

Wolfgang W. Müller

Klingende Theologie

*Glaube – Reflexion – Mysterium im
Werk Olivier Messiaens*

Matthias Grünewald Verlag

VERLAGSGRUPPE PATMOS

**PATMOS
ESCHBACH
GRUNEWALD
THORBECKE
SCHWABEN**

Die Verlagsgruppe
mit Sinn für das Leben

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns.
Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

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

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Matthias Grünewald Verlag der Schwabenverlag AG, Ostfildern
www.gruenewaldverlag.de

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Umschlagabbildung: Giotto, Vogelpredigt des Hl. Franz von Assisi
Gestaltung, Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern
Druck: CPI – buchbücher.de, Birkach
Hergestellt in Deutschland
ISBN 978-3-7867-3092-7

Inhalt

Vorwort	19
Präludium – Musik als Ort theologischer Erkenntnis	9
I. Olivier Messiaen: Leben und Werk	19
1. Biografisches und Werkgeschichtliches zu Olivier Messiaen	21
2. Theologie und Spiritualität	32
3. Das kirchliche Umfeld	36
II. Grundlinien, theoretisch	39
1. Zeit und Raum	41
2. Farben	59
3. Vögel	69
4. Theoretische Neuansätze	75
5. Dichtung	80
6. Musikalische Einflüsse	83
<i>Exkurs: Charles Tournemire und Olivier Messiaen</i>	84
7. Tristan-Motiv	92
8. Natur	96
9. Grenzüberschreitung(en)	101
III. Grundlinien, theologisch	105
1. Bibel	108
2. Augustinus	110
3. Franziskus	112
4. Thomas von Aquin	114
5. Geistliche Literatur	118
6. Dom Columba Marmion	119
7. Ernest Hello	122
8. Hans Urs von Balthasar	125

IV. Werke Olivier Messiaens in theologischer Perspektive	133
1. Die Anfänge	135
2. Le tombeau resplendissant	137
3. L'Ascension	139
4. La Nativité du Seigneur	144
5. Die Liebeslieder Messiaens	150
6. Les Corps glorieux	156
7. Quatuor pour la fin du temps	159
8. Vingt regards sur l'Enfant-Jésus	163
9. Trois petites Liturgies de la présence divine	177
10. Messe de la Pentecôte	181
11. Das Motiv der Vögel	184
12. Couleurs de la Cité céleste	185
13. Et exspecto resurrectionem mortuorum	186
14. La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ	187
<i>Exkurs: Zahlensymbolik bei Olivier Messiaen</i>	189
15. Neuf méditations sur le mystère de la Sainte Trinité	195
16. Des Canyons aux étoiles ...	203
17. Die Oper St. François d'Assise	205
<i>Erster Akt</i>	206
<i>Zweiter Akt</i>	209
<i>Dritter Akt</i>	213
18. Le livre du Saint Sacrement	220
19. Eclairs sur l'Au-delà	227
20. Visions de l'Amen	229

V. Musik als Ort theologischer Erkenntnis	233
1. Phänomenologische Vorüberlegungen	234
2. Ein hermeneutischer Ansatz	241
3. Kompositionen von Olivier Messiaen als autonome Aussage christlicher Glaubensinhalte	249
Postludium – Musik gibt zu denken	255
Abkürzungsverzeichnis	259
Werkverzeichnis	260
Literatur	265

Vorwort

Orte prägen Menschen.

Im Sommer 1938 fand in Luzern erstmals ein großes Konzert unter dem Dirigenten Arturo Toscanini statt, das ein Gründungselement des Lucerne Festivals (vormals Internationale Musikfestwochen Luzern IMF) bildet. Seit dieser Gründung des Luzerner Festivals hat sich die Stadt am Vierwaldstättersee als Begegnungsstätte für die Musik positioniert. Davon profitiert auch die Theologische Fakultät vor Ort. Denn seit längerer Zeit besteht eine Kooperation zwischen der Fakultät und der Hochschule Luzern – Musik. Von dieser Verbindung beider Institute zeugt das vorliegende Buch. Prof. Dr. Alois Koch, ehemaliger Direktor der Hochschule Luzern – Musik, danke ich für seine kollegiale und kritische Lektüre der vorliegenden Schrift.

Das Buch ist während meines Forschungsaufenthaltes an der Bibliothèque Nationale de France in Paris entstanden. Im Departement de la Musique konnte ich in den Archives Olivier Messiaen forschen. So standen mir viele sonst unzugängliche Quellen zur Verfügung. Während meines Forschungsaufenthalts durfte ich das Gastrecht des Dominikanerkonvents L'Annonciation in Paris genießen. Meinen Mitbrüdern danke ich für die freundliche Aufnahme während dieser Zeit.

Das Buch ist dem Andenken meiner verstorbenen Mutter, Johanna Meta Müller (1928–2014), gewidmet.

Luzern, 28. Januar 2016

Wolfgang W. Müller

Präludium – Musik als Ort theologischer Erkenntnis

Das Verhältnis zwischen Musik und Theologie war lange eindeutig definiert, denn die Aufgabe der Musik war, trotz aller konfessionellen Unterschiede, durch die Vorgaben der Liturgie klar geregelt. Mit dem Aufkommen der Kunstreligion im 19. und den emanzipativen Strömungen jeglicher Kunst im 20. Jahrhundert tat sich jedoch eine Diastase auf, die den Mainstream des Kunstschaffens für lange Zeit dominierte. Die Säkularisierung wie die Entchristlichung der Kultur bestimmten das kompositorische Schaffen bis in unsere Tage hinein. Erst mit dem Aufkommen der Idee einer intentionlosen Kunst und der Pluralität der Kunsttheorien gewann die Frage nach dem Moment der Transzendenz in der Kunst wieder an Bedeutung.¹

In systematischer Perspektive geht es um die grundsätzliche Frage, die für alle Kunstgattungen und -richtungen gilt. Sie soll am Beispiel der Musik thematisiert und problematisiert werden. Gibt es in der zeitgenössischen Musik und im kompositorischen Schaffen die Fragen nach Sinn und Transzendenz? Kann Musik als Ort theologischer Erkenntnis gelten? Das Musikschaffen in der Moderne kennt eine Pluralität bezüglich der Frage nach der Spiritualität und Religion. Verstand man klassischerweise als »religiöse Musik« jene Musik, die sich entweder auf einen normierenden Text einer Glaubensgemeinschaft (»heiliger Text«) bezieht und/oder für den rituellen wie liturgischen Gebrauch geschrieben wurde,² so kann sich in der Moderne die Verbindung von liturgischem Gebrauch und Komposition aufspalten. Hier wäre beispielsweise an das Requiem von Verdi oder das Stück »Agnus« (1971) von Luciano Berio zu denken. Liturgische Vorlagen wurden jetzt für eine »rein musikalische« Komposition benutzt. Seit dem 19. Jahrhundert kennt man die Unterscheidung zwischen religiöser und säkularer Musik. Diese Differenz nimmt Igor Strawinsky auf: »When I call the nineteenth century »secu-

1| Siehe dazu z. B.: Wolfgang W. Müller (Hg.): Suche nach dem Unbedingten. Spirituelle Spuren in der Kunst. Zürich: TVZ, 2008.

2| Vgl. dazu: Suzanna Pasticcini: Musique religieuse et spiritualité. In: Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^{ème} Siècle, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Paris: Actes Sud / Cité de la musique, vol. 1, 2001, 323–347, 326.

lar« I mean by it to distinguish between religious religious music and secular religious music.«³

In Folge der platonischen Tradition wurde Musik auch im Sinne einer Antimoral verstanden. Igor Strawinsky versteht seine geistliche Musik als einen Protest gegen diese vorherrschende platonische Sichtweise der kirchlichen Tradition. »I hope, too, that my sacred music is a protest against the Platonic tradition, which has been the Church's tradition through Plotinus and Erigena, of music as antimoral. Of course Lucifer had music. Ezekiel refers to his »tabrets and pipes« and Isaiah to the »noise of his viols«. But Lucifer took his music with him from the Paradise, and even in Hell, as Bosch shows, music is able to present Paradise and become »bridge of the cosmos«. »It has been corrupted by musicians is the Church's answer, the church whose musical history is a series of attacks against polyphony, the true musical expression of Western Christendom, until music retires it from the eighteenth century or confounds it with the theatre.«⁴ Friedrich Nietzsche steht mit seinen philosophischen Betrachtungen zur Musik in dieser Tradition. Betont das Apollinische in der Musik, dass die Musik mithilfe der Worte erschaffen wurde, die die Melodie und die Struktur der Komposition bestimmen (z. B. in den Volksliedern), so unterstreicht das Dionysische das Widersprüchliche, die permanente Veränderung, den Rausch und das stete Fließen. Die apollinische Musik ist für Nietzsche nur eine Imitation der eigentlichen Musik, die sich in der dionysischen Musik widerspiegelt. Musik, so Nietzsche, entstammt einem Kunstbereich, der »jenseits des Apollinischen liegt«. Musik »verklärt eine Region, in deren Lustaccorden die Dissonanz ebenso wie das schreckliche Weltbild reizvoll verklingt«. Musik spielt »mit dem Stachel der Unlust, ihren überaus mächtigen Zauberkünsten vertrauend. [...] Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt in Erscheinung in's Dasein ruft.«⁵ Diese Sichtweise, die die Musik von aller Wortgebundenheit loslöst, ist ebenfalls ein

12

3 | Igor Strawinsky / Robert Craft (Hg.): *Conversations with Igor Strawinsky*. London: Faber & Faber, 1958, 124.

4 | Ebd. 124 f.

5 | Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. Bd. 1, München: dtv 1980, 154 f.

Grund für das stete Misstrauen der Kirche der Musik als autonomer Kunstform gegenüber.

Andere Autoren wie Francis Poulenc, Benjamin Britten oder Krzysztof Penderecki beziehen sich in ihren Kompositionen explizit auf die christliche Religion. Arnold Schönberg greift die Unterscheidung zwischen »innerem und äußerem« Schönen auf und schreibt die Kunst in einen messianisch-prophetischen Grundzug des Lebens ein (z. B. in dem Monodrama »Erwartung«), ohne jedoch vollständig dieser religiösen Idee in seiner Umsetzung zu folgen. Der messianische Charakter der Musik bleibt für eine Musik konstitutiv, die sich als ein viatorisches Wagnis versteht. Modernere Autoren wie etwa Karlheinz Stockhausen experimentieren mit dem nicht linearen Zeitverständnis in der Musik. In Arvo Pärts Theorie des Tintinnabulis wird der ekstatische Charakter der Musik hervorgerufen, spätere Werke des estnischen Komponisten sind dagegen stärker von seiner orthodoxen Spiritualität beeinflusst. Die beiden russischen Komponistinnen Sofia Asgatown Gubaidulina und Golina Iwanowna Ustwolskaja sind ebenfalls in hohem Maße von der Spiritualität der Ostkirche geprägt. Für Wolfgang Rihm gewinnt die Dimension des Spirituellen immer mehr an Bedeutung, und John Cage und Pierre Boulez gehen von einer humanitären wie diesseitig-immanenten Spiritualität aus.⁶

»Der Rückzug des Subjekts ließ im 20. Jahrhundert Kunstformen mit einem transpersonalen Charakter entstehen. Dabei gewann«, so Helga de la Motte-Haber, »auch wieder die Idee einer religiösen Funktion der Musik an Bedeutung. Traditionelle liturgische Rückbindungen konnten dabei ebenso eine Rolle spielen wie die Faszination durch fremde Religionen, die Grenzüberschreitungen des Bewusstseins lehrten in einem Abendlande selten berührten Bereich mythisch-mystischen Denkens.«⁷ Exemplarisch kann diese Formulierung an den Werken zweier Komponisten aufgezeigt werden, die das kompositorische Schaffen und die Musikszene im Westen im 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt haben: John Cage und Olivier Messiaen. Beide Musiker, so Pierre Boulez, sind die Theoretiker musikalischen Schaffens im 20. Jahrhundert.⁸ Während

6| Zur gesamten Thematik siehe: Alois Koch: Die Suche nach Gott im 20. Jahrhundert. In: Wolfgang W. Müller (Hg.): Theologie in Noten. Ostfildern: Grünewald Verlag, 2015.

7| Helga de la Motte-Haber: Theologie der Musik. Laaber: Laaber Verlag, 1995, 220.

8| Pierre Boulez: Points de repère. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1995, 288–290.

Cage Kunst und Leben unter dem Primat einer »absoluten Metaphysik des Diesseits« (de la Motte-Haber) sieht und in seinem kompositorischen Schaffen Anleihen aus dem Zenbuddhismus nimmt, arbeitet Olivier Messiaen aus dem Verständnis der christlichen Tradition heraus. Seine Musik, die keine sakrale ist, versteht er im Horizont seines Glaubensverständnisses. Für den französischen Komponisten ist das christliche Glaubensgut nicht nur eine Inspirationsquelle seines Schaffens, sondern einzelne Kompositionen bieten autonome Formulierungen einzelner Glaubensaussagen. Messiaen übersteigt damit bei weitem das traditionelle Verständnis der Musik für den christlichen Glauben! Wurde traditionell die Musik als eine Begleitung zum Liturgischen gesehen, so reiht sich das Schaffen Messiaens in die emanzipative Sicht des Musikalischen ein. Seiner Ansicht nach sind Musik und Theologie als zwei autonome Weisen zu betrachten, die jeweils von sich aus Inhaltliches zu Glaubensaussagen formulieren. In einem Interview mit Leonardo Pinzauti sagt er dazu Folgendes: Musik ist fähig, »Dinge zu klären, wozu bislang Mystiker und Theologen nicht in der Lage waren.«⁹ Olivier Messiaen wollte nach eigenem Bekunden keine Stücke für die Liturgie schreiben, es ging ihm weder um den pastoraltheologischen oder liturgischen Aspekt noch um den therapeutischen Aspekt der Musik, sondern darum, den Glauben musikalisch zu formulieren: »Die Texte von Kyrie und Gloria sind sehr bekannt und alle verstehen sie. Ich wollte etwas Theologischeres machen und habe vermehrt die Geheimnisse des Lebens Jesu erforscht. Deshalb habe ich etwas andere Werke geschrieben.«¹⁰

Kennt man in der Musik und Musikgeschichte der Moderne diese Tradition liturgischer Musik, so sehen viele Interpreten Messiaen einfach als »musikalischen Theologen«. Diese Sichtweise ist jedoch zu kurz gegriffen, verstand sich Olivier Messiaen doch niemals als Theologe. Er war Musiker, der seinem Glauben einen musikalischen Ausdruck verlieh. Mit

9 | Leonardo Pinzauti: Gespräch mit Olivier Messiaen. In: *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* 39(1972), 270–273, 271.

10 | Thomas Meyer: »J'écris pour exprimer ma foi.« Entretien avec Olivier Messiaen. In: *Dissonanz*, No. 89, 2005, 14–17. Aus den genannten Motiven sollte man nicht voreilig Teile des musikalischen Werks Messiaens der liturgischen Musik zuordnen. Diese Fehldeutung unterläuft beispielsweise Jean-Rodolphe Kars: Jean-Rodolphe Kars: Das Werk Olivier Messiaens und die katholische Liturgie. In: Thomas Daniel Schlee / Dietrich Kämper (Hg.): *Olivier Messiaen: La cité céleste – das himmlische Jerusalem. Über Leben und Werk des französischen Komponisten*. Köln: Wieland-Verlag, 1998, 12–20.

dieser Perspektive gewinnt die Fragestellung das Interesse eines Systematikers!

Was bedeutet dieser Blickwinkel, den Glauben musikalisch zu buchstabieren, für die systematische Theologie? Diese Fragestellung blieb bis anhin in der systematischen Theologie unbeachtet. Oskar Söhngen geht in seiner *Theologie der Musik* ausschließlich von systematisch-theologischen Vorgaben aus und berücksichtigt keineswegs die Autonomie der Musik. Das Musikalische bleibt ihm eine funktionale Größe, die sich auf das christliche Kerygma bezieht: »Suchen wir nach einer Erklärung dafür, warum eigentlich das Kerygma der Kirche sich der Sprache der Musik bedient, so ist die Antwort darauf ebenso einfach wie erhellend: Weil es nicht anders kann!«¹¹ In der Regel wird der Relevanz der Musik für die Theologie entweder in liturgiewissenschaftlicher oder pastoraler Fragestellung nachgegangen.¹² Einen großen Raum erhält die Musik in der theologischen Erörterung der Kasualien. Aber weder Liturgiewissenschaft noch Systematische Theologie fragen in der Regel nach der Bestimmung des Verhältnisses von Musik und Wort. Das Handbuch der Liturgiewissenschaften *Gottesdienst der Kirche*, ein Standardwerk im deutschsprachigen Raum, behandelt im dritten Teil »Gestalt des Gottesdienstes: Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen« eingehend Wort und Musik als integrative Teile des Liturgischen, ohne jedoch die systematische Frage des Zueinanders zu stellen.¹³ Die Beschäftigung mit Musik machen und Musik hören wird als »praxis pietatis« eingestuft, wobei Musik als wichtige und unverzichtbare Form der Glaubenspraxis(!) behandelt wird.¹⁴

Der Entwurf einer poetischen Dogmatik, wie sie etwa Alex Stock vertritt, will die Kreativität der christlichen Religion, die sich neben den maßgeblichen Texten normativen Anspruchs (Bibel, Lehramt, Dogmengeschichte, Konzilien) in sekundären Quellen der Frömmigkeitspraxis (wie beispielsweise Bilder, Literatur, Liturgie) niederschlägt, für das theologi-

11 | Oskar Söhngen: *Theologie der Musik*. Kassel: Johannes Stauda Verlag, 1967, 169.

12 | Siehe hierfür die instruktiven Sammelbände: Winfried Bönig (Hg.): *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*. Stuttgart: Carus Verlag, 2007; Martin Hobi (Hg.): *Im Klangraum der Kirche. Aspekte – Positionen – Positionierungen in Kirchenmusik und Liturgie*. Zürich: Cronos Verlag, 2007. Zur Genese der Kirchenmusik siehe neuerdings: Johann Heinrich Claussen: *Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik*. München: Beck, 2014.

13 | Hans B. Meyer u. a. (Hg.): *Gestalt des Gottesdienstes. Sprachliche und nichtsprachliche Ausdrucksformen. Gottesdienst der Kirche, Teil 3*, Regensburg: Pustet, 1987, 41–248.

14 | Ulrich Lincoln: *Die Theologie und das Hören*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014, 98 f.

sche Erkennen nutzen. Diese Geschichten, Bilder und Symbole haben für Stock glaubensstiftende Kraft. Das Interesse einer poetischen Theologie gilt dabei nicht primär dem konfessionellen Element einer systematischen Betrachtung (z. B. Sakrament/Bild vs. Wort, Schrift vs. Tradition), sondern zielt »über diese konfessionelle Konzentration hinaus auf die kulturelle Kreativität der christlichen Religion, ihren schöpferischen Reichtum und ihre geschichtliche Einbildungskraft.«¹⁵ Es ist jedoch interessant, dass auch in diesem innovativen Ansatz einer systematischen Theologie das Moment der Musik nicht (oder nicht ausreichend) berücksichtigt wird!¹⁶ Dieses wird zwar vom US-Amerikaner Don E. Saliers in seiner wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik und Religion in Betracht gezogen, er geht aber nicht auf den europäischen Kontext ein.¹⁷

16

Die klassische Theologie spricht in ihrem Traktat über die Erkenntnislehre von theologischen Orten. Der spanische Barocktheologe Melchior Cano (1509–1560) entwickelt eine Theorie, die die »loci proprii« theologischer Erkenntnis thematisiert; zu den eigentlichen Orten theologischen Erkennens zählt er die Hl. Schrift und die Überlieferung. Er unterscheidet sie von den »loci alieni«, die die außerbiblischen wie außertheologischen Orte theologischen Erkennens (Vernunft, Philosophie usw.) bezeichnen. Peter Hünermann weitet diesen klassischen Kanon theologischer Orte und hat in seiner theologischen Erkenntnislehre allem Kunstschaffen neben Geschichte, Religionen und Kulturellem einen theologischen Erkenntniswert zugesprochen.¹⁸ Allerdings bezieht er sich dabei mehr auf die bildende Kunst und die Literatur. Die Musik bleibt auch in diesem Ansatz eher vernachlässigt.

Die genannten neueren Ansätze sind jedoch stark einer logozentrischen Sichtweise verhaftet und gehen zu wenig auf die Dimension der Musik als Ort theologischer Erkenntnis ein.¹⁹ In dieser Umschau gibt es jedoch

15 | Alex Stock: Über die Idee einer poetischen Dogmatik. In: Gerhard Lachner (Hg.): Gott – Bild: Gebrochen durch die Moderne? Graz: Styria, 1977, 118–128, 121.

16 | Alex Stock nennt als Materialobjekt seiner poetischen Dogmatik explizit nur (liturgische?) Objekte, Texte und Bilder, der Verweis auf die Musik und das Lied fehlen größtenteils! Vgl. dazu: Alex Stock: Poetische Dogmatik: Christologie, Bd. 1. Paderborn: Schöningh 1995, 10 f.

17 | Don E. Saliers: Music and Theology. Nashville: Abdingdon Press / Alban Books, 2007. Christoph Krummacher klammert in seinem Literaturbericht »Musik – Kirche – Theologie« literarische Produktionen katholischer Konvenienz aus (in: ThR 78[2013], 73–98).

18 | Siehe dazu: Peter Hünermann: Dogmatische Prinzipienlehre. Münster: Schöningh, 2003, 207–251.

19 | Diese Nichtbeachtung der Musik zeigt sich beispielsweise in neueren Werken systematischer Theologie, die sich mit der Hymnenliteratur beschäftigen. Die systematische Fragestellung

auch vereinzelt Lichtblicke! Einige wenige Autoren haben sich in grundsätzlichen Überlegungen der Verhältnisbestimmung von Theologie und Musik in systematischer Perspektive genähert. Hier seien als Theologe Hans Küng und als Musiker Clytus Gottwald und Hans Zender genannt.²⁰ Für die vorliegende Untersuchung sei die These aufgestellt, dass diese »fremden Orte« theologischen Erkennens, in einem geschichtlich-dynamischen Verständnis der (biblischen) Offenbarung, ebenfalls die Musik umfassen. Fordert der Systematiker Peter Hünermann die Kultur als einen weiteren »fremden Ort« theologischer Erkenntnis, so darf, nach der vorgelegten These, Musik als kulturelle Manifestation menschlichen Daseinsverständnisses berechtigterweise dazugezählt werden. Über das erkenntnistheoretische Potenzial des Musikalischen in theologischer Perspektive schreibt Hans Küng in seinem Buch *Musik und Religion*: »So kann denn Musik selber ohne alle Worte eine wichtige Quelle religiöser Erfahrung sein. Ganz fein und dünn ist die Grenze zwischen Musik – bei aller Sinnlichkeit doch die spirituellste der Künste – und Religion. Ungeheuer ist die transformierende Kraft der Musik, die fast jede Erfahrung zu erhöhen und zu verwandeln vermag. [...] In gewissen Momenten ist es dem Menschen gegeben, sich zu öffnen, so weit zu öffnen, dass er in dem unendlich schönen Klang den Klang des Unendlichen hört.«²¹

Die Heilsgeheimnisse des Christuserignisses sind immer wieder durch Musik symbolisiert worden. Dadurch wurden neue Erfahrungsräume für den Glauben und die Theologie erschlossen. Im Folgenden soll das Verhältnis von Musik und Theologie unter besonderer Berücksichtigung der Musik als Ort theologischen Erkennens paradigmatisch am Werk des französischen Komponisten Olivier Messiaen reflektiert werden. Das vorliegende Buch verfolgt ein doppeltes Ziel. Zum einen soll ein theologischer Blick auf das Œuvre Olivier Messiaens geworfen werden, zum anderen wird der oben gestellten systematischen Frage theologischer Erkenntnis nachgegangen. Die epistemologisch relevante Fragestellung

blendet die Musik als autonome Quelle theologischer Erkenntnis fast aus: Jan-Heiner Tück: *Gabe der Gegenwart. Theologie und Dichtung der Eucharistie bei Thomas von Aquin*. Freiburg: Herder, 2009; Alex Stock: *Lateinische Hymnen*. Berlin: Verlag der Weltreligionen, 2012.

20 | Hans Küng: *Musik und Religion*. München: Piper, 2006; Clytus Gottwald: *Neue Musik als spekulative Theologie*. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2003; Hans Zender: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975–2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004.

21 | Hans Küng: *Musik und Religion*, 20.

»Musik als Ort theologischer Erkenntnis« soll paradigmatisch am Werk des französischen Komponisten reflektiert werden.