

Vortrag zum Symposium "Sinngestaltungen. Orientierungsstrategien in Religion und Musik  
Universität Zürich, Institut für Hermeneutik und Religionsphilosophie  
Prof. Dr. Dr. h.c. Ingolf Dalferth, 7. / 8. November 2008  
(mit Fernsehaufnahme Südwestdeutscher Rundfunk  
Veröffentlicht in: Ingolf U. Dalferth / Stefan Berg (Hg.), *Gestalteter Klang — gestalteter Sinn.  
Orientierungsstrategien in Musik und Religion im Wandel der Zeit,*  
Leipzig (Evangelische Verlagsanstalt) 2011, 197-212.

Werner Stegmaier

## Musik des Lebens.

### Orientierung in Rhythmen, Routinen und Religionen

*Orientierung*, die Leistung, sich in immer neuen Situationen zurechtzufinden, um Handlungsmöglichkeiten in ihnen auszumachen und die Situationen dadurch zu bewältigen, ist eine Grundbedingung des Lebens.<sup>1</sup> In ihr entscheidet sich vorab, worauf die Aufmerksamkeit überhaupt gerichtet und was als bedeutsam betrachtet wird. Sofern sie allem vorausgeht, ist sie ursprünglich im Sinn der griechischen ἀρχή; sofern jeder Orientierung schon eine andere Orientierung vorausgeht (solange wir noch klein sind, die Orientierung unserer Eltern), ist sie selbstbezüglich; und sofern jede Orientierung es mit einer neuen Situation zu tun hat, ist sie zeitlich. Diese drei: Ursprünglichkeit, Selbstbezüglichkeit und Zeitlichkeit sind die *Grundbedingungen* der Orientierung.<sup>2</sup> Ihr 'Sitz im Leben' ist der *Zeitdruck*. Jede Orientierung muss den Forderungen einer neuen Situation gerecht werden, muss drohende Nachteile abwenden und günstige Gelegenheiten wahrnehmen, und muss das in der Regel rasch tun, wenn sie nicht, nach dem Satz Gorbatschows, vom Leben bestraft werden will. Ihre *Grundstimmung* ist darum die Beunruhigung, ihre *Grundhaltung* die Aufmerksamkeit und der Mut.<sup>3</sup> Da sie wenig Zeit hat, muss sie *unter Ungewissheit entscheiden*. Sie kann sich keiner Situation vollständig vergewissern. Überlegungen brauchen Zeit, wissenschaftliche Analysen brauchen sehr viel Zeit, auch Vernunft braucht hier Orientierung. Nach Kant, mit Moses Mendelssohn der erste Gründer einer Philosophie der Orientierung,<sup>4</sup> kann die Vernunft noch nicht einmal rechts und links unterscheiden. Denn rechts und links können wahrgenommen noch begrifflich bestimmt werden, und so sind wir hier, so Kant, auf ein "Gefühl", ein "subjectives Princip" angewiesen. Überall, wo unsere Vernunft in der sinnlichen Welt wirken will, über die sie sich mit ihren übersinnlichen Prinzipien erhebt, hat sie das "gefühlte *Bedürfnis*", "etwas vorauszusetzen und anzunehmen, was sie durch objective Gründe zu wissen sich nicht anmaßen darf"; sie handelt in der Welt unter "abgenöthigte[n]

---

<sup>1</sup>Vgl. W. STEGMAIER, *Philosophie der Orientierung*, Berlin / New York 2008, 2.

<sup>2</sup>Ebd., 5-9.

<sup>3</sup>Ebd., 162-176.

<sup>4</sup>Ebd., 62-96.

*Voraussetzung[en]”, die sie “nicht für freie Einsicht aus[ ]geben” darf,<sup>5</sup> kurz, sie bedarf jeweils, wie Kant sagt, eines “Glaubens”, um in einer Situation überhaupt handeln zu können. Dies kann, je nach Situation, ein pragmatischer, ein moralischer oder ein religiöser Glaube sein.<sup>6</sup> Auch die Vernunft und ihre Kriterien, auf die sich die abendländische Philosophie so sehr fixiert hat, die Wissenschaft und ihre Disziplinen und Methoden, durch die sich die Vernunft gesichert glaubte, und die moralischen Normen, die sie zu stützen hoffte, sind daher, schon nach Kant, nur *Orientierungsmittel*, über deren Einsatz von Fall zu Fall entschieden wird. Im äußersten Fall, hochgradig neuen Situationen, kann in der Orientierung alles, auch die Vernunft selbst, auf dem Spiel stehen. Das 20. Jahrhundert hat mit seinen Weltkriegen und Totalitarismen und mit der Schoa einen so schweren Zusammenbruch seiner vermeintlich vernünftig begründeten moralischen Normen erlebt, dass niemand sich der Vernunft als einer selbstgewissen Instanz des Wahren und Guten noch sicher sein kann. Schon im 19. Jahrhundert hatten Kierkegaard und Nietzsche gezeigt, wie tief ihre Selbstgewissheit bereits erschüttert war, und Darwin und Freud, Heidegger und Wittgenstein, Derrida und Luhmann haben den Glauben an eine mehr oder weniger selbstverständlich vorauszusetzende allgemeine und allwaltende Vernunft immer stärkeren Zweifeln ausgesetzt. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts wurde die Vernunft ausdrücklich als ein Orientierungsmittel unter anderen eingestuft.<sup>7</sup> Mit dem 21. Jahrhundert scheint nun die Zeit gekommen, um sich gründlicher als bisher auf die Bedingungen der Orientierung selbst zu besinnen und zu sehen, was dabei auf dem Spiel steht und wie von ihm aus das alltägliche, wissenschaftliche und philosophische Denken neu zu orientieren ist.*

Der vorliegende Band wurde bereits unter den Begriff der Orientierung gestellt. Im vierten Abschnitt wird von der gegenwärtigen Orientierung eine “kreative Öffnung von [...] Erfahrungsräumen” erwartet. Erfahrungsräume kreativ geöffnet hat auch die sog. *Neue Musik* seit Beginn des 20. Jahrhunderts und verstärkt in dessen zweiter Hälfte. Kann man im Blick auf die Orientierung vor einem Jahrhundert Arnold Schönbergs Ansatz einer universalen Methode in der Musik, der Zwölftontechnik, im Bereich der Philosophie Rudolf Carnaps Ansatz einer universalen Wissenschaftstheorie zur Seite stellen, so ist inzwischen die Enge beider Ansätze erkannt und zugunsten einer Pluralität von Ansätzen überwunden. Wie Musik ist auch Philosophie nicht mehr an feste Regeln zu binden (auch wenn das die Analytische Philosophie in der Tradition Freges und Carnaps weiterhin versucht); beide sind nun offen dafür, über ihre eigenen Regeln immer neu zu entscheiden, für die *Entscheidbarkeit auch der Regeln*, und sie müssen dafür offen sein, wenn sie einer neuen Zeit etwas Neues sagen wollen. Nachdem man in der sog. “seriellen Musik” die Schönbergsche Reihenidee auf andere Eigenschaften der Töne wie Tondauer und Klangfarbe übertragen hatte, folgte die “experimentelle” und elektronische Musik, in der

---

<sup>5</sup>I. KANT, Was heißt: Sich im Denken orientieren?, AA VIII, 137-139.

<sup>6</sup>Vgl. I. KANT, Kritik der reinen Vernunft, A 824 / B 852 - A 831 / B 859.

<sup>7</sup>Vgl. H. LENK / H. F. SPINNER, Rationalitätstypen, Rationalitätskonzepte und Rationalitätstheorien im Überblick. Zur Rationalismuskritik und Neufassung der ‘Vernunft’ heute, in: H. STACHOWIAK (Hg.), Pragmatik. Handbuch pragmatischen Denkens, Bd. 3: Allgemeine philosophische Pragmatik, Hamburg 1989, 1-31, und STEGMAIER, Philosophie der Orientierung, 145-147.

man Spielräume für Aleatorik und Collage und vielfältige eigendynamische Entwicklungen schuf und von klar identifizierbaren Einzeltönen zu gleitenden, sich stetig verschiebenden Tonkomplexen übergang. Damit löste man sich, wie in der Malerei, immer weiter von der Referenz auf außerkünstlerische Gegenstände, machte die künstlerischen Mittel selbst zum Gegenstand und die Musik dadurch selbstbezüglich und in ihrer Selbstbezüglichkeit ursprünglich. Auch die Musik als Kunst des verklingenden Klangs hat nur die Zeit zur Verfügung, muss alles, was sie an imaginären Räumen aufspannt, in der Zeit und auf Zeit vollbringen. So ist sie das *Paradigma der Sinngestaltung als Zeitgestaltung*.<sup>8</sup> Wenn nun in der Musik die Zeitgestaltung als solche hörbar und damit entscheidbar wird, macht sie auch Grundbedingungen der ihrerseits stets zeitlichen Orientierung hörbar und entscheidbar. So kommen im 21. Jahrhundert Musik und Orientierung noch enger zusammen als zuvor und können einander noch stärker verdeutlichen als zuvor.

Führen wir uns zunächst noch einige *Grundzüge der Orientierung* vor Augen. In der alltäglichen Orientierung ist die Verarbeitung von Zeit jeweils an einen *Standpunkt* gebunden, von dem aus sich ein *Horizont* und zwischen ihnen eine *Perspektive* auftut. Von seinem Standpunkt aus kann man seinen Horizont erweitern und verengen, und in einem Horizont kann man seinen Standpunkt verschieben: in den *Spielräumen* zwischen Standpunkten und Horizonten werden die Perspektiven beweglich. In der jeweiligen Perspektive hält man sich an *Anhaltspunkte*, die wiederum aufeinander verweisen und Spielräume für weitere Anhaltspunkte lassen. An welche man sich dann hält, entscheidet sich unter dem Zeitdruck der Situation. Da von solchen Entscheidungen die weitere Orientierung abhängt — mit oft sehr weitreichenden Folgen —, verlässt man sich in der Regel nicht auf *einzelne* Anhaltspunkte, sondern sieht zu, ob mehrere zueinander passen, ob sie *Muster* bilden; erst wenn die Muster sich hinreichend verdichten, kann man, wie man sagt, ‘etwas mit ihnen anfangen’.<sup>9</sup> Auf solchen Mustern von Anhaltspunkten basiert letztlich auch alle Erkenntnis; was wir Eigenschaften von Dingen und Merkmale von Begriffen nennen, sind stets das, woran *wir* uns jeweils halten, sind auch in der Wissenschaft niemals mehr als vorläufige Anhaltspunkte; wenn wir etwas für eine zeitlose Erkenntnis halten, so halten wir uns lediglich an wiederkehrende Muster solcher Anhaltspunkte. Sie kehren jedoch niemals völlig identisch wieder, sondern in einer immer

---

<sup>8</sup> Vgl. den ebenso musikalisch wie philosophisch bewanderten Überblick von H. ROHM, Perspektiven zum Thema Musik und Zeit, in: W. LOECKLE / W. SCHREIBER (Hg.), Thema Musik Live: Musik und Zeit, Regensburg (ConBrio) 1995, 9-109.

<sup>9</sup> S. BERG setzt in seinem aufschlussreichen Beitrag “Was heißt: Sich in der Musik orientieren? Orientierung in Musik statt Inhalt und Form der Musik” bei “Bezugspunkten” auf “Ordnungen” an, die dann die Orientierung geben sollen. Im Blick auf Musik, vor allem die traditionelle Musik, liegt das nahe, im Blick auf die alltägliche Orientierung überhaupt weniger. Hier muss sich im Vollzug der Orientierung in einer Situation erst *ergeben*, welche Ordnung zur Orientierung verhelfen kann, und auch Ordnungen der Orientierung können und müssen oft beweglich sein. So müsste der Begriff ‘Ordnung’ für die alltägliche Orientierung allzu weit gefasst werden. Daher scheinen hier die zurückhaltenderen Begriffe ‘Anhaltspunkt’ und ‘Muster’ angemessener; der Begriff der Ordnung kann dann eigens geregelt, z.B. organisatorischen oder rechtlichen Ordnungen vorbehalten werden (vgl. STEGMAIER, Philosophie der Orientierung, 460-505).

neuen Situation und stehen so jeweils in einem neuen Kontext. Meist vernachlässigt man das und kann es auch vernachlässigen, manchmal kann man es aber auch nicht mehr und muss seine Begriffe ändern. Selbst die vermeintlich zeitlosen Begriffe der Naturwissenschaften haben sich mit der Zeit verschoben (durch die Relativitätstheorie etwa der Masse- und der Zeitbegriff selbst, durch die Quantentheorie die Begriffe von Ursache und Wirkung), nicht in allen Merkmalen zugleich, doch ohne dass *ein* Merkmal sich immer durchhalten müsste. Soweit Begriffe nicht gezielt aus der Zeit herausgehalten werden wie die der Logik und der Mathematik, die denn auch von nichts außer sich handeln, sind sie ebenfalls zeitlich und die Identitäten, die sie bezeichnen, nicht Substanzen, sondern, wie ich das genannt habe, *Fluktuanzen*.<sup>10</sup> Und auch die *Zeichen*, die Anhaltspunkte, Muster und Begriffe markieren, lassen in der Regel *Deutungsspielräume*, in denen sich ihre Bedeutung bewegt, und das muss so sein, weil wir immer nur eine begrenzte Anzahl von Zeichen lernen können, die wir jedoch in unbegrenzt vielen neuen Situationen einsetzen müssen.<sup>11</sup>

*Musik* freilich orientiert anders. Sie hat keinen Standpunkt, keine Horizonte und keine Perspektiven und kann sie auch nicht wie die Bildende Kunst von sich aus erzeugen. Sie bedarf auch keiner Anhaltspunkte, um zu orientieren, sondern schafft ihre eigenen Anhaltspunkte in den von ihr selbst erzeugten Tönen. Doch Töne sind, in der Sprache der Orientierung, Punkte, in denen sie die Zeit ‘anhalten’ lässt, und also denkbar konkrete Anhaltspunkte.<sup>12</sup> Und indem Musik aus ihnen attraktive Muster bildet, orientiert sie ebenfalls. Sie orientiert in der Weise, dass sie *eigene, neue Orientierungswelten eröffnet, die sie zugleich völlig ausfüllt* — so dass sie über ihnen die alltäglichen Orientierungswelten vergessen lässt. In Zeitgestaltungen der Musik kann man ‘aufgehen’ wie in nichts sonst — wiederum auf Zeit, bis der Zeitdruck die Orientierung in die Alltäglichkeit zurückholt.

Fragt man nun von den Bedingungen der Orientierung aus weiter nach strukturellen Äquivalenzen zwischen Musik und *Religion*, so müssten sie in äquivalenten Strukturen der Orientierung liegen. Wir fragen dazu zunächst bei Philosophen nach, die sowohl der Musik als auch der Religion ebenso intim wie kritisch verbunden waren, bei Nietzsche und bei Wittgenstein, außerdem bei einem der originellsten wie systematischsten Denker der jüngsten Zeit, Niklas Luhmann. Nietzsche hat den (bisher wenig bemerkten) Begriff der “Musik des Lebens”, Wittgenstein den Begriff eines “Gesichts” der Musik ins Spiel gebracht, Luhmann den Begriff der “Resonanz” der Umwelt in Systemen.

---

<sup>10</sup>Vgl. STEGMAIER, Philosophie der Orientierung, 356-360.

<sup>11</sup>Vgl. ebd., Kap. 6-8, S. 191-285.

<sup>12</sup>Vgl. ebd., 229-238, und ROHM, Perspektiven zum Thema Musik und Zeit, 64 u.77. Man kann sicherlich, wie S. BERG, Was heißt: Sich in der Musik orientieren?, geltend macht, Musik “extern” orientieren, durch Texte von Liedern, durch ‘Programme’, die man ihr vorgibt (‘Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande’), durch Lesen von Partituren, durch musikkundliche Erläuterungen, durch biographische und historische Hinweise usw. Doch dadurch wird Musik in andere Medien der Orientierung übersetzt, nicht als solche oder, wie BERG sagt, “intern” konstituiert.

## I. "Musik des Lebens"

Die "Musik des Lebens" ist das, schrieb Nietzsche<sup>13</sup> im 372. Aphorismus des V. Buchs der *Fröhlichen Wissenschaft*, dem reifsten und gelassensten, das er verfasst hat, was "die Philosophen", zumal wenn sie "Idealisten" waren, zu hören verlernt hätten.<sup>14</sup> Nietzsche meinte nicht die ewigen Harmonien kosmischer Sphären, die Pythagoras nicht nur errechnete, sondern, wie berichtet wird, selbst auch hörte, die Platon im *Timaios* beschrieb und die bis Kepler das Musik-Denken beherrschten, sondern die verführerische Musik, die von leiblichen Körpern ausging. Eben Philosophen wie Platon hätten "Furcht vor den Sinnen" gehabt, Furcht vor allem vor dem todbringenden Gesang der Sirenen. "Wachs in den Ohren" sei "damals beinahe Bedingung des Philosophirens" gewesen. Nachdem wir "heute allesammt Sensualisten" geworden seien, wenn auch "nicht der Theorie nach, aber der Praxis, der Praktik ...", sollten wir für diese "Musik des Lebens" wieder offene Ohren haben. Doch unsere Sinne, stellte Nietzsche enttäuscht fest, seien eben durch die zweitausend Jahre Idealismus so gezähmt und schwach geworden, dass sie gar nicht mehr wie die "übermächtigen Sinne[]" eines Platon zu fürchten seien, der alles Philosophieren

---

<sup>13</sup>Nietzsches Werke werden zitiert nach: F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hg. von G. COLLI und M. MONTINARI, München / Berlin / New York 1980 (= KSA), der Nachlass nach Jahr, Heft bzw. Mappe, Nr. des Notats, Band und Seite der KSA, der Nachlass ab 1885, wo nötig, nach der Neuedition in der IX. Abteilung der Werke (F. NIETZSCHE, *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Begründet von G. COLLI und M. MONTINARI. Weitergeführt von V. GERHARDT, N. MILLER, W. MÜLLER-LAUTER und K. PESTALOZZI. Neunte Abteilung: Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription. Herausgegeben von M.-L. HAASE und M. KOHLENBACH bzw. M. STINGELIN. In Verbindung mit der Berlin-Brandenburgischen Akademischen der Wissenschaften, Berlin/New York 2001 ff. (= KGW IX), mit Angabe von Band und Seite, Nietzsches Briefe nach: F. NIETZSCHE, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe* in 8 Bänden, hg. von G. COLLI und M. MONTINARI, München/Berlin/New York 1986 (= KSB), mit Adressat, Datum, Band und Seite der KSB.*

<sup>14</sup>Vgl. W. STEGMAIER, "Philosophischer Idealismus" und die "Musik des Lebens". Zu Nietzsches Umgang mit Paradoxien. Eine kontextuelle Interpretation des Aphorismus Nr. 372 der *Fröhlichen Wissenschaft*, in: *Nietzsche-Studien* 33 (2004), 90-128, bes. 122-128. - Zur Übersicht über Nietzsches Musik-Denken, zu dessen Wirkung in der Musik und zur Literatur dazu vgl. H. OTTMANN, Art. Musik, in: Ders. (Hg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2000, 479 f., S. L. SORGNER, Nietzsche, in: Ders. / O. FÜRBEETH (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2003, 115 - 134, zur Einführung die Monographien von G. LIÉBERT, *Nietzsche et la musique*, Paris 1995, É. DUFOUR, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq 2005, und F. FABRE, *Nietzsche Musicien. La musique et son ombre*, Rennes 2006. Nietzsche sah sich zuletzt auch als Musiker in der Philosophie (vgl. Nietzsche an Hermann Levi, 20. Okt. 1887, KSB 8, Nr. 930, und Nietzsche an Georg Brandes, 13. Sept. 1888, KSB 8, Nr. 1107). Das hat dazu angeregt, in der Anlage seiner Werke musikalische Formen wiederzuerkennen, in *Also sprach Zarathustra* etwa die Form einer Symphonie in vier Sätzen (vgl. C. P. JANZ, *Friedrich Nietzsche. Biographie*, Bd. 2, München 1978, 211-244), in der *Götzen-Dämmerung* die Form der Sonate (M. A. GILLESPIE, *Nietzsche's Musical Politics*, in: T. B. STRONG / M. A. GILLESPIE (Hg.), *Nietzsche's New Seas. Explorations in Philosophy, Aesthetics, and Politics*, Chicago/London 1988, 117 - 149. Dabei werden gedankliche Themen mit musikalischen 'Themen' in Analogie gesetzt. Zur Musik als Moment des Denkens und Lebens vgl. R. FIETZ, *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1992, und W. STEGMAIER, *Musik und Bedeutung. Zur Frage des Denkens des Denkens*, in: A. RIETHMÜLLER (Hg.), *Sprache und Musik. Perspektiven einer Beziehung*, Regensburg 1999, 37 - 47.

aus dem “erotischen Taumel” seines Sokrates hatte erwachsen lassen.<sup>15</sup>

Doch Eros ist nur die verführerischste Melodie des Lebens. Nietzsche hörte das Leben schon in seiner bloßen Leiblichkeit als natürliche Musik, der die künstlerische Musik entsprechen oder die sie stören könne. So störte ihn nach dem Bruch mit Wagner dessen Musik:

“Meine ‘Thatsache’ ist, dass ich nicht mehr leicht athme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt; dass alsbald mein *Fuss* gegen sie böse wird und revoltirt — er hat das Bedürfniss nach Takt, Tanz, Marsch, er verlangt von der Musik vorerst die Entzückungen, welche in *gutem* Gehen, Schreiten, Springen, Tanzen liegen. — Protestirt aber nicht auch mein Magen? mein Herz? mein Blutlauf? mein Eingeweide? Werde ich nicht unvermerkt heiser dabei?”  
(FW 368)

Musik wirkt danach zumindest *auch* auf den Leib, animiert ihn zu Bewegungen oder hemmt sie; “alle animalischen Funktionen” sollen, so Nietzsche, “durch leichte kühne ausgelassne selbstgewisse Rhythmen beschleunigt werden” (ebd.). Für diese “Melodie der Bewegungen” kann man freilich mehr oder weniger “Ohr und Auge” haben (FW 329), muss man seinerseits hinreichend musikalisch sein. Den Gedanken der “Geburt” der Sprache und des Dramas “aus dem Geiste der Musik”, den er noch im Anschluss an Schopenhauer und Wagner konzipierte, hat Nietzsche später versuchsweise auf alle ‘Formenbildung’, auch im Denken, ausgedehnt. Er versuchte in seinen Notaten das *Leben des Menschen im ganzen als Formen- und Rhythmen-Bildung* zu verstehen, die ihn so ‘bewege’, dass sie ihn leicht an ein ‘Sein’ in solchen ‘Formen’ glauben lasse, und diese Formen könnten dann das gewesen sein, was man festhalten wollte: man hielt sie fest und dachte sich dafür ein eigenständiges Denken, das sie ‘zum Stehen’ brachte — nicht zum Stillstand, sondern zu einer stehenden Bewegung, wie wir sie von Wellen kennen.<sup>16</sup> Zuletzt erprobte Nietzsche für sich den Gedanken, *alles* Denken von der Sprache, *alle* Sprache von der Musik und *alle* Musik von ‘physiologischen Nothständen’ her zu verstehen und *alle* Kunst als das, was solche Musik anregt oder hemmt:

“Man theilt sich nie Gedanken mit, man theilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin zurück gelesen werden...”<sup>17</sup>

Nach Nietzsche hat Sokrates, der Urvater der Aufklärung, die Musik des Lebens, von der alles Denken und alle Sprache ausgeht, durch sein beharrliches Drängen auf eine Sprache zeitloser Begriffe vergessen gemacht. Die Musik des Lebens aber ist in der Tat, so Nietzsche, eine “Musik des Vergessens” (FW 367). Indem sie im Hintergrund ‘mitgehört’ wird, verdeutlicht sie die Wortsprache, gibt aus ihren Kontexten zu verstehen, was jeweils womit gemeint ist. Wenn sie in den Vordergrund tritt und man auf die ‘Melodie der

---

<sup>15</sup> F. NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft (= FW) 372, und Götzen-Dämmerung (= GD), Streifzüge eines Unzeitgemässen 23.

<sup>16</sup> Vg. NIETZSCHE, Nachlass 1883/84, 24[14], KSA 10.650 f., und STEGMAIER, Philosophie der Orientierung, 226-230.

<sup>17</sup> NIETZSCHE, Nachlass 1888, 14[119], KSA 13.296 f. - Von hier aus kehrt Nietzsche dann wieder zur Kritik an Wagners Musik zurück, der “lauter Krankheitsgeschichten in Musik gesetzt” habe (Nachlass 1888, 15[99], KSA 13.465). Vgl. Nachlass 1888, 16[75], KSA 13.511, und schließlich Der Fall Wagner 5.

Bewegungen' des Sprechenden allein achtet und nicht mehr auf die ausgesprochenen Worte und ihren Sinn hört, werden die Bewegungen ihrerseits sinnlos und grotesk (was man heute leicht erleben kann, wenn man bei einer Fernseh-Talkshow den Ton abstellt). So darf die Musik des Lebens weder bewusst gehört noch überhört, sondern muss, so Nietzsche, "verhört" werden (FW 371): So wie man 'sich verhört', wenn man etwas anderes hört, als gesagt wurde, muss an der Musik des Lebens vorbeigehört werden, wenn sie Resonanz erzeugen soll. *Musik orientiert danach nicht in der Weise, dass sie selbst einen Sinn hat, wie ihn Zeichen und Sprachen haben, sondern so, dass sie in dem Sinn, den man in Zeichen und Sprachen festgehalten und dadurch seiner situativen Kontexte beraubt hat, vergessenes Leben neu verlebendigt.* Man 'versteht' Musik und auch die 'Musik des Lebens', ohne *sagen* zu können, was man da versteht — könnte man es sagen, könnte man auf die Musik verzichten. Nietzsches mutige Konsequenz daraus ist, sich mit dem Denken, dem alltäglichen, aber auch dem wissenschaftlichen und philosophischen Denken, neu auf die Musik des Lebens einzulassen, sich von ihr tragen zu lassen und so auch im Denken leicht und fröhlich zu werden, so, dass es, wie er sagt, "selbst an Abgründen noch [] tanzen" kann.<sup>18</sup> *Tanz* ist Nietzsches Metapher für den Halt, den eine rasche und ungestüme Bewegung durch ihren bloßen Rhythmus in sich selber finden kann. Tanzend ist das Denken so souverän in seiner Orientierung, dass es auch mit den überraschendsten Situationen leicht zurechtkommt — weil es sich auf sie einlassen kann. Der frühe Wittgenstein hat versucht, Logik in die Musik zu bringen, indem er die Musik aus der Logik verstand: "Die musikalischen Themen sind in gewissem Sinne Sätze. Die Kenntnis des Wesens der Logik wird deshalb zur Kenntnis des Wesens der Musik führen."<sup>19</sup> Danach entfaltet sich Musik — auch Wittgenstein geht von absoluter Musik aus — nach einer eigenen Logik oder eigenen Formgesetzen und wird nach eigenen Maßstäben evident. Nietzsche hatte dazu schon früh notiert: "Die Musik ist eine Sprache, die einer unendlichen Verdeutlichung fähig ist."<sup>20</sup> Sie wird, so der spätere Wittgenstein, nicht durch Worte, sondern wie ein Gesicht deutlich;<sup>21</sup> auch ein Gesicht ist in Worten nicht hinreichend

---

<sup>18</sup>Der "*freie Geist par excellence*" wäre der, so NIETZSCHE, Fröhliche Wissenschaft 347, bei dem "eine Lust und Kraft der Selbstbestimmung, eine Freiheit des Willens denkbar [ist], bei der ein Geist jedem Glauben, jedem Wunsch nach Gewissheit den Abschied giebt, geübt, wie er ist, auf leichten Seilen und Möglichkeiten sich halten zu können und selbst an Abgründen noch zu tanzen."

<sup>19</sup>L. WITTGENSTEIN, Tagebücher 1914-1917, hier 7. 2. 15., in: Werkausgabe, Frankfurt am Main 1984, Bd. 2, 130. Vgl. C. FANSELAU, Die Musik bei Wittgenstein. Logik, Autonomieästhetik und musikalische Pragmatik, in: C. BEZZEL (Hg.), Sagen und zeigen. Wittgensteins "Tractatus", Sprache und Kunst, Berlin 2005, 103-126.

<sup>20</sup>NIETZSCHE, Nachlass 1869/70, 2[10], KSA 7.47 f. Nietzsche fährt fort: "Die Sprache deutet nur durch Begriffe, also durch das Medium des Gedankens entsteht die Mitempfindung. Dies setzt ihr eine Grenze. / Dies gilt nur von der objektiven Schriftsprache, die Wortsprache ist tönend: und die Intervalle, die Rhythmen, die Tempi's, die Stärke und Betonung sind alle symbolisch für den darzustellenden Gefühlsinhalt. Dies ist zugleich alles der Musik zu eigen. Die größte Masse des Gefühls aber äußert sich nicht durch Worte. Und auch das Wort deutet eben nur hin: es ist die Oberfläche der bewegten See, während sie in der Tiefe stürmt."

<sup>21</sup>Vgl. L. WITTGENSTEIN, Bemerkungen über Philosophie der Psychologie, Nr. 434, WA 7.91: "Ein Thema hat nicht weniger einen Gesichtsausdruck, als ein Gesicht."

zu beschreiben und doch unendlich aufschlussreich. Auch für Wittgenstein treten im Sinn von Nietzsches Musik des Lebens Gesten und Gebärden hinzu, die die wechselseitige Orientierung unterstützen, ohne dass sie im einzelnen eine benennbare Bedeutung haben müssten:

“Diese musikalische Phrase ist für mich eine Gebärde. Sie schleicht sich in mein Leben ein. Ich mache sie mir zu eigen. / Die unendlichen Variationen des Lebens sind unserm Leben wesentlich. Und also eben der Gepflogenheit des Lebens. Ausdruck *besteht* für uns <in> Unberechenbarkeit. Wüßte ich genau, wie er sein Gesicht verziehen, sich bewegen wird, so wäre kein Gesichtsausdruck, keine Gebärde vorhanden.”<sup>22</sup>

Die Musik des Lebens ist unmittelbar und doch nur im Kontext hochkomplexer Orientierungsbedingungen verständlich:

“Wenn dir plötzlich ein Thema, eine Wendung, etwas sagt, so brauchst du dir’s nicht erklären zu können. Es ist dir plötzlich auch *diese* Geste zugänglich.”<sup>23</sup>

Weil künstlerische Musik aber eigene Orientierungswelten schafft, verschafft sie, worauf freilich weder Nietzsche noch Wittgenstein Wert legten, auch gemeinsame Erlebnisse, vergemeinschaftet ohne Meinungen, lässt eine dogmenlose Vergemeinschaftung in gemeinsamem ‘Mitgehen’ erleben.

Luhmann hat den Begriff der Resonanz zu einem Grundbegriff seiner ebenso philosophischen wie soziologischen Systemtheorie gemacht. Darin ist jede Orientierung als Beobachtungssystem zu verstehen, das nur auf *seine* Weise *seine* Umwelt beobachten kann. Andere Beobachtungssysteme können es nur irritieren, d.h. ihm nicht ihre Beobachtungen unmittelbar mitteilen, sondern es nur zu eigenen Beobachtungen anregen.<sup>24</sup> Dazu aber muss es die nötigen “Eigenfrequenzen” haben, muss über hinreichend komplexe Strukturen verfügen, um durch entsprechende Komplexität seiner Umwelt in Schwingung zu geraten. Jede Sprache, jeder Zeichengebrauch wirkt dabei als selektiver Filter oder anregender Katalysator, sie können das musikalische Erleben ebenso verdünnen wie steigern. Der musikalische Begriff der Resonanz ersetzt die — philosophisch längst überholte — Rede von der Referenz auf scheinbar vorgegebene Gegenstände. Die Musik der Orientierung liegt weder in der Umwelt noch im System, sondern in ihrer selektiven Ansprechbarkeit aufeinander.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup>L. WITTGENSTEIN, Vermischte Bemerkungen, WA 8.553 f.

<sup>23</sup>L. WITTGENSTEIN, Zettel 158, WA 8.304.

<sup>24</sup>Vgl. N. LUHMANN, Ökologische Kommunikation. Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?, 2. Aufl. Opladen 1988, Kap. IV (“Resonanz”), 40-50.

<sup>25</sup>Peter Fuchs hat in mehreren Beiträgen Musik in systemtheoretischen Begriffen zu fassen versucht (vgl. zusammenfassend P. FUCHS, Musik und Systemtheorie - Ein Problemaufriß, in: N. POLASCHEGG / U. HAGER / T. RICHTSTEIG (Hg.), Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur. 13 Beiträge vom 9. internationalen studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Gießen 1994 (Forum Musik Wissenschaft, Bd. 3), Regensburg 1996, 49-55). Er geht ebenfalls davon aus, “daß Musik *Zeitkunst* ist, genau in dem Sinne, daß Ereignisse, die sie offeriert, in einem redundanten Zeitnetz schwingen, daß Musik ihre jeweilige Struktur auf der Basis von instabilen, weil verschwindenden Ereignissen erzeugt.” (50) Sie fasziniere eben dadurch, dass sie “nichts mitteile, keine Informationen übertrage”, sondern durch ‘reine’ Selbstreferenz von Fremdreferenz, von Verweisen auf Bedeutungen in der Umwelt, entlaste oder paradoxe “informationslose Information”



Als Kunst kann Musik gezielt Resonanzen unter den unterschiedlichen Orientierungen erzeugen und so in der Musik des Lebens experimentell neue Lebensmöglichkeiten erschließen. Tanzmusik nutzt seit jeher ihr Anregungspotential, Filmmusik setzt es regelmäßig ein, um Deutungshilfen zu geben, durch Leitmotive Personen und Ereignisse zu identifizieren usw., und zumeist auch so, dass über den Bildern und der Handlung der Filme die Musik vergessen wird. Die Neue Musik hat mit neuen Mitteln auch wieder Resonanzen des Universums zu erzeugen gesucht, auch wenn es oder gerade weil es nun seine alte schöne Ordnung verloren hat — wie etwa Hindemith mit seiner Sinfonie “Die Harmonie der Welt”, Xenakis mit seinen nach astrophysikalischen Analogien erzeugten Musikwelten oder Nono mit seiner ton- als welterschöpfenden Oper “Prometeo”.<sup>26</sup> Hineinhören in eine Musik, die resoniert, kann aber auch die Welt und ihre Bilder vergessen lassen.

## 2. Orientierung in Rhythmen, Routinen und Religionen

Die nicht hinreichend in Begriffen festzustellende, sondern wie ein Gesicht ansprechende resonierende Musik des Lebens — gibt es sie? gibt es sie in unserer alltäglichen Orientierung? Ja, in ihren Rhythmen, Routinen und Religionen. ‘*Rhythmus*’ ist im Wortsinn ‘das Fließen’, ein substantiviertes Fließen, das zu einer regelmäßigen Gestalt gefunden hat: im Rhythmus findet die zeitverarbeitende und zeitliche Orientierung zu einer auf Zeit stabilen Gestalt, Rhythmen sind fluktuante Bewegungsmuster. Sie setzen schon auf der physikalischen Ebene ein, potenzieren sich in den biologischen Rhythmen, den periodisch-rhythmischen Aktivitäten der Photosynthese, der Enzyme und Hormone, der Zellen, Gewebe und Organe, den physiologischen Systemen der Atmung, des Kreislaufs (mit dem variablen Pulsschlag) usw. und in den rhythmischen Schwankungen der elektrischen Potentiale im Gehirn. Biologische und physiologische Rhythmen resonieren häufig mit den Umläufen der Sonne und des Mondes, werden so zu Tages-, Monats- und Jahresrhythmen, Meeresorganismen resonieren mit den Gezeiten usw. Anhaltende Desynchronisationen umweltsynchroner Rhythmen können die Organismen schädigen. Kleinkinder werden durch rhythmische Bewegungen beruhigt; bald entwickeln sie eigene Rhythmen beim Atmen, Gehen, Sprechen, Lesen und Schreiben usw. Die physiologischen Rhythmen setzen sich in psychologischen fort bis in Rhythmen des Handelns und Denkens hinein, und auch hier hängt das Wohlbefinden stark von Spielräumen für die eigenen Rhythmen ab. Wir suchen in möglichst vielen Lebensvorgängen zu eigenen oder gemeinsamen Rhythmen zu finden (auch bei der Arbeit, bei Zusammenkünften mit Freunden und Verwandten, bei Urlaubsreisen usw.) und unserem Leben dadurch Struktur,

---

sei (51). Das Bewusstsein werde auf Zeit besetzt, ausgefüllt, ohne auf Umwelt reagieren zu müssen — in der Sprache der Philosophie der Orientierung entsteht eine selbstgenügsame Orientierungswelt (s. o.). Nichtsdestoweniger könne, so Fuchs, Musik *nachträglich* in gesellschaftlicher (und stets fremdreferentieller) Kommunikation Bedeutung zugeschrieben werden, beides dürfe nur nicht verwechselt werden. Dem entsprechen in der Sache auch die Ausführungen von S. BERG.

<sup>26</sup>Vgl. ROHM, Perspektiven zum Thema Musik und Zeit, 55-63 u. 79-82.

Ordnung und Halt in seinem zeitlichen Verlauf zu schaffen, ohne es in solchen Ordnungen erstarren zu lassen, wir wollen es, mit Nietzsche, 'tanzen' lassen. Künstlerische musikalische Rhythmen sind Strukturen variiertes Wiederholungen — Wiederholungen von Takten, aber auch von Akkorden, Melodien, Themen, Reihen usw. — und in diesem Sinn vom Komponisten gestaltete und für den Hörer anhaltende Zeit. Im musikalischen Rhythmus im engeren Sinn, um es hierbei zu belassen, wird der zählbare Takt lebendig: er füllt die Spielräume des Takts durch abgestufte Tondauern und Akzente, melodische Bewegungen, wechselnde Klänge und Klangfarben, Tempo- und Lautstärkeverschiebungen, Phrasierung und Artikulation aus. Erst dann wird der Takt 'sinnfällig', resoniert er. Seit dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert konnten sich Rhythmen vollends von vorgegebenen Schlagzählzeiten lösen; in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden sie, angeregt auch durch Rhythmen außereuropäischer Kulturen, zu äußerster Vielfalt entwickelt — oder, wie von Cage, sinnfällig stillgestellt. Verwandtes gilt für die variierten Wiederholungen aller musikalischen Einheiten.

Wiederholte Rhythmen werden zu *Routinen*. In Routinen werden Rhythmen selbstverständlich, damit unauffällig und vergessen. Routinen sind selbstvergessene Rhythmen der Orientierung; sie fallen nur noch auf, wenn sie gestört werden oder ausbleiben, und beim Hören von Musik sind wir für solche Störungen am empfindlichsten. 'Routine' kommt von frz. und engl. 'route', das seinerseits aus dem lat. 'via rupta', 'durchs Gelände gebrochener, gebahnter Weg', entstanden ist. Gebahnte Wege sind vertraut, auf ihnen 'läuft es gut'. 'Gut laufen' steht hier für ungehinderte, leichte Beweglichkeit, und so ist 'Route' nicht nur der Weg, *auf dem* man geht (oder fährt oder fliegt), sondern auch der Weg, *den* man geht, der Weg, von dem man weiß, dass man ihn jederzeit leicht gehen kann, und der auf Karten vorgezeichnet ist. Die 'sichere Beherrschung' eingespielter Orientierungsverläufe ist dann die 'Routine', die man 'hat',<sup>27</sup> auch beim Musik-Hören. Man hat sie in vielem, aber nie in allem, man hat nicht schlechthin Routine, sondern 'Routinen' in dem und jenem, und jede Orientierung, auch die musikalische, hat *ihre* Routinen. In ihnen beginnt sich die Struktur einer Orientierung zu differenzieren und zu stabilisieren. Gelingt die Routinierung, wird sie lustvoll erfahren, von Kindern, die gehen und sprechen lernen, ebenso wie beim Sich-Einhören in ungewohnte Neue Musik. Aber alle Routinen lassen noch Spielräume der mehr oder weniger gekonnten Beherrschung und damit der weiteren Differenzierung und Stabilisierung der Orientierung. Die Stabilisierung schlägt sich in Orientierungsgefühlen, Plausibilitäten und Gedächtnissen — in der Musik in einem sensibleren Gehör — nieder, spezifiziert sich für unterschiedliche Orientierungswelten, hier den alltäglichen Orientierungswelten der Arbeit, der Familie, des Vereins usw., dort den musikalischen Welten der Volksmusik, des Schlagers, des Pop,

---

<sup>27</sup> Darum ist nicht eigentlich von der 'Anwendung' von Routinen auf Situationen nach dem Modell von *token* und *type* zu sprechen, wie das bei K. SEGERBERG, *Routines*, in: *Synthese* 85 (1985), 185-210, geschieht. Vgl. G. LÖHRER, *Praktisches Wissen. Grundlagen einer konstruktiven Theorie des menschlichen Handelns*, Paderborn 2003, 111. Routinen bestehen zwar in einem über viele Situationen hinweg gleichen oder ähnlichen und damit 'allgemeinen' Verhalten, aber als nur eingespielte treten sie in der Regel eben nicht explizit als Gegenstand eines allgemeinen Wissens hervor, das dann auf einzelne Fälle angewendet werden könnte.

des Jazz, der klassischen Musik, der neuen Musik usw., und wird schließlich in der Routine, Routinen zu wechseln, wieder selbstbezüglich.<sup>28</sup>

Auch *Religionen* brauchen und haben ihre liturgischen Rhythmen und Routinen; sie festigen sie zu sakralen Ritualen, und Musik schafft eigene Resonanzen für sie. So wird die Musik selbst heilig; in Religionen sind Lebensorientierung und Musik am engsten verknüpft. Sie können darüber wiederum die dogmatischen Gehalte der Religion vergessen lassen; auch erklärte Atheisten wie Nietzsche oder Blumenberg sahen sich durch Bachs Matthäus-Passion tief ergriffen und in ihrem Atheismus wankend gemacht. In modernen Gesellschaften treten die dogmatischen Gehalte der Religionen für die Mehrzahl deutlich zurück, und Religiösität wird, wie allenthalben bemerkt, zu einer Musik des Lebens, aus der heraus sich plurale religiöse Vorstellungen artikulieren. Auch die Neue Musik drängt weiter zu einer meist undogmatischen Religiosität, instrumentiert sie mit großem Pathos, nicht nur in zahlreichen neuen Requiem-Vertonungen, auch etwa im dramatisch und musikalisch monumentalen, dogmatisch jedoch zurückhaltenden “Licht”-Zyklus Stockhausens. Religionen haben aber auch dem Leben der Menschen im ganzen von früh an stabile Ordnungen in Gestalt von Rhythmen und Routinen gegeben: durch regelmäßig wiederkehrende Opfer-, Gebets- und Festzeiten; unsere Tages-, Monats- und Jahresrhythmen waren zumeist einmal sakrale Rhythmen. Aber Religionen geben der Orientierung auch noch in einer Weise Halt, die über alle Musik des Lebens hinausgeht. Ich versuche das abschließend deutlich zu machen, indem ich nun zusammenfassend sechs strukturelle Äquivalenzen und Differenzen zwischen Musik — besonders Neuer Musik — und Religion in der Orientierung herausarbeite.

### 3. Strukturelle Äquivalenzen und Differenzen zwischen Neuer Musik und Religion in der Orientierung

[1] Musik und Religion sind Weisen der *Orientierung* und verweisen als solche aufeinander. Dagegen verweist Orientierung, schon nach Kant, über die Vernunft hinaus. Vernunft bedarf der Orientierung und ist selbst nur ein Orientierungsmittel unter anderen. Orientierung schafft Sinn nicht erst durch (mehr oder weniger) allgemeingültige Begriffe, sondern zunächst und zumeist durch Passungen von Anhaltspunkten in fluktuanten Mustern. Sie schafft ihn in jeder neuen Situation neu, *zeitlich*, für jede(n) immer anders. Musik und Religion sind zeitliche Sinngestaltungen. Sie werden über alles Begreifbare an ihnen hinaus *erlebt*.

[2] Musik und Religion lassen wie alle fluktanten Muster von Anhaltspunkten und Zeichen *Deutungsspielräume* — im Gegensatz zu Wissenschaft und Philosophie, die zumeist auf Eindeutigkeit bestanden. Sie werden hinreichend eindeutig, nicht indem sie durch zeitenthobene Begriffe definiert, sondern indem die Deutungsspielräume ihrer Anhaltspunkte und Zeichen durch so viele weitere Anhaltspunkte und Zeichen

---

<sup>28</sup>Vgl. STEGMAIER, Philosophie der Orientierung, 304-312.

eingeschränkt werden, wie in der jeweiligen Situation nötig sind. In der Alltagssprache genügen weitere Worte oder auch nur ein Nachdruck, ein Akzent, eine Geste, in der Musik weitere Töne, Rhythmen, Tempi, Phrasierungen usw., in der Religion weitere Zeichen des Göttlichen (wie etwa im Buch Exodus geschildert), in Buchreligionen weitere Stellen in Heiligen Schriften. Die Deutungsspielräume werden in der Musik durch eine besondere Gestaltungs- und Aufführungskunst (Komposition und Interpretation), in der Religion durch eine besondere Auslegungskunst ausgelotet (Theologie und Liturgie).

[3] Auf Musik und Religion kann man sich in seiner Orientierung einlassen oder nicht, im Unterschied zu Wirtschaft, Politik, Recht, Wissenschaft und Erziehung, denen man sich in modernen Gesellschaften nicht entziehen kann. Sie sind *Orientierungswelten*, für oder gegen die man sich entscheiden kann, und darum als solche auffällige Orientierungen. Die Orientierungswelten von Musik und Religion unterscheiden sich signifikant. Auch wenn Musik in Räumen erzeugt wird, löst sie sich als bloße Zeitgestaltung vom Raum: ein Musikstück hat keinen Standpunkt im Raum, keine Horizonte und keine Perspektiven, es spannt statt dessen eigene imaginäre Räume auf und macht dabei den faktischen Raum, in dem sie erzeugt wird, (weitgehend) irrelevant. Religion dagegen gibt einen besonderen Standpunkt vor, der ebenfalls alle anderen Standpunkte zurücktreten lässt, den göttlichen, der mit seinen Horizonten und Perspektiven die Horizonte und Perspektiven der alltäglichen Orientierung transzendiert, seinerseits in ihr jedoch nicht ausweisbar ist. Musik und Religion stehen so an entgegengesetzten Rändern der alltäglichen Orientierung. Sie lösen von ihren alltäglichen Horizonten, die Musik, indem sie sie auf Zeit vergessen lässt, die Religion, indem sie sie übersteigt und in zeitlose Horizonte der Sinngestaltung einfügt. Die Lösung aus der alltäglichen Orientierungswelt und das Aufgehen in besonderen Orientierungswelten kann als Erlösung erfahren werden.

[4] Musik und Religion entrücken jedoch nicht vom Leben, sondern lassen im Gegenteil erst die *‘Musik des Lebens’* hören, die (nach Nietzsche) die traditionelle Philosophie und Wissenschaft überhört hat und die in der Tat eine *‘Musik des Vergessens’* ist, die nicht eigens gehört, sondern in allen Lebensvollzügen mitgehört wird und ihnen auf diese Weise nachvollziehbaren Ausdruck gibt. Jürgen Habermas hat treffend von *‘religiöser Musikalität’* gesprochen (die ihm fehle). Musik und Religion können in der Musik des Lebens (nach Luhmann) miteinander resonieren, dabei einander aufrufen, aber auch vergessen lassen. Die *‘Musik’* der Rhythmen und Routinen, die das alltägliche Leben strukturieren, gibt ihm dabei den Grundhalt und (nach Wittgenstein) ein *‘Gesicht’*; sie wird auffällig spürbar, wenn sie künstlerisch gestaltet wird. Die Religion aber kann sie, um im Bild zu bleiben, dirigieren. Sie kann dem Leben im ganzen *einen* Sinn geben — wenn man ihn sucht.<sup>29</sup>

[5] Die *Neue und insbesondere die Experimentelle Musik* führt vor, dass Resonanzen nicht

---

<sup>29</sup>Vgl. ebd., 183 f.

nur nach vorgegebenen und vermeintlich natürlichen Takt- und Harmonieregeln erzeugt werden können, sondern dass man für jedes Stück eigene Resonanzstrukturen schaffen kann, etwa durch Ligetis Tonecluster. Cluster bilden Ordnungen nicht nach vorgegebenen Regeln, die Selektionsverfahren sind, sondern aus Mustern, Passungen ihrer jeweils zusammenkommenden Elemente. Neue Musik kann so *irritierend neue Resonanzen* erzeugen. Sie macht zu den eingespielten und scheinbar natürlichen musikalischen Routinen alternative denk- und hörbar, sie desorientiert, wie alle Kunst, kreativ und eröffnet dadurch Neuorientierungen.<sup>30</sup> Könnte Religion das heute auch? Sie kann es wohl um so weniger, je mehr sie ohnehin gängige aktuelle moralische Vorstellungen und Begriffe bekräftigt; ihre eigenen Frequenzen gehen dann in den moralischen Konzerten unter.<sup>31</sup> Sie kann es aber offenbar um so mehr zusammen mit Musik, die sich moralischen Unterscheidungen entzieht. Das zeigen nicht nur die erneut in Musik gesetzten Passionen oder die religiös inspirierten Kompositionen eines Messiaen oder Stockhausen oder Pärt, sondern auch die Gospelbewegung der schwarzen Nordamerikaner mit ihren Ruf-Antwort-Mustern, in die auch Elemente des Jazz eingegangen sind und die wiederum den Hardbop und den Soul beeinflusst hat, Rock-Gottesdienste usw. Sie irritieren alle Festlegungen des Lebens, halten offen, dass das Leben noch ganz anders sein könnte, als es sich begreifen und nach vorgefassten moralischen Maßstäben beurteilen lässt.

[6] Religion ist anders als Musik dennoch auf dogmatische Festlegungen angewiesen, wenn sie dauerhaft Gestalt und Wirkung gewinnen will. Sie geht darin jedoch nicht auf. Diesseits und jenseits dogmatischer Festlegungen schafft sie *Geborgenheit* und *Zuversicht* in der Orientierung und erregt dafür *Dankbarkeit*, und sie hat, nach langen, schweren Kämpfen, Europa darüberhinaus *Toleranz* gelehrt, die Überzeugung, auch andere Überzeugungen gelten zu lassen.<sup>32</sup> Hat dies wiederum in der Musik ein strukturelles Äquivalent? Auch Musik kann auf ihre Art tolerant sein, indem sie andere Musik und Musikstile in ihren jeweiligen Spielräumen integriert und sich entsprechend transformiert; sie hat das z.B. im Crossover von Rock, Jazz und Neuer Musik vorgeführt. In ihrer ausdifferenzierten Orientierungswelt schafft sie aber auch Geborgenheit und, wie die Religion, Gemeinschaft, bis hin zu Kult- und Fan-Gemeinden, 'Einstimmung' im Erleben statt 'Übereinstimmung' in Meinungen. Es sind heute musikalische ebenso wie religiöse Großveranstaltungen und mehr noch beide in einem, die, neben Sportereignissen, den größten Zulauf quer durch alle Schichten und Altersklassen verzeichnen, und Kirchentage, auch katholische, legen heute großen Wert auf Offenheit und Pluralität. Indem eine gemeinsame Religion Spielräume für individuelle religiöse Vorstellungen und Haltungen lässt, gibt sie auch Zuversicht in die je eigene Orientierung an Gott. Sie erregt Dankbarkeit gegenüber Gott, wo immer dann die eigene Orientierung auch im übrigen gelingt, wo ihr Möglichkeiten zugespielt werden, die sie sich nicht selbst verdankt und die sie dankbar

---

<sup>30</sup>Vgl. ebd., 523-528.

<sup>31</sup>Vgl. LUHMANN, Ökologische Kommunikation, 183-192.

<sup>32</sup>Vgl. STEGMAIER, Philosophie der Orientierung, 528-540.

nutzen kann.<sup>33</sup> Und so, als gelingende Orientierung, die man nicht allein sich selbst verdankt, sondern die trägt und das Leben ‘tanzen’ lässt, wird auch Musik erlebt: dankbar.

---

<sup>33</sup>Vgl. I. U. DALFERTH, Die Selbstverkleinerung des Menschen, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 105 (2008), 94-123, bes. 117: “Schöpfung [ist] das immer neue Zuspiel von Möglichkeiten, durch deren Zusammenwirken kreativ Neues entsteht und ohne die es kein Werden und Vergehen in der Zeit gäbe. Doch das ist keine Weltbeschreibung, sondern eine Orientierungsaussage.”