

Marcel Cobussen

## Towards a Material Spirituality (and Beyond)

*Thirty years ago, before I began the study of Zen, I said, ›Mountains are mountains, waters are waters.‹ After I got insight into the truth of Zen through the instructions of a good master, I said, ›Mountains are not mountains, waters are not waters.‹ But now, having attained the abode of final rest, (that is, Enlightenment) I say, ›Mountains are really mountains, waters are really waters.‹ (Ch'ing yuan Wei-hsin)<sup>1</sup>*

*Death never occurs through the fault of the soul, but only because one of the principal parts of the body disintegrates. (Descartes)<sup>2</sup>*

## I – Introduction

A simple quest on the Internet for definitions of spirituality leads to over 38 million hits. This shows us, even if on a cursory level, the diversity of meanings that can be given for the concept of spirituality. Pinning down spirituality to a universally agreed upon definition seems simply impossible. *Wikipedia* opens with a quote from Ewart Cousins, from his preface to Antoine Faivre and Jacob Needleman's book *Modern Esoteric Spirituality*, saying that »spirituality refers to an ultimate or an alleged immaterial reality.«<sup>3</sup> *Wikipedia* further informs us that spiritual

experiences include a connectedness with (a) a larger reality, yielding a more comprehensive self; (b) with other individuals or the human community; (c) with nature or the cosmos; or (d) with the divine realm. It can encompass beliefs in immaterial realities or experiences of the immanent or transcendent nature of the world.<sup>4</sup>

On the site *Living Words of Wisdom* spirituality is defined as that which relates to or affects the human spirit or soul as opposed to material or physical things. Spirituality touches that part of a person that is not dependant on material things or physical comforts.<sup>5</sup> And on the site *Spirituality4now* we can read that »[...] a basic definition of spirituality is the quality of one's sensitivity to the things of the spirit. And what are these things of the spirit? These are those that cannot be directly perceived by our senses but whose effects can be deduced or inferred by our observations, like love, justice, peace, etc. Basic to this understanding of spirituality is the premise that we regard the human being and/or the rest of creation as composed not only of matter, but of something immaterial, something invisible, something beyond our present knowledge. There is always more to what we can perceive with our senses and know with our reason.«<sup>6</sup> Finally, in *A Brief History of Spirituality*, theologian Philip Sheldrake approvingly quotes the English writer Evelyn Underhill who in her book *Mysticism* notes that human beings are driven by goals beyond physical perfection and intellectual supremacy; they desire spiritual fulfillment.<sup>7</sup>

1 See for example <http://oaks.nvg.org/zensay.html> (last visited on June 12, 2012).

2 René Descartes, *The Passions of the Soul*, transl. Stephen H. Voss (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989), p. 21 (article 6).

3 See <http://en.wikipedia.org/wiki/Spirituality> (last visited on June 12, 2012). The quote is used on many websites all mentioning the same source: Antoine Faivre and Jacob Needleman (eds.), *Modern Esoteric Spirituality (World Spirituality, Vol. 21)* (Chestnut Ridge, NY: The Crossroad Publishing Company, 1992). However, I was not able to find the exact quote in that book, nor in Cousins's more extended preface to *Christian Spirituality: Origins to the Twelfth Century* (London: Routledge & Kegan Paul, 1986).

4 <http://en.wikipedia.org/wiki/Spirituality> (last visited on June 12, 2012).

5 <http://www.livingwordsofwisdom.com/definition-of-spirituality.html> (last visited on June 12, 2012).

6 <http://spirituality4now.blogspot.nl/2010/02/meaning-of-spirituality.html> (last visited on June 12, 2012).

7 Philip Sheldrake, *A Brief History of Spirituality (Blackwell Brief Histories of Religion)* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2007), p. 1.

Wolfgang-Andreas Schultz

## Weltzugewandte Mystik – der Weg der abendländischen Musik

## I – Theoretischer Teil

Über Musik und Spiritualität nachzudenken und sich dabei auf die komponierte Musik zu beschränken, bedeutet eine für diese Arbeit allerdings notwendige Einengung des Themas. Komponierte Musik ist auf Interpreten angewiesen, und wenn es darum geht, wie durch Musik eine »Erfahrung des Heiligen«<sup>1</sup> möglich werden kann, wird es einen entscheidenden Unterschied bedeuten, in welcher Haltung und aus welchem Geist heraus ein Interpret die Musik zum Klingen bringt: dienend, frei von persönlichem Wollen, als eine Art Instrument, durch das die Musik zum Klingen kommt, oder selbstherrlich, die eigene Person ins Zentrum stellend. Eine Erfahrung des Heiligen kann durch jede Art Musik vermittelt werden; es können gregorianische Gesänge, Lieder oder hochkomplexe symphonische Gebilde sein. Dennoch sollte man fragen, warum Musik sich verändert und entwickelt. Gibt es verborgene Attraktoren, die vielleicht darauf zielen, ein spirituelles Potenzial zu entfalten? Die Entwicklung der komponierten Musik unter diesem Aspekt zu lesen, ist Ziel der vorliegenden Skizze.

Spiritualität kennt, keineswegs nur im Hinblick auf die Musik, zwei unterschiedliche Wege: eine Spiritualität, die im Rückzug von der Welt gelebt wird, und eine Spiritualität, die sich in der Welt manifestieren und das »Weltliche« (das dann nicht mehr im Gegensatz zum »Geistlichen« oder »Spirituellen« steht) umfassen möchte. In der biblischen Geschichte von Maria und Martha<sup>2</sup> finden wir die Urbilder dieser beiden Haltungen: »Maria setzte sich zu Jesu Füßen und hörte seiner Rede zu. Martha aber machte sich viel zu schaffen, ihm zu dienen.« Jesus scheint dem kontemplativen Leben den Vorzug zu geben: »Martha, du hast viel Sorge und Mühe; eins aber ist

not, Maria hat das gute Teil erwählt.« Die mystischen Traditionen betonen aber die Notwendigkeit, Spiritualität tätig in der Welt zu leben: Teresa von Avila<sup>3</sup> hält die Positionen von Maria und Martha für gleichberechtigt, während Meister Eckehart Marthas Verhalten sogar höher stellt: »Martha war so im Wesentlichen, dass alle Wirksamkeit sie nicht hinderte und dass alles Tun und alle Geschäftigkeit sie auf ihr ewiges Heil hinleitete. Maria musste erst eine Martha werden, ehe sie wirklich eine Maria werden konnte. Denn da sie unserem Herrn zu Füßen saß, da war sie das noch nicht. Sie saß da noch um der Freude und Entzückung willen. [...] So werden die Heiligen erst dann zu Heiligen, wenn sie anfangen zu wirken durch ihre Tugenden.«<sup>4</sup> Meist waren die Mystiker Außenseiter, und so war die Maria-Position, die das Weltliche draußen ließ, im Hinblick auf die Musik die Position der Kirche mit der Folge, dass es immer wieder zu Diskussionen kam, wie »weltlich« denn die »geistliche« Musik nun eigentlich sein darf. Diese Frage hat ihre Berechtigung, wenn es Aufgabe der Musik sein soll, die Menschen im – vielleicht nur zeitweiligem – Rückzug aus den Verstrickungen des Alltags zu lösen, Abstand zu gewinnen von den Gefühlen, zur Ruhe, zur Stille und zur Begegnung mit sich selbst zu finden. Dann muss die Musik alles vermeiden, was an die Welt erinnern kann: Körperlichkeit, Gefühle, allzu individuelle Einzelheiten, die zu viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und Entwicklungen, die den Hörer auf eine Reise durch den Zeitablauf mitnehmen. Stattdessen sollte sie kontemplativ, nahezu emotionslos, von der Individualität absehend und gleichsam zeitlos sein.

Im Grunde gilt es, zwei Geschichten zu erzählen: die überzeitliche von Maria und Martha, vom Verhältnis der im Rückzug von der Welt gelebten Spiritualität und einer die Welt umfassenden und

1 Roger Walsh: *Die Erfahrung gelebter Spiritualität*, Stuttgart 2008, S. 22: »Spiritualität bezieht sich auf die unmittelbare Erfahrung des Heiligen.«

2 Lukas 10, 38–42.

3 Teresa von Avila: *Wohnungen der Inneren Burg*, Freiburg i. Br. 2005, S. 337.

4 Meister Eckehart: *Vom Wunder der Seele*, Stuttgart 1951, S. 29.

Janine Droese

## Überlegungen zur Bedeutung der Trompete für die Legitimation von Herrschaft, ausgehend von Mittelalter und früher Neuzeit

Hofmusik diene nicht nur der Unterhaltung, sondern kann darüber hinaus »als unverzichtbarer symbolhaltiger und damit notwendiger akustischer Teil der Repräsentation«<sup>1</sup> gesehen werden. Diese Ansicht findet sich fast durchgängig in der sich mit Hofmusik auseinandersetzenden Literatur.<sup>2</sup> Dass Trompeten eine besondere Rolle in diesem Zusammenhang spielten, ist ebenfalls weithin bekannt. Auch hier wird regelmäßig der Symbolbegriff bemüht, die Trompete wird als »Symbol für den Ausdruck herrscherlicher Macht«<sup>3</sup> bezeichnet. So schreibt Christian Ahrens im Artikel »Trompete« in der neuen *MGG*: »Wie im Orient war auch im Abendland die Trompete nicht nur ein wichtiges kriegerisches Signalinstrument, sondern zugleich ein Herrschaftssymbol. Diese Funktion gewann bereits im ausgehenden Mittelalter so stark an Bedeutung, daß der Einsatz von Trompetern durch Erlasse [...] reglementiert werden mußte«<sup>4</sup>, und im entsprechenden *New Grove*-Artikel heißt es: »Renaissance sovereigns saw in their trumpet ensembles a symbol of their own importance«<sup>5</sup>. Während diese

Feststellungen fast schon wie Redewendungen die Literatur zu Trompeten durchziehen, wurde offenbar bisher nicht versucht, genauer zu bestimmen, wie diese Symbolik beschaffen ist, welcher Art die Vorstellungen sind, die die Trompete in besonderer Weise als Herrschaftsinstrument auszeichnen, und in welchem Verhältnis sie zu den Vorstellungen über Herrschaft und Herrscher stehen. Einzig Lars Laubhold, der in seiner quellenkritischen Auseinandersetzung mit Johann Ernst Altenburgs 1795 erschienenen Abhandlung zur Trompeter- und Pauker-Kunst<sup>6</sup> eigentlich einer anderen Fragestellung nachgeht, ist aufgefallen, dass dort der Trompete eine Wirkmächtigkeit zugeschrieben wird, die erklären kann, warum gerade sie als das ideale Instrument zur Repräsentation der Aristokratie gesehen wird. Seine diesbezüglichen Thesen sollen an gegebener Stelle in die hier angestellten Überlegungen einbezogen werden. Im vorliegenden Beitrag jedoch sollen zunächst die Grundlagen geklärt werden. Neben den religiösen Konnotationen der Trompete, wie sie sich vor allem aus dem Text und der Exegese der Vulgata ergeben, sollen auch die Hintergründe der Legitimationsstrategien christlicher Monarchen erarbeitet und dargestellt werden, um darauf aufbauend die Verbindungspunkte zwischen beiden Konzepten aufzuzeigen. Ausgangspunkt sind dabei Mittelalter und frühe Neuzeit. Da jedoch, wie zu zeigen sein wird, diese Vorstellungen noch sehr lange bekannt und einflussreich waren, wird die vorliegende Darstellung auch spätere Phänomene mit in den Blick nehmen. Im Bewusstsein, dass ein solches Vorgehen die Gefahr der Oberflächlichkeit und Ungenauigkeit birgt, wurde diese

1 Klaus Hortschansky: *Musikleben*, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3,1), hg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989, Bd. 1, S. 23–128, hier S. 62.

2 Martine Clouzot (*Musique, savoirs et pouvoir à la cour du prince aux XIVe et XVe siècles*, in: *La place de la musique dans la culture médiévale. Colloque organisé à la Fondation Singer-Polignac le mercredi 25 octobre 2006*, hg. von Olivier Cullin, Turnhout 2007, S. 115–137) hat als einzige bisher den Zusammenhang zwischen Musik und Regieren genauer beschrieben.

3 Detlef Altenburg: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)* (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 75), Köln 1973, Bd. 1, S. 141.

4 Christian Ahrens: Art. *Trompete*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 9, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 879–897, hier Sp. 888.

5 Vgl. Edward Tarr: Art. *Trumpet*, §4: *The Western trumpet*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von

Stanley Sadie, London [u. a.] 2001, Bd. 25, S. 827–841, hier S. 830.

6 *Magie der Macht. Eine quellenkritische Studie zu Johann Ernst Altenburgs Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst (Halle 1795)* (= Salzburger Stier 2), Würzburg 2009, vor allem S. 153–155, 184–198, 222–225 und 241–250.

Klaus Pietschmann

## Polyphonie im Jenseits?

## Sinnendiskurs und Musikverständnis im ausgehenden Mittelalter\*

Jede Auseinandersetzung mit der Musik vor der Erfindung des Tonträgers sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass ihr Klang unwiederbringlich verloren ist. Zwar bemüht sich die Aufführungspraxis mit differenziertem Quellenstudium und methodischem Weitblick um die Rekonstruktion historischer Klangbilder, doch bleibt das Problem, dass sich die Hörgewohnheiten und Wahrnehmungsmodi grundlegend gewandelt haben, so dass ein »authentisches Hören« alter Musik selbst im theoretischen Idealfall einer mit dem historischen Klangbild identischen Wiedergabe unmöglich ist. Und trotzdem ist das Faszinosum einer Kompensation dieses Verlustes aktueller denn je: Zahllose Festivals alter Musik bringen diese in historischen Räumen zu Gehör, in teilweise erstaunlichen Interpretationen, die höchsten wissenschaftlichen und spieltechnischen Standards genügen. Erstaunlich allerdings ist es, dass sich die Musikwissenschaft einerseits zwar wesentlich an dieser Emporbringung der aufführungspraktischen Restituierung historischer Klangbilder beteiligt hat, andererseits jedoch der Frage nach den historischen Hörgewohnheiten und Wahrnehmungsweisen eine damit auch nicht annähernd vergleichbare Beachtung schenkte. Zugegebenermaßen handelt es sich dabei auch um das weitaus komplexere Problem. Während Fragen der Besetzung, Instrumentenbauweise und Spieltechnik mehr oder weniger objektivierbare Größen sind, über die historische Quellen zumindest potentiell mehr oder weniger präzise Auskunft geben, ist die Rezipientenperspektive von einer Vielzahl unberechenbarer,

individuell je unterschiedlich zusammenwirkender Faktoren geprägt.

Gleichwohl war und ist die sinnliche Wahrnehmung von der Antike bis heute ein elementarer Bestandteil der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Musik. Bestimmt wird sie in der Gegenwart vor allem durch die Kognitionswissenschaft sowie die Psycho- und Neuromusikologie einerseits, die soziologisch orientierten Sound Studies andererseits, auch wenn dabei die historische Erforschung des Hörens erst in jüngerer Zeit ins Blickfeld geriet. Traditionell allerdings bildet die *aisthesis*, die sinnliche Musikwahrnehmung, natürlich den Kerngegenstand der Musikästhetik und genießt insofern seit der Antike eine feste Verankerung im Kanon der wissenschaftlichen Beschäftigung mit musikalischen Phänomenen. Neben diesem philosophisch-theoretischen Zugang bildeten bis weit in die Frühe Neuzeit hinein theologisch-spirituelle Denktraditionen zur frömmigkeitsstiftenden Rolle des Hörsinns eine wichtige Voraussetzung für die sensorischen Wahrnehmungsmuster speziell geistlicher Musik.

Das musikalische Hören im Spätmittelalter, das im Zentrum der nachfolgenden Überlegungen stehen soll, wurde nach ersten Studien Arnold Scherings und Heinrich Besslers von Christopher Page in seiner 1993 erschienenen Monographie *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France* als virulentes Problem speziell der musikalischen Mittelalter- und Renaissanceforschung benannt, indem er eine Annäherung an die Musik jener Zeit forderte, die die »imaginative properties, its cultural meaning, [and] its intended audience« berücksichtigt.<sup>1</sup> Sein Lösungsansatz war allerdings durchaus problematisch, denn er postulierte, dass »the sound of medieval music, as

\* Der nachfolgende Text basiert auf einem in Basel im März 2012 gehaltenen Vortrag, unter Einbezug kleinerer Abschnitte meines Beitrags *Musik für die Sinne. Zu einem möglichen Funktionsspektrum einiger Hobelied-Motetten des 15. Jahrhunderts*, in: Laurenz Lütteken (Hg.): *Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert, Tagungsbericht Münster 2010* (= Troja 2010), Kassel [u. a.] 2011, S. 87–112.

1 Auch zum folgenden: Christopher Page: *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford 1993, S. xxi f.

Clemens Harasim

## Felix Mendelssohn Bartholdys Religiosität im Spiegel seiner lateinischen Kirchenmusik

Felix Mendelssohn Bartholdys Verhältnis zum Glauben und zum Religiösen ist seit vielen Jahren Gegenstand von musikwissenschaftlichen Untersuchungen vor allem im englischsprachigen Raum. Die Faszination, die von diesem im Kindesalter getauften Enkel des bedeutendsten jüdischen Philosophen der Aufklärung ausgeht, provoziert bis heute die Frage nach den Spuren des Jüdischen im Leben und Schaffen des Komponisten. Zwar sind schriftlich überlieferte Aussagen Mendelssohns zu diesem Themenkreis – etwa in seinen Briefen – äußerst rar<sup>1</sup> und lassen überdies wenig Schlussfolgerungen auf sein Seelenleben und seine religiösen Empfindungen zu, doch scheint das den Versuchen des Aufspürens von »typisch jüdischen« Elementen in seiner Musik keinen Abbruch zu tun.<sup>2</sup>

Den Beginn des Diskurses über diese Frage markiert die bahnbrechende Biographie von Eric Werner im Jahr 1963<sup>3</sup>, der jüdische Spuren in der

Musik Mendelssohns entdeckte. Darauf aufbauend sieht Leon Botstein<sup>4</sup> in Felix Mendelssohn den Vollender der Ideen Moses Mendelssohns, die sich vor allem in der Versöhnung der Religionen des 19. Jahrhunderts manifestierten. Dem widerspricht entschieden Jeffrey S. Sposato<sup>5</sup>, der antijüdische Kompensation im Schaffen des Komponisten zu erkennen glaubte und für den die Wiederaufführung der Johann Sebastian Bach'schen *Matthäus-Passion* sowie die Wahl des neutestamentlichen Sujets des *Paulus* für sein erstes Oratorium Zeugnisse des Abschieds und der Abgrenzung vom Judentum sind; erst mit dem *Elias* trete eine Art Beruhigung ein. Laut David Conway<sup>6</sup> wiederum sei bei allen Kindern von Abraham und Lea Mendelssohn ein vollkommen entspanntes Verhältnis sowohl zum Judentum als auch zum Christentum zu beobachten.

Bemerkenswert ist, dass eine der wohl prägnantesten Äußerungen Mendelssohns zum Thema Judentum zeigt, dass er Juden nicht als Teil einer Glaubensgemeinschaft, sondern als Teil einer sozialen, milieubestimmten Gemeinschaft wahrnimmt. Er zielt bei der Beschreibung der Rothschilds in Frankfurt auf den Kern des modernen – eben nicht mehr religiös, sondern sozial motivierten – Antisemitismus des 19. Jahrhunderts<sup>7</sup>, wenn er Mutter Lea und Schwester

1 Wie kürzlich erläutert von Wilhelm Seidel: *Mendelssohn und das Judentum*, in: *Die Musikforschung* 64 (2011), S. 6–23.

2 Einen Kompositionsauftrag des Hamburger Israelitischen Tempelvereins im November 1843 durch ihren Gemeindevorsteher Maimon Fraenkel zur Einweihung der neuen Synagoge nahm Mendelssohn zwar an, doch hat sich kein entsprechendes Werk erhalten. Spezifisch Jüdisches in der Musik Mendelssohns arbeitete in neuerer Zeit vor allem David Conway heraus in: »*In the Midst of Many Peoples*«. *Some Nineteenth-Century Jewish Composers and their Jewishness*, in: *European Judaism* 36 (2003), S. 36–59; sowie *Jewry in Music. Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge 2012.

3 Eric Werner: *Mendelssohn. A new Image of the Composer and his Age*, New York 1963. Die sich daraufhin entspinnde Kontroverse drückt sich vor allem in folgenden Publikationen aus: Jeffrey S. Sposato: *Creative Writing. The [Self-]Identification of Mendelssohn as Jew*, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 190–209; Leon Botstein: *Mendelssohn and the Jews*, in: ebd., S. 210–219; Michael P. Steinberg: *Mendelssohn's Music and German-Jewish Culture. An Intervention*, in: *The Musical Quarterly* 83 (1999), S. 31–44; Peter Ward Jones, *Letter to the Editor*, in: ebd., S. 27–30; Leon Botstein, *Mendelssohn, Werner, and the Jews. A Final Word*, in: ebd., S. 45–50; Jeffrey S. Sposato: *Mendelssohn, Paulus, and the*

*Jews. A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg*, in: *The Musical Quarterly* 83 (1999), S. 280–291; ders.: *The Price of Assimilation. Felix Mendelssohn Bartholdy and the Nineteenth-Century Anti-Semitic Tradition*, Oxford 2006; ders.: *Mendelssohn and Assimilation. Two Case Studies*, in: *Ars Lyrica* 19 (2010), S. 1–26; Leon Botstein: *Mendelssohn as Jew. Revisiting Controversy on the Occasion of the Composer's 200th Birthday*, in: *The Musical Quarterly* 92 (2009), S. 1–8.

4 Vgl. Anm. 3.

5 Vgl. Anm. 3.

6 Vgl. Anm. 2.

7 Vgl. Helmut Berding: *Moderner Antisemitismus in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1988.

Johannes Laas

## Spiritualität und Kunstanspruch

Max Baumann und die katholische Kirchenmusik im  
Umkreis des II. Vatikanischen Konzils

In einer aufschlussreichen Gegenüberstellung hat jüngst Eduard Nagel, Schriftleiter der Zeitschrift *Gottesdienst*, den Abschlussgottesdienst des Papstes bei seinem Deutschlandbesuch im September 2011 in Freiburg mit dem Hauptgottesdienst des diesjährigen Katholikentags in Mannheim im Mai 2012 verglichen. Dabei erblickt er in Form und Gestalt des Papstgottesdienstes noch deutliche Reste einer vorkonziliaren Liturgieauffassung. Diese entspräche, unter anderem aufgrund ihrer sichtbaren Hierarchisierung, nicht mehr dem Stand der liturgischen Erneuerung. Dagegen sei beim Hauptgottesdienst des Mannheimer Katholikentags das Bild der Versammlung als »Volk Gottes« deutlich geworden, »das sich auf seinem Weg durch die Zeit im Hören auf Gottes Wort und am Tisch des Herrn stärken lässt.«<sup>1</sup> Nagel geht auch auf die Kirchenmusik ein: »Wie die klassischen großen Messkompositionen der vom Konzil von Trient geordneten Liturgie ihrer Zeit entsprachen – als eine Art Parallelveranstaltung zur Verschönerung der sich am Altar vollziehenden Klerikerliturgie und zur Erbauung der Zuhörenden (und beispielsweise auch als Konzert oder auf CD mit einer eigenen Identität) –, so machte in Mannheim die Musik die Klanggestalt der nach dem 2. Vatikanischen Konzil erneuerten Liturgie hörbar: Sie bildete mit dem liturgischen Geschehen selbst eine Einheit, außerhalb der Feier wäre sie ein Torso, weil ihr Wesentliches

– nämlich die Beteiligung der von ihr mitgetragenen Gemeinschaft – mangelte.«<sup>2</sup> Nagel kritisiert also die Verwendung traditioneller Kirchenmusik »mit einer eigenen Identität« im sogenannten »ordentlichen« Ritus der römischen Liturgie und weist ihr einen Platz bloß noch im heute »außerordentlich« genannten Ritus zu. Diese von Papst Benedikt XVI. mit seinem Motu proprio *Summorum Pontificum* vom 7. Juli 2007 wieder ins Recht gesetzte Form des römischen Ritus<sup>3</sup> wurde – abgesehen von Sonderformen – bis 1962 in der römisch-katholischen Kirche über viele Jahrhunderte gepflegt und geht im Kern auf älteste christliche Zeugnisse zurück.<sup>4</sup>

In Nagels Ausführungen wird exemplarisch deutlich, dass es sich bei beiden Formen des römischen Ritus offensichtlich um gänzlich andere und einander entgegengesetzte Konzepte von Liturgie und Kirchenmusik handelt.<sup>5</sup> Mit ihnen geht auch

2 Ebd., S. 99.

3 Vgl. Benedikt XVI.: *Apostolisches Schreiben »Summorum Pontificum«*. Brief des Heiligen Vaters an die Bischöfe anlässlich der Publikation (= Verlautbarungen des Apostolischen Stuhles 178), hg. vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn 2007.

4 Michael Fiedrowicz: *Die überlieferte Messe. Geschichte, Gestalt und Theologie des klassischen römischen Ritus*, Mülheim/Mosel 2011.

5 Zur kontroversen Diskussion um die Wiederzulassung der überlieferten Messe vgl. *Ein Ritus – zwei Formen. Die Richtlinie Papst Benedikt XVI. zur Liturgie*, hg. von Albert Gerhards, Freiburg i. Br. 2008; *Tridentinische Messe – ein Streitfall. Reaktionen auf das Motu proprio »Summorum Pontificum« Benedikts XVI.*, hg. von Eckhard Nordhofen, Kevelaer 2008, 2009; Michael Kunzler: *Die »Tridentinische« Messe. Aufbruch oder Rückschritt?*, Paderborn 2008; *Musica sacra – klingende Liturgie. Die katholische Kirchenmusik im Lichte des Motu proprio »Summorum Pontificum« Papst Benedikt XVI.*, hg. von Michael Tunger, Aachen 2009; Gero P. Weishaupt: *Päpstliche Weichenstellungen. Das Motu proprio »Summorum Pontificum« Papst Benedikts XVI. und der Begleitbrief an die Bischöfe. Ein kirchenrechtlicher Kommentar und Überlegungen zu einer »Reform der Reform«*, Bonn 2010.

1 Vgl. Eduard Nagel: *Die Liturgie – ein Bild der Kirche, hier und jetzt. Ein paar Beobachtungen bei den großen Gottesdiensten des Katholikentags in Mannheim*, in: *Gottesdienst* 46 (2012), Heft 12, S. 97–99, hier S. 98. – Während in Freiburg u. a. mit gregorianischem Gesang und einer mehrstimmigen Messvertonung von Johannes Benn (um 1590–1660) insgesamt eher traditionell orientierte Kirchenmusik erklang, wurde in Mannheim die für diesen Anlass komponierte, jazzinspierte deutschsprachige *Missa pro nobis* für Gemeinde, Vorsänger, gemischten Chor, Jazzquartett und Orgel des evangelischen Kirchenmusikers Johannes Matthias Michel (\*1962) aufgeführt.

Carola Maack

## Musik, Spiritualität und Psychotherapie –

Helen L. Bonnys Leben und Werk

Es gibt nur wenige Psychotherapiemethoden, die Musik zu Heilungszwecken nutzen oder die Spiritualität in die Behandlung einbeziehen. »Guided Imagery and Music (GIM)« nach Helen Bonny ist bisher die einzige Methode, die alle drei Bereiche miteinander verbindet.<sup>1</sup> Nach einer kurzen Vorstellung von Helen Bonnys Leben, die der Verfasserin persönlich bekannt ist<sup>2</sup>, folgen vier weitere Teile, in denen unterschiedliche Verbindungen von Musik und Spiritualität vorgestellt werden, die Helen Bonny im Laufe ihres Lebens erlebte, bzw. die sie entwickelte. Diese Verbindungen von Musik und Spiritualität sind (I) Epiphanie während des Musizierens, (II) die Rolle von Musik während extern ausgelöster veränderter Bewusstseinszustände mit möglichem spirituellen Erleben, (III) Musikhören als Auslöser spiritueller Erlebnisse und (IV) Musikhören in psychotherapeutischen Prozessen mit spirituellen Erlebnissen.

Helen Bonny wurde 1921 als Kind einer Pianistin und Organistin und eines evangelischen Pastors in Kansas, USA geboren. Ihre Kindheit war also geprägt von Religion und Musik. Später wurde sie Geigerin, heiratete einen Pastor und bekam mehrere Kinder. Erst mit über 40 Jahren studierte sie Musiktherapie und arbeitete danach einige Jahre in der LSD-Forschung am Maryland Psychiatric Research Center. Nachdem das Forschungsprojekt eingestellt worden war, entwickelte Helen Bonny aus ihren

Erfahrungen dort eine Selbsterfahrungs- und später auch Psychotherapiemethode – »Guided Imagery and Music (GIM)« –, in der mit Musikhören im entspannten Zustand und den dabei auftauchenden Imaginationen gearbeitet wird. Diese Methode wird weiter unten näher beschrieben. Helen Bonny beforschte, praktizierte und entwickelte GIM stetig weiter. Seit den 1980er Jahren unterrichteten sie und andere GIM, zuerst in den USA, dann auch in Kanada, Australien, Neuseeland und Europa.<sup>3</sup> 2010 starb Helen Bonny im Alter von 89 Jahren.

## I – Epiphanie während des Musizierens

Zwar wuchs Helen Bonny in einem religiösen Haushalt auf, die Art der religiösen Praxis war jedoch eher von einer intellektuellen Religiosität, als von direkten religiösen oder spirituellen Erfahrungen geprägt. Erst als sie als junge Geigerin in einem Gottesdienst spielte, machte sie eine einschneidende Erfahrung, die ihr gesamtes weiteres Leben prägen sollte: »[...] we began ›The Swan‹ from Saint Saens' The Carnival of the Animals. All went well until the repetition of the first theme. Then everything changed. It was as if the violin was not my own; bow arm and fingers were held in abeyance / obedience to a light and wonderful infusion that created an unbelievable sound I knew I had not ever produced before. [...] Astonished, delighted, I almost stopped what I was doing to fully hear the beauty. Fortunately, I thought better of it and provided the bow and fingers, but without the vibrato or bow pressure to create a good sound. Nonetheless, the beautiful music continued to the end. I was trembling when

1 Es gibt einige weitere Psychotherapiemethoden, die Spiritualität und Klang einbeziehen, jedoch nicht Musik.

2 Ich lernte Helen Bonny kennen, als sie schon über 70 Jahre alt war. Sie war eine geistig überaus rege Frau, interessiert an Neuem und anderen Denkweisen, und sie unterrichtete zu dem Zeitpunkt noch und praktizierte Psychotherapie. Sie sprach mit einer Selbstverständlichkeit über Spiritualität und Musik in der Psychotherapie wie ich es sonst nicht gewohnt war, und was ich als sehr entlastend empfand. An der Universität, an der ich damals meine Therapieausbildung machte, wie auch an den meisten anderen Ausbildungsstätten, konnte man über Spiritualität in der Psychotherapie – wenn überhaupt – nur hinter vorgehaltener Hand sprechen.

3 Vgl. Helen L. Bonny: *Music Consciousness: The Evolution of Guided Imagery and Music*, Gilsum 2002; vgl. auch Edith Maria Geiger & Carola Maack: *Lehrbuch Guided Imagery and Music (GIM)*, Wiesbaden 2010.