

Journal of Religious Culture

Journal für Religionskultur

Ed. by / Hrsg. von Edmund Weber
in Association with / in Zusammenarbeit mit Matthias Benad
Institute for Irenics / Institut für Wissenschaftliche Irenik
Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
ISSN 1434-5935- © E.Weber

Nr. 60 (2002)

Sakrale Musik und mantrischer Klang

von

Martin Mittwede

Der Begriff „sakrale Musik“ oder „sakraler Klang“ geht davon aus, dass es auch nichtsakrale Musik oder Klänge gibt. Insofern ist er – im Hinblick auf die Menschheitsentwicklung – ein junger Begriff, denn in vielen alten Kulturen war das gesamte Leben der Menschen so sehr von dem durchdrungen, was wir heute sakral nennen, dass im Bewusstsein der Menschen daneben nichts wirklich Wichtiges oder Nennenswertes existierte.

Klänge entstehen in der Natur und durch den Menschen verursacht. Wenn in der Weltwahrnehmung die Natur ein Bote, ein Ausdruck göttlicher Kräfte und Mächte ist oder die Natur sogar selbst als heilig / sakral betrachtet wird, dann müssen auch deren Klänge göttlich kraftgeladen sein.

Der moderne Mensch hat normalerweise kaum noch den Zugang zu dieser Weltmusik, die ihm nur dann entgegentritt, wenn er an einem Ort ist, wo sie nicht übertönt wird, und wenn er in diesen Zustand der Zeitvergessenheit hinein taucht, in dem die Dinge anfangen zu sprechen und jeder Ton eine Klangoffenbarung wird.

Menschen haben mit den von ihnen erzeugten Klängen den Kosmos durch sich durchströmen lassen, haben seinen Rhythmus, sein Pulsieren, sein Vibrieren und seine Harmonien aufgenommen, um in diesem Weltkonzert mitzuspielen und mitzutanzten.¹ Insofern war der von Menschen erzeugte Klang Teil des Weltenakkords, er war noch nicht getrennt von dem Ganzen, sondern ergänzte und variierte nur das kosmische Geschehen.

¹ Vgl. Hoffmann, Kaye: Tanz, Trance, Transformation. München o.J., 12.

Klang wurde nicht willkürlich erzeugt, sondern folgte den Gesetzmäßigkeiten der Natur, indem er Abbild und Transformation der Welt zugleich war. Der von Menschen erzeugte Klang fiel dadurch nicht aus dem Weltganzen heraus.²

In bestimmten Konstellationen war dieser von Menschen erzeugte Klang auch in der Lage, die Natur zu verzaubern, zu behexen, zu transformieren und zu lenken. Damit nähern wir uns der magischen Kraft von Klängen, Rhythmen und Tänzen, die außer auf die Natur auch auf den Menschen selbst wirken.³

Heute hat sich der Klang, der einst vom Menschen ausging, von seinem Urheber emanzipiert und abgetrennt. Technik, Verkehr und Massenmedien erzeugen wie durch Zauberhand eine eigene Welt der Klänge, die zwar irgendwann einmal vom Menschen in Bewegung versetzt wurde, nun aber durch die Kraft von Maschinen mit scheinbar unendlichem Durchhaltevermögen sich ständig reproduziert wie eine hängengebliebene Schallplatte.

In diesem selbstgeschaffenen Klangchaos verliert der Mensch die Fähigkeit, die ursprünglichen Töne und Klänge wahrzunehmen und durch sich strömen zu lassen. Er wird zum Opfer seines Klanggeschöpfes, welches ihn auffrisst und von der wirklichen Welt isoliert, die eine andere Musik spielt.

Zwischen diesen beiden Extremen der kosmischen Einheit und Verwobenheit und der scheinbar vollständigen Abtrennung des Menschen vom Gesamtgeschehen steht die sakrale Musik. Hier wird der Klang erzeugt, um das Bewusstsein des Menschen mit der göttlichen Kraft zu verbinden. Dies kann ganz unterschiedlich geschehen:

Durch Beeinflussung des Gefühlslebens

Durch Erzeugung veränderter Bewusstseinszustände wie Trance usw.

Durch Belebung archetypischer Strukturen

Durch das Hineintauchen in enstatische Zustände, d.h. die Erfahrung von vollständiger Stille jenseits aller Klänge

In der altindischen Tradition hat man vielfältige Erfahrungen mit dem Klang entwickelt und ist philosophisch zu der Schlußfolgerung gekommen, dass sich die höchste Wirklichkeit (brahman) über den Klang (shabda) offenbart, ja dass das Wesen dieses göttlichen Seinsgrundes selbst Klang ist.

Die Texte des Veda, die die älteste Offenbarung in Indien darstellen, wurden deshalb nicht aufgeschrieben. Das Schreiben diente hauptsächlich den weltlichen Belangen. Diese Texte wurden auch nicht gesprochen, wie man normalerweise spricht, sondern nach ganz genau definierten Regeln rezitiert.

Die gesamte Überlieferung und Bewahrung dieser Texte vollzog sich also über den mündlichen Unterricht vom Lehrer zum Schüler und von diesem wieder zur nächsten Generation. Der Unterricht, z.B. um den Rigveda mit seinen ca. 10000 Versen auswendig zu lernen, dauert ungefähr 7 Jahre. Noch heute gibt es Schulen in Indien, in denen das tägliche Pensum der Verse durch mehrstündiges Sin-

² Vgl. das bekannte Werk von Joachim Ernst Berendt: Nada Brahma – Die Welt ist Klang. Einen sehr guten Überblick zum Thema der kosmischen Musik gibt auch der Musiker Peter Michael Hamel: Durch Musik zum Selbst. München 1980.

³ Hoffmann, Kaye: Tanz, Trance, Transformation. München o.J., 169 ff.

gen und Rezitieren auswendig gelernt wird, ohne dass die Schüler ein Verständnis dieser Texte haben.

Der Klang des heiligen Textes wird durch ein solch intensives Studium zu einem Teil der Person. Sie durchdringt nicht nur den Geist, sondern wird gewissermaßen inkorporiert. Der Körper wird zum Klangraum, zum Instrument, in dem der heilige Klang vibrieren kann.

Um den offenbaren Text in seiner ursprünglichen Form zu bewahren, wurde im alten Indien die Sprachwissenschaft zu einem äußerst hohen Niveau entwickelt. Das Studium der Grammatik (vyakarana), der Lehre von den Versmaßen / Metrik (chandasa), von der richtigen Artikulation (pratishakya) und von den Bedeutungen / Etymologie (nirukta) nahm einen bedeutenden Platz in der damaligen Gelehrsamkeit ein.⁴

Die Sanskritbezeichnung für einen Vers des Veda ist „Mantra“; dieser Begriff bedeutet wörtlich „Werkzeug des Denkens“.⁵ Ein Mantra ist ein Klang, der eine bestimmte Wirkung auf den Geist besitzt. Aus vedischer Sicht verkörpert ein heiliger Vers einen bestimmten Aspekt aus dem unendlich vielfältigen Akkord der Schöpfung.

Jeder Klang besitzt unterschiedliche Eigenschaften, z.B. bewirken die Vokale a, i oder u unterschiedliche Vibrationsräume. Das i klingt mehr im Kopfbereich, das a im Brustbereich und das u im Unterleib. Ein Verschlusslaut kann hart (z.B. p) oder weich (z.B. b) sein. Ein Zischlaut (z.B. s) wirkt anders als ein Halbvokal (z.B. v).

Kombinationen verschiedener Laute ergeben differenzierte Wirkungsmuster, die in der Yoga-Tradition erforscht wurden. Dort wird ein „Mantra“ oft ohne Bedeutungsaspekt eingesetzt. Die sogenannten „Bija-Mantras – „bija“ bedeutet Keim – setzen im Bewußtsein einen spezifischen Impuls und ermöglichen die meditative Versenkung, die in der reinen Selbsterfahrung gipfelt.⁶ Diesen Mantra wird eine enorme Kraft zugeschrieben, weshalb Chawdhri es in seinem praktischen Ratgeber nicht unterlässt, ein Warnhinweis zu geben, der den Autor und Verlag von etwaigen negativen Auswirkungen befreit.⁷

Ein weiterer Aspekt der in Indien gepflegten Klang-Wissenschaft ist „Raga“. Dieses Wort leitet sich von der Sanskritwurzel „ranj“ = färben ab. Eine Raga ist also eine bestimmte Färbung. Konkret ist eine Tonfolge gemeint, die im Gefühlsleben des Zuhörers eine Stimmung, eine Emotion auslösen kann.

Ragas werden oft nur zu bestimmten Tages- oder Jahreszeiten gespielt; denn sie spiegeln in ihrer Stimmung die entsprechenden Tendenzen der Natur wider. Der

⁴ Vgl. dazu Coward, Harold: The Meaning and Power of Mantras in Bhartrhari's Vakyapadiya. In: Alper, Harvey P. (Ed.): Understanding Mantras. Delhi 1991, 165 – 176.

⁵ Swami Shivananda Radha: Mantras – Words of Power. New Delhi 1994,2.

⁶ Chawdhri, L.R.: Practicals of Mantras and Tantras. New Delhi 1995,42.

⁷ Chawdhri, L.R.: Practicals of Mantras and Tantras. New Delhi 1995,1: “If any person on the basis of Mantras and Tantras as detailed in this book commits any nefarious act which causes loss etc. to any body, then for hisd actions the auther, printer and the publisher will not be responsible in any way whatsoever.” In eine ähnliche Richtung gehende Hinweise finden sich auch in modernen medizinischen Ratgebern.

Zuhörer kann diese Schwingungen aufnehmen und damit den Einklang mit seiner Umwelt erleben und vertiefen.

Ein weiteres Element der Raga-Tradition ist die Improvisation. Die Künstler machen die Grundstimmung einer Raga in einem gegebenen Augenblick lebendig. Sie leben damit vollständig in der Gegenwart, ohne dass die Schatten der Vergangenheit oder die Wünsche der Zukunft das Bewusstsein belasten. Sie spielen im wahrsten Sinne des Wortes – frei und unbeschwert. Eine solche Musik lässt sich letztlich nicht auf Tonträger bannen.

Improvisierte Musik kann auch inspirierte Musik sein; Musizieren wird dabei zum religiösen Erlebnis, in dem sich die Musik offenbart. Die Musikerin Azizah Mustafa Zadeh hört ihre Musik, bevor sie sie spielt.⁸

Grundsätzlich ist natürlich zu fragen, ob sich sakrale Musik überhaupt auf Tonträgern konservieren lässt. Die Konserve existiert unabhängig vom sakralen Kontext und ist damit eigentlich profan.

Raga ist eng verwandt mit dem Konzept von „Rasa“. Rasa bedeutet wörtlich „Geschmack“, bezeichnet aber auch die 9 Gefühlstimmungen, die jeder Mensch in verschiedenen Lebenssituationen durchläuft, dazu gehören Liebe, Freude, Erstaunen, Zorn und Angst. Raga ist ein Spiel mit Rasa und macht dem Zuhörer die Qualitäten seines Empfindungslebens bewußt.

In der religiösen Tradition Indiens weist Rasa auf die existentielle Beziehung eines Menschen zu Gott hin, der ihm als Vater, Mutter, Freund oder Kind usw. begegnen kann. Durch das Bewusstwerden der eigenen seelischen Konstitution erfährt sich der Mensch als richtig in seinem individuellen Sosein an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit.

Gott selbst wird sogar mit Rasa identifiziert; denn er ist die Wurzel und der Ursprung allen Geschmacks und aller existentiellen Stimmungen. Insofern ist er selbst ein Spieler und ein Musikant. Nicht umsonst wird Krishna mit einer Flöte oder Sarasvati mit einem Saiteninstrument dargestellt. Die bezaubernde und transformierende Musik Gottes kann im Innersten der Seele gehört werden.

Wodurch wird eine Musik sakral?

Primär natürlich über die Intention des Komponisten, sofern es einen gibt. Sekundär über die Nutzung in einem sakralen Kontext.

Wenn wir gesungene Texte vorliegen haben, kann der Inhalt die Musik sakralisieren. Der altindische Philosoph Bhartrihari schreibt, dass die Worte die Grundlage sind, um sich eine Wirklichkeit zu erschließen.⁹ Sakrale Musik beinhaltet häufig Namen, die der göttlichen Wirklichkeit gegeben werden. Der Name ist eine Klangrepräsentation Gottes, die damit selbstverständlich heilig ist, d.h. an der göttlichen Wirklichkeit teil hat.

⁸ Stratenwerth, Irene, Boch, Thomas: Stimmen hören. München 1999, 103.

⁹ Bhartrihari: Vakyapadiya 1.13. Ed. and transl. by K. Raghavan Pillai. Delhi 1971, 3.

Diese Sichtweise finden wir gleichermaßen in allen großen Weltreligionen.¹⁰ Hinduismus und Buddhismus kennen viele Texte, die nur aus der Aufzählung göttlicher Namen und Eigenschaften bestehen, da gibt es 108 Namen oder 1000 oder 1008 oder wie in der islamischen Tradition die schönsten Namen Allahs, die auf koranischen Benennungen beruhen.

Die sufische Praxis des dhikr beruht auf einer Wiederholung des Glaubensbekenntnisses „Es gibt keinen Gott außer Gott“ oder einfach aus einer Wiederholung des Namens „Allah“. Diese Praxis ist in ähnlicher Form im indischen Yoga, der buddhistischen Meditation und auch in christlichen Traditionen bezeugt. Der Rosenkranz in unterschiedlichen Abwandlungen ist dabei oft eine Hilfestellung.

Die Anzahl dieser Namen ist nicht zufällig, in der Regel werden Zahlen gewählt, die traditionell als heilig gelten oder einfach Vollständigkeit und Ganzheit ausdrücken.

Auch die jüdisch-christlichen Traditionen kennen viele Namen Gottes: Er ist der Vater, der Allmächtige, der Schöpfer des Himmels und der Erde, der Gütige, der Zornige, der Herr usw. Mit vielen verschiedenen Namen ist also nicht unbedingt ein Polytheismus verbunden, was insbesondere die islamische Tradition zeigt. In Indien haben Shiva, Vishnu und Shakti unzählige Namen.

Über den Namen hat der Mensch Zugang zur göttlichen Wirklichkeit. Mit der Schwingung des Namens, die im Körper beim Singen erklingt, nimmt der Mensch die göttliche Essenz in sich auf, sie wird Teil von ihm, reinigt und heiligt ihn; deshalb lebt sakrale Musik häufig von der Wiederholung. Sie braucht kein Ziel, welches auf einem dramatischen Weg - wie z.B. in einer Beethoven-Symphonie - erreicht werden muss.

Mit dem Erklingen des göttlichen Namens ist diese Musik bereits am Ziel. Sie kreist um den Mittelpunkt, das kreisende Wiederholen ist meditative Vertiefung und andächtige Versenkung. Das Wiederholen des göttlichen Namens (indisch: Nama-smarana) oder des Amens, wie wir es aus einer Bach-Kantate kennen, ist eine religiöse Praxis, die mit Musik verknüpft sein kann aber nicht muss.¹¹ Das Beten eines Rosenkranzes oder einer indischen Mala (Gebetskette) mündet schrittweise in einen rhythmisch akzentuierten, eventuell auch melodios gestalteten Singsang. Die Grenzen hin zur Musik sind da fließend.

Sakrale Musik muss nicht hochvirtuos sein; denn sie hat ein anderes Ziel als künstlerische Komplexität und Perfektion. Sie will den Menschen transformieren, sie will ihm ein Erlebnis der göttlichen Präsenz vermitteln. Diesem Ziel ordnet sich oft die musikalische Struktur unter.

Nicht jede Klangschwingung hat diese Wirkung; es ist davon auszugehen, dass viele sakrale Musik über „experimentelle“ Erfahrung entstanden ist. Man hat genau beobachtet, welche Klänge und Rhythmen welche Wirkungen auf den Menschen haben und hat darüber eine Auswahl getroffen. Zwei Ausrichtungen lassen sich häufig bei sakraler Musik beobachten:

¹⁰ Vgl. Vandana Mataji: Nama Japa – Prayer of the Name in the Hindu and Christian Traditions. Delhi 1995.

¹¹ Vandana Mataji: Nama Japa – Prayer of the Name in the Hindu and Christian Traditions. Delhi 1995,33.

Die bereits erwähnte Zentrierung mit einem langsamen Rhythmus, evtl. sehr tiefen oder auch hohen Tönen und einer ruhigen Melodieführung. Hier geht es um das Ruhen in der eigenen Mitte, meditative Versenkung, ein Sichlösen vom Lärm und der Rastlosigkeit der alltäglichen Welt. Beispiele: Gregorianische Gesänge, tibetische Ritualmusik Die ekstatische Variante, die oft langsam beginnt und sich in der Geschwindigkeit immer mehr steigert. Hier werden Spieler und Zuhörer aus ihrem „normalen“ Wach- und Körperbewusstseins-zustand in eine andere Wirklichkeit geführt, in das Urchaos, die Welt der Geister und Dämonen, die Seelenreise, die auch ein Aufstieg zu Gott auf der Jakobsleiter sein kann. Beispiele: Sufitradition, Gospel-Musik.

Sakrale Musik ist Gebet, ohne um etwas zu bitten, sie ist Lobpreis, sie ist ein Gegenwärtigsein des Göttlichen in der Welt. Damit ist sie für die Welt heilend. Zerrissenheit, Kampf und Leiden werden in der Begegnung mit sakraler Musik transzendiert. Der Frieden wird in das Leben der Zuhörer, aber auch in die Natur und die Gesamtheit einer Kultur hineingetragen.

Insofern können wir die Frage nach der Bedeutung sakraler Musik in der heutigen Zeit leicht beantworten: Wir brauchen sie, und zwar vielleicht mehr denn je. Aus dem intuitiven Gespür der inneren Leere und des Mangels wird sakrale Musik wieder verstärkt gesucht und insbesondere in anderen Kulturen auch gefunden.

Neben dem exotisch Interessanten bietet außereuropäische sakrale Musik für Europäer einige Vorteile: Sie ist unbelastet, unverbraucht und neu. Wer als Konfirmand Kirchenlieder - meistens unfreiwillig - lernen musste, hat später unter Umständen Probleme mit dieser Art sakraler Musik, auch wenn in vielen traditionell überlieferten Kirchenliedern musikalische und religiöse Schätze verborgen liegen.

Aber nicht nur jede Kultur, sondern auch jede Zeit hat ihre eigenen Ausdrucksformen und Stilmittel. Einerseits bleibt sakrale Musik, die sich auf das Ewige bezieht, von solchen Entwicklungen erstaunlich unberührt, andererseits bilden sich natürlich neue Ausdrucksformen oder in der heutigen Zeit interkulturelle Experimente und Synthesen wie bei Ravi Shankar und Yehudi Menuhin, Paul Horn oder Marina Abramovic.

Ist Techno-Musik sakral? Diese Frage lässt sich nicht so einfach beantworten, wie es scheint. Primär neigt man zum Nein, sekundär ergeben sich aber doch einige Aspekte, insbesondere der des Ekstatischen, die auf sakrale Traditionen wie den Schamanismus hinweisen.¹² Auch in der Bildsprache und der Terminologie der Ankündigungen lassen sich religiöse Elemente auffinden. Heute, wo die Sakralität im öffentlichen Leben weitgehend verschwunden ist, sucht sich das Bedürfnis nach religiöser Erfahrung neue Kanäle außerhalb von religiösen Institutionen. Musik-Erleben spielt dabei eine nicht unbeträchtliche Rolle. Insofern ist die Grenzziehung zwischen sakraler und profaner Musik nicht leicht und je nach Bewertungskriterium kann sich die Grenze verschieben.

¹² Vgl. die Ausführungen des Rockmusikers Mickey Hart (Drummer der Band Grateful Dead): Die magische Trommel. München 1991.

Neben den Inhalten gibt es rein musikalische Mittel, die sakrale Musik kennzeichnen können – insbesondere natürlich in der Instrumentalmusik, wo der in Worten formulierte Inhalt fehlt. Dies können bestimmte Melodieformen, aber auch Rhythmen sein, die kulturell mit bestimmten Inhalten assoziiert werden.

Sakrale Musik hat etwas von der Urmusik, sie klingt manchmal ästhetisch nicht unbedingt so, wie wir es als „schön“ bezeichnen würden. Sie kann auch jenseits der Emotionen ihr Zuhause haben und archetypische Bewusstseinsmuster aktivieren.

Insofern fordert sakrale Musik den Zuhörer, er muss sich in besonderer Weise auf sie einlassen oder sie bleibt ihm in ihrem Wesen verschlossen. Eigentlich kann man sakrale Musik nicht passiv konsumieren; denn wenn man das tut, ist das Sakrale verschwunden. Mit diesem Anspruch verletzt sakrale Musik konventionelle Hörgewohnheiten und provoziert mit Fragen an die eigene Seinsgegründetheit.

Auch der ästhetische Genuss ist nicht unbedingt gefragt. Vielmehr das Miterleben, Mitgehen und Eintauchen in den heiligen Raum und die heilige Zeit. Wenn man nach einem Konzert mit sakraler Musik sagen kann: „Ich weiß eigentlich überhaupt nicht, was ich gehört habe“, dann kann dies Ausdruck einer Erfahrung sein, in der der Mithörer ein Teil des Prozesses geworden sind. Dieser „Flow“ bedeutet psychologisch ein Heraustreten aus dem Wachbewusstsein und Eintauchen in die Wesensmitte, das Selbst.

Dort kann eine religiöse Erfahrung stattfinden, die Begegnung mit dem Schutzgeist, mit Jesus Christus oder dem Heiligen Geist, mit dem Bodhisattva Avalokiteshvara oder einfach dem Geliebten (Allah), an den der Sufi sein Herz verloren hat.

So weihevoll und festgelegt sakrale Musik manchmal daherkommen mag, letztlich ist sie doch auch ein Spiel. Spielen ist Handeln ohne Ziel. Handeln ohne Ziel ist Feiern. Und Musik gehört einfach zum Feiern dazu. In der sakralen Musik feiert die Schöpfung den Schöpfer und der Schöpfer die Schöpfung. Sie ist Teil des ewigen Wechselspiels, und im Erklängen und Verebben der Klänge und Töne zeigt sich das ewige Spiel von Werden und Vergehen.

Auch Gott kann als Spieler und Musikant vorgestellt werden; denn darin drückt sich seine eigene Freiheit aus.¹³ Der sakrale Musiker und Mithörer kann ein Quentchen dieser Freiheit in der Musikerfahrung erahnen.

Sakrale Musik wird häufig im Rahmen von kultischen Handlungen eingesetzt bzw. sie ist selbst ein Teil des Kultus. Kultisches Handeln ist festgelegtes Handeln, ein Handeln nach Regeln, deren Sinn und Funktion sich dem modernen rationalistisch geprägten Bewusstsein kaum erschließt.¹⁴

Die Ökonomisierung der Welt mit der Steigerung von Effektivität und optimaler Zeitausnutzung ist dem kultischen Erleben diametral entgegengesetzt. Deshalb

¹³ Kinsley, David R.: Flöte und Schwert – Krishna und Kali. Bern 1979,31.

¹⁴ Vgl. Hillebrandt, Alfred: Ritualliteratur, Vedische Opfer und Zauber. Graz 1981,1. Smith, Frederickm.: The Vedic Sacrifice in Transition. Poona 1987,9.

verschwinden viele alte kultische Formen, sie werden als überflüssiger Ballast begriffen. Religionsformen, die in den letzten 200 Jahren entstanden sind, verzichten nicht selten auf einen ausgefeilten Kultus, der von priesterlich ausgebildeten Experten durchgeführt wird.

Ein Kultus, dessen Effizienz man durch eine schnellere Durchführung bzw. Kürzung steigern will, verliert seine Wirkung. Rituelles Handeln beinhaltet die Kunst der Langsamkeit, die schrittweise wieder als Wert anerkannt wird. Langsamkeit und Festgelegtheit im Handeln sind ein Übungsfeld, welches die einzelnen Handlungen anders erleben lässt.

Der Wunsch, solche Rituale genau und exakt durchzuführen, wird durch die Praxis konterkariert. Ritualpraktiker können über ihre Fehler viele Geschichten erzählen. In einem Aspekt geht es bei einer solchen rituellen Übung um Achtsamkeit, wie sie in den buddhistischen Meditationstechniken praktiziert wird.

Der Priester ist dem Performer auf der Bühne gar nicht so fern. Je mehr er in das Gegenwartsbewusstsein, das Bewusstsein des Gerade-Jetzt-Hier-Seins, das Bewusstsein, nichts anderes zu tun als das, was er gerade tut, eintaucht, desto mehr wird das Ritual lebendig und zu einer existentiellen Erfahrung. Routine ist der Tod der Musik und des Rituals.

Auf der Basis von Routine haben viele Rituale und Bräuche ihren Wert verloren. Altes Brauchtum wird in den ökologischen Nischen unserer Gesellschaft bewahrt und restauriert. Als tote Hülle werden sie in einer Scheinperformance vorgeführt, aber nicht durchgeführt.

In vielen außereuropäischen Kulturen ist das Ritualbewusstsein noch sehr lebendig, was unserem Kulturkreis unter Umständen eine Inspiration geben kann. Eine postkolonialistische Einstellung, die Geberländer und Entwicklungsländer kennt, geht an der Realität einer wechselseitigen Befruchtung vorbei. Vielleicht sind Entwicklungsländer gerade die, die andere Länder und Kulturen entwickeln.

Fragen wir, ob sakrale Musik aus anderen Kulturen von uns verstanden werden kann, dann bildet dies ein Teil des interkulturellen Dialogs, über den bekanntermaßen unterschiedliche Meinungen bestehen. Je schneller Veränderungen stattfinden und je intensiver sich verschiedene Kulturen begegnen, desto lauter wird der Ruf nach Abgrenzung und Ausgrenzung.

Tatsache ist, dass die menschliche Physiologie trotz verschiedener Hautfarben und Kulturen auf der ganzen Welt weitgehend identisch funktioniert. Musik erfahren wir mit unseren Sinnen, sie wirkt, auch wenn wir den Text nicht verstehen. Insofern kann sie ein wichtiges Element der Annäherung und des gegenseitigen Verstehens sein. Afrikanisches Trommeln als Selbsterfahrungsübung ist zwar etwas anderes als afrikanisches Trommeln in einem afrikanischen traditionellen Kontext, es erschließt aber in einem gewissen Umfang neue Erlebniswelten und erleichtert u. U. den kulturellen Dialog.

Tatsache ist auch, dass kultureller Austausch kein neues Phänomen ist und trotz beschränkter Reise- und Kommunikationsmöglichkeiten bereits in vorgeschichtlicher Zeit stattgefunden hat. Eine Kultur ohne neuen Input stagniert, erstarrt

und stirbt ab. Das Fremde ist nicht der Feind, sondern der Impulsgeber. Impulsgeber sind aber oft erst nach ihrem Tod beliebt.

Die Ausprägungen sakraler Musik sind sehr unterschiedlich, nicht zuletzt aufgrund geographischer Besonderheiten, die sich auf den Bau und die Entwicklung von Musikinstrumenten ausgewirkt haben. Es lassen sich aber bei aller Verschiedenheit gemeinsame Strukturmuster ausfindig machen, die einen Zugang ermöglichen. Dies zu erleben ermöglichen Musikveranstaltungen mit internationaler sakraler Musik, die in den letzten Jahren vermehrt stattfinden.

Dr. phil. Martin Mittwede ist Privatdozent für Religionswissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main.