
Peter Bubmann

„Musik – Sprache zwischen den Religionen?“

Immer wieder hat es Versuche gegeben, die religiöse Potenz der Musik so zu beschreiben, dass sie gleichsam als tönendes Esperanto, als religiöse Weltsprache hinter (oder vor) den etablierten Religionen und damit als klingende Brücke zwischen ihnen erscheint. Ab den 1980er Jahren waren dafür typisch die Bücher von Joachim Ernst Berendt („Nada Brahma“ u.a.) und anderer esoterischer Musikautoren (zusammenfassend: Bubmann 1988 u. 1997, 27–47). Solchen Ideen korrespondieren heute konkrete Orte und Szenen interreligiöser Musikbegegnung im Kontext der „Weltmusik“-Bewegung: etwa „World Festivals of Sacred Music“ zuerst 1999 in Los Angeles (und dort inzwischen alle drei Jahre), aber auch an anderen Orten, u.a. in Berlin (2001), Dijon (Frankreich) und Brighton (England). In Marktoberdorf (Deutschland, Allgäu) präsentieren sich alle zwei Jahre beim Festival „musica sacra international“ Vertreter von fünf Weltreligionen mit ihrer je eigenen religiösen Musik.

Unbestreitbar ist, dass in allen Religionen dieser Erde musikalische Vollzüge eine wichtige Rolle spielen (auch wenn sie – wie im Islam – gar nicht als „Musik“ wahrgenommen werden).

Woher kommt diese Nähe von Musik und Religion, die neuerdings verstärkt auch in der Religionswissenschaft thematisiert wird (vgl. Beck 2009; als „Religionsmusikologie“ programmatisch angelegt bei Laack 2009; als „Theomusicology“ in sehr eigener Weise bereits bei Spencer 1991)? Inwiefern können musikalische Vollzüge „religionsproduktiv“ sein?

1. Religionswissenschaftliche Deutungen musikalischer Grundvollzüge

Die im Folgenden skizzierten *religiösen Dimensionen der Musik* lösen sich in der Geschichte nicht einfach ab, sondern können zeitgleich und nebeneinander existieren bzw. nach Phasen der Abdrängung wieder verstärkt in den Vordergrund treten.¹

An die Anfänge der Musik- und Religionsgeschichte reichen *klangmagische Praktiken* zurück. Mittels bestimmter Trommel-Rhythmen oder Vokal- und Instrumentalklänge sollen böse Geister bzw. Naturkräfte identifiziert und dadurch bezwungen oder gute Geister herbeigerufen werden.

Die *ekstatisierende-bewusstseins-transzendierende* Dimension von Musik prägt die afrikanische religiöse Musik und Teile der islamischen Mystik, teils auch die Kirchenmusik charismatischer und pfingstlerischer Kirchen, weithin auch die religionsanalogen Phänomene der afro-amerikanischen Rock- und Popmusik. Rhythmische Musik dient hier als Grundlage religiöser Trance-Tänze, die auf Bewusstseinsüberschreitung der Einzelnen (innerhalb einer Gruppe) zielen (vgl. Rouget 1985).

¹ Im Folgenden sind einige Passagen (gekürzt) übernommen aus: Bubmann 2009, 17–28.

Ausgehend von Victor Turners Ritualtheorie wurden in der neueren Forschung Pop- und Rock-Konzerte bzw. Techno-Raves als religionsanaloge oder explizit religiöse (Trance-) Rituale dechiffriert. Durch die Musik entsteht ein Übergangsraum, losgelöst von den Alltagszwängen, und eine spezifische Gemeinschaftserfahrung (*communitas*) wird geschaffen. Beides ermöglicht den Teilnehmenden transformierende, entgrenzende Erfahrungen, die als religiöse identifiziert und interpretiert werden können (vgl. Fermor 1999, 167–185).

Von der rhythmischen Trance klar zu unterscheiden sind die Formen *mystischer Versenkung* (bzw. stiller, einsamer und äußerlich unbewegter Ekstase), für die musikalische Handlungen (etwa Klangschalen oder das Singen von Mantras) höchstens in der Initiierungsphase von Bedeutung sind. Außerdem kann Musik in spiritualisierter Variante eine Rolle spielen, nämlich als nur innerlich erklingende Himmelsmusik oder kosmischer Urklang, während in der Meditation keine äußere Musik ertönt. In der jüdischen, christlichen wie islamischen Mystik, sowie im Zen-Buddhismus und in der Esoterik gibt es Strömungen, die die höchste Form des Hörens im rein innerlichen, spirituellen Hören der klingenden und Gott lobenden Schöpfung sehen. Die menschlich erschaffene tönende Musik wird dann als Reflex der Harmonie der Sphären gedeutet. Neben der bewusstseinsstranzendierenden Wirkung haben sich fast alle religiösen Gemeinschaften der Geschichte die *integrierend-kommunikative* Dimension von Musik zu Nutzen gemacht: Die Glaubensgemeinschaft wird im gemeinsam gesungenen (oder zur rhythmischen Musik getanzten) Gotteslob oder Bekenntnis zur Einheit verbunden. Musik hatte immer schon eine *seelsorgerlich-therapeutische* Dimension. Trost-, Klage- und Totengesänge sind aus vielen Kulturen überliefert. Die religiös-seelsorgliche Dimension ist heute weithin in die privaten Rituale des Musikkonsums abgewandert. Für Judentum, Christentum und Islam wurde die *rhetorische* Dimension der Musik bestimmend: Musik erwächst aus dem Sprachvortrag, trägt das gesprochene Wort und wird schließlich selbst zu einer Art „Klangrede“ und Affektsprache. Aus der emphatischen Rezitation der heiligen Schriften und Gebete entwickelt sich die besondere Form des Sprechgesangs (Kantillation) und des Psalmmodierens. Für den offiziellen Islam ist – im Unterschied zu den Sufi-Orden – die Kantillation der Koran-Rezitation bis heute die einzig legitime Form des Gebrauchs musikalischer Elemente im explizit religiösen Leben, während hier sonst alle Musik verboten ist, weil sie vom Verständnis der Texte ablenken könnte (vgl. Qureshi 2009, 91f.). Solcher Rigorismus bestimmt zeitweilig auch die jüdische und christliche Tradition (in Abgrenzung zu heidnischen Kulturen), konnte sich jedoch in Europa nicht durchsetzen.

Nur im Abendland hat sich die Auffassung ausgebildet, dass das autonome (auch rein instrumentale) Kunstwerk als *freies Spiel* des von Gott begabten Menschen religiös qualifiziert werden kann: Als Gleichnis der befreiten Humanität spiegelt es den guten Schöpferwillen Gottes (so Karl Barth u. a.). Die religiöse Dimension wird hier über eine theologisch qualifizierte Anthropologie und Ästhetik der Freiheit identifiziert.

Unschwer ist zu erkennen, dass Musik nicht auf eine einzige Weise „religiös“ wirkt, sondern in sehr unterschiedlichen Dimensionen, Kontexten und Funktionen „religions-

produktiv“ sein kann bzw. religiös interpretierbar ist. Und manche der genannten religiösen Erfahrungsweisen standen schon immer in starker Spannung zueinander (so lehnte die rhetorisch-logogene Musiktheorie der monotheistischen Religionsformen meist Formen rhythmisch-ekastatischer Ritualtechniken ab). Schon von daher ist es nicht naheliegend anzunehmen, dass durch Musik auf einfache Weise eine Brücke zwischen den Religionen geschlagen werden kann.

2. Musik in philosophischer und theologischer Deutung

Musik hat entrückende und transzendierende Kraft, das ist kaum zu bestreiten. Aber warum und wie geschieht das? Hierzu haben sich Philosophen wie Theologen, Musiker und Dichter vielfach geäußert (vgl. Fischer 1998). Im Folgenden seien nur wenige dieser Deutungen exemplarisch herausgegriffen.

2.1 Musik als Symbolsprache der Gefühle und als Ausdruck kollektiver Gestimmtheit

Die Philosophin *Susanne K. Langer* hat bereits 1942 in ihrem Buch „Philosophie auf neuem Wege“ eine symboltheoretische Erklärung der Wirkung und Macht von Musik vorgelegt (Langer 1992, 204–240). Die Stärke der musikalischen Expressivität liege darin, „daß die Musik Formen artikuliert, die sich durch die Sprache nicht kundtun lassen“ (229) und die daher auch nicht sprachlich übersetzbar sind.

Langer nähert sich im Anschluss an Spekulationen des Gestaltpsychologen Wolfgang Köhler der These, „daß gewisse Aspekte des sogenannten ‚inneren Lebens‘ – des physischen wie geistigen – formale Eigentümlichkeiten besitzen, die denen der Musik gleichen – Muster von Ruhe und Bewegung, Spannung und Entspannung, Übereinstimmung und Unstimmigkeit, Vorbereitung, Erfüllung, Erregung, plötzlichem Wechsel usw.“ (225) Deshalb gibt es eine Beziehung zwischen Musik und subjektiver Erfahrung, eine „gewisse Gleichartigkeit der logischen Form“ (ebd.).

Wegen dieser strukturellen Nähe der musikalischen Formen zu den Prozessen menschlichen Fühlens, kann die Musik die Gefühlswelt deutlicher zum Ausdruck bringen als die Sprache. „Die wahre Macht der Musik besteht darin, daß sie, was das Gefühlslieben anlangt, auf eine Weise ‚lebenswahr‘ ist, wie die Sprache es niemals zu sein vermag; denn was ihre sinnhaltigen Formen – im Gegensatz zu den Worten der Sprache – auszeichnet, ist gerade die Ambivalenz des Inhalts.“ (238) Dass den Elementen der Musik keine eindeutigen Bedeutungen zuzuordnen sind, ist also kein Nachteil, sondern ein Vorteil für die Sinnzuschreibung durch die Hörer. Die ganze Vielfalt der individuellen Imagination kann so in der Musik ihr Spielfeld finden.

Der Philosoph *Kurt Hübner* knüpft im Jahre 1994 in seinem Buch „Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik“ an Susanne Langer an, wendet sie jedoch stärker ins Kollektive und legt eine erkenntnistheoretisch untermauerte Philosophie der Musik vor, die darauf beharrt, dass Musik analog zu den Mythen eine Wahrheit vermittelt. Musik versteht er als Ausdruck der Gestimmtheit. Diese Gestimmtheit geht

nach Hübner von einem überpersonalen Subjekt aus und ist dabei Ausdruck epochaler Gestimmtheiten der Gesellschaft. Dabei verweist die Musik nicht auf irgendwelche außerhalb ihrer liegenden Gefühle oder Stimmungen, sondern enthält diese Gestimmtheit allein in ihrer Struktur selbst. Komponisten nehmen die Gestimmtheit unter den ihnen je aktuellen musikalischen Erkenntnisbedingungen auf und vermitteln sie so weiter. Die Hörenden wiederum nehmen an dieser Wirklichkeit teil, indem sich beim Hören die spezifische Gestimmtheit im Rezipienten entwickelt.

Die Konzeption einer unmittelbar „verstehbaren“ universalen Musiksprache wird hier also ersetzt durch die Vorstellung einer überpersonalen Gestimmtheit einer Epoche, die musikalisch erfahrbar sei. Dass solche Gestimmtheit – so sie überhaupt existiert – jedoch abhängig ist von alltagsästhetischen Wahrnehmungsschemata spezifischer Milieus und Kulturen und nochmals gebrochen wird durch die individuelle Biographie der Rezipienten, nimmt Hübner nicht ausreichend wahr. In einer pluralen und multi-kulturellen Gesellschaft wie der heutigen mit ihren vielen verschiedenen Milieus kann es weder eine einheitliche Grundgestimmtheit geben noch einen typischen, die Zeit treffenden musikalischen Stil. Dann ist allerdings auch fraglich, ob Musik eine universale Verständigungsmöglichkeit überhaupt eröffnen kann.

2.2 Musik als Weg in das Leben

Eine Parallele zu metaphysischen und symboltheoretischen Erklärungsmuster der transzendierenden Kraft von Musik findet sich beim Praktischen Theologen *Manfred Josuttis*. Er setzt mit einer anthropologisch-phänomenologischen Klärung der Bedeutung von Musik ein und resümiert: „Singen ist also mehr als Freizeitbeschäftigung oder Kunstgenuß, Singen ist archaische Praxis des Lebens. Auf präverbale Weise gestalten Körper, Seele und Geist in der Ordnung der Töne die Einsicht, daß die Welt letztlich in Ordnung ist.“ (Josuttis 1991, 178) Während hier der regressiv-einstimmende Charakter musikalischer Praxis unterstrichen wird, gilt zugleich: „Singen ist ein Verhalten mit transzendenter Tendenz.“ (ebd.) Denn:

„Singen ist ein Verhalten, das auf Vereinigung zielt. Mit seiner Musik begibt sich der Mensch in die Sphäre kosmischer Harmonie. Mit Hilfe der Töne unterstützt er die Kooperation bei der Arbeit. In Klängen sucht er Heilung von Krankheit an Körper und Seele. Sein Singen führt ihn in sonst unzugängliche Wirklichkeiten, läßt ihn am Lobgesang der Schöpfung und der himmlischen Mächte partizipieren, vereinigt ihn mit der versammelten Gemeinde im Gottesdienst, läßt ihn aber auch Rollenangebote übernehmen, die seine Identität für den Augenblick bis ins Göttliche hinein zu erweitern vermögen. Was im meistens bescheidenen, oft auch kläglichen Gesang des gewöhnlichen Sonntagsgottesdienstes abläuft, hat einen universalen Horizont, hat psychologische Tiefe und eine Wirkung, die sich, auch ohne Taumel und Raserei, als semi-ekstatisierend charakterisieren läßt.“ (Josuttis 1991, 202)

2.3 Musik als Einbruch des ganz Anderen

Während bei Josuttis die musikalische Ekstase und der religiöse Überschreitungsprozess letztlich in eine Erfahrung höherer „kosmischer“ Ordnung und Harmonie münden, sieht der Religionspädagoge und Systematiker *Dietrich Zilleßen* die transzendierend-religiöse Wirkung von Musik gerade darin, dass falsche Stimmigkeiten durchbrochen werden und sich das Unerhörte Gehör verschafft. Zilleßen geht es darum, die Zwischentöne, das Fremde zwischen den Tönen hören zu lassen. „Der andere Ton, der zum Erwachen bringt, ist weder der schräge noch der harmonische. Er ist unhörbar, vorübergehende Stimme (1. Kön. 19) in den Tönen. Es könnte in unserem Hören augenblickhaft ein Passieren zu Gehör kommen, das uns vielleicht einen kleinen unheimlichen Moment lang dezentralisiert.“ (Zilleßen 2000, 25) Es geht um das durchaus verstörende Hereinbrechen des ganz Anderen im Medium musikalischer Erfahrungen: „...in den Zwischentönen verschafft sich der andere Ton, die fremde, nichtidentifizierbare Stimme unmerklich Gehör – verschoben vom Tonangebenden, deshalb symptomatisch, latent, anderen Orts. Und das ist immer ein kleiner Hörsturz, eine kleine Unheimlichkeit im gewohnten Hören, in den Hörkonventionen.“ (29) Solches Einbrechen des ganz Anderen geschieht nicht allein oder vorrangig in ritueller Musik. „Transzendenzerfahrung passiert in den unhörbaren Unterbrechungen profaner Musik. Sie ist nicht zu mystifizieren oder theologisch zu identifizieren.“ (34f.)

Solche transzendierende Musik bringt „das Subjekt aus dem Takt und Anderes, das die Bedürfniswelt überschreitet, zu Gehör“ (35). Diese spezifische Musikerfahrung ist nicht rational kontrollierbar. „Die Momente des Aufruhrs (des Aufbruchs) sind ein Erwachen aus der Nacht. Musik breitet sich aus, nicht kontrolliert und funktional als einhüllende pantheistische Musik, sondern unkontrolliert und unkontrollierbar, dunkel-körperhaft. Was körperlich gehört wird, wird nicht verstanden. In der Zwischenwelt erotisch-ausschweifenden Hörens etabliert die Musik eine andere Religion als die Ordnungsreligion, eine Religion, die gegen alle Imaginationen und Bilder der wohltemperierten und wohltemperierten Musik das Umwerfende (Dekonstruktive) als ihr Prinzip umsetzt.“ (37)

Es ist deutlich: Schon die christlichen Philosophen und Theologen stimmen in ihren Erwartungen an die religiöse Produktivität musikalischer Prozesse nicht überein. Es ist davon auszugehen, dass den jeweiligen Theorien unterschiedliche Wege musikalischer (und religiöser) Erfahrung zugrunde liegen. Typologisch lassen sich folgende Varianten musikalischer Religiosität unterscheiden:

- Religiosität der Einbergung und Stabilisierung (in „höhere Ordnungen“), aber ohne Selbstaufgabe;
- Religiosität der Verschmelzung und Auflösung (in „Urklang“, Schöpfergeist etc.);
- Religiosität der Überschreitung, Ekstase und Enthebung (Alltagsflucht in höhere Sphären; Fest-Spiritualität);
- Religiosität der Erwartung und Sehnsucht (adventisch-temporal-eschatologisch im biblischen Sinn);

- Religiosität der Kritik und Dekonstruktion (prophetisch-politisch, teils auch apokalyptisch im biblischen Sinn).

Es steht zu vermuten, dass zwischen einigen der genannten Typen die Gefahr gegenseitigen Missverstehens und Nichtverstehens auch im Medium musikalischer Erfahrungen höher ist als die Chance des spontanen Verstehens.

Ob es bei solcher Unterschiedlichkeit wirklich naheliegend ist, ausgerechnet von der vor-sprachlichen, und damit ja für höchst unterschiedliche religiöse Deutungen offenen Musik die Überwindung der Differenzen zwischen den Religionen zu erwarten?

3. Musik als Brücke zwischen den Religionen?

Wolf Biermann hielt einmal (im Anschluss an Ernst Bloch) fest: „Die Musik ist eine Hure, die mit jedem Text geht.“²

Ihre Wahrheitsfähigkeit ist damit beschränkt. Denn sie stellt eben kein einfaches Sprachsystem intersubjektiver Verständigung bereit, sondern höchst komplexe vor-sprachliche Möglichkeiten subjektiver Expression. Können musikalische Prozesse, die ihren Sinn immer erst aus dem konkreten kulturellen Kontext und den je individuellen Zuschreibungen der Beteiligten erhalten, tatsächlich eine verbindende „Sprache“ zwischen den Religionen darstellen? Wohl kaum! Für den interreligiösen Dialog ist die sprachlich-diskursive (und darin auch immer mühsame, weil verständigungsorientierte) Kommunikation nicht zu ersetzen.

Deshalb ist Skepsis angebracht, wenn im Zusammenhang von World Festivals of Sacred Music und ähnlichen Veranstaltungen religiöse Würdenträger die Musik als universelle (religiöse) Menschheitssprache preisen:

„Über Musik können wir in einen interkulturellen Dialog eintreten, denn Musik ist in der Lage, universelle menschliche Empfindungen auszudrücken. Jeder Mensch, egal welcher Religion oder Nationalität, versteht, was diese Welt-sprache ausdrückt.“ (Die Präsidentin des Zentralrats der Juden in Deutschland; Charlotte Knobloch)³

„Der menschliche Geist hat sein innerstes Streben und Erkennen auf unterschiedlichste Weise auszudrücken versucht und in der Musik wohl die universale Sprache gefunden. Sie symbolisiert unsere Sehnsucht nach Harmonie mit uns selbst und den anderen, mit der Natur, mit dem Spirituellen und Heiligen in uns und um uns herum.“ (Dalai Lama)⁴

² Wolf Biermann: Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen, Köln 1997, 182.

³ Grußwort zu einer Sendung eines Themenabends in Bayern 4 Klassik (18.11.2006, 18:05-24:00 Uhr), abgedruckt im Booklet zur CD-Dokumentation dieser Sendung: musik der weltreligionen musica sacra international 1992-2006 Sony BMG Music Entertainment 2008; diese 6 CDs enthalten darüber hinaus einen hörenswerten Querschnitt religiöser Musik der Weltreligionen.

⁴ Programmheft des „Word Festival of Sacred Music“ 7.-12.12.2001 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, S. 2.

Diese Aussagen halte ich für falsch, weil sie die Komplexität musikalischer „Verstehensprozesse“ nicht angemessen berücksichtigen.

Demgegenüber stelle ich folgende Thesen zur Diskussion:

- Es schadet dem interreligiösen Dialog, wenn Musik zur religiösen Universal-
sprache erhoben wird. Es existiert keine religiöse „Sprache“ hinter den geschicht-
lichen Erscheinungsformen konkreter Religionen.
- Es gibt keine Universal-
sprache der Musik, weil musikalisches Verstehen immer
soziokulturell bestimmt ist.
- Der Singular „(religiöse) Musik“ macht keinen Sinn, weil es nur vielfältige Wei-
sen des Umgangs mit musikalischen Praktiken in unterschiedlichen religiösen
Kontexten gibt.
- Die Umgangsweisen mit Musik in religiösen Kontexten folgen unterschiedlichen
und einander widersprechenden Erwartungen an die Wirkung und Funktion von
Musik.
- Dahinter stehen unterschiedliche „Logiken“ religiöser Praktiken. Musik zur Indu-
zierung oder Aufrechterhaltung rhythmischer Trance ist etwas grundsätzlich ande-
res als Verkündigungsmusik oder Musik als prophetischer Spiegel ungerechter
Gesellschaftsstrukturen.
- Je nach Religionsform und religiöser Konfession stehen daher auch unterschied-
liche Parameter der Musik im Vordergrund: Rhythmus, Melodie, Klang (Sound)
oder Harmonik.
- Anstatt eine esoterische, metaphysisch-spekulative oder naiv-spirituelle Überbau-
theorie zu entwickeln, ginge es darum, das kulturell-geschichtlich gewachsene je
eigene musikalische Profil religiöser Musikpraktiken wahrzunehmen und zu
würdigen.
- Wahrnehmung und Begegnung – das wäre demnach die vorrangige Aufgabe im
interreligiösen musikalischen Dialog! Also: gegenseitige Einladungen zu musikali-
schen Darbietungen und Festivals als Orte der Wahrnehmung des Verschiedenen,
jedoch keine vorschnellen Harmonisierungsversuche.

Der wichtigste Beitrag der Musik zum interreligiösen Dialog liegt demnach nicht
darin, eine religiöse Universal-
sprache zu etablieren, sondern darin, dass Musizierende
und Musikhörende lernen, einander zuzuhören, Differenzen zu erkennen und auszu-
halten, und so die (bleibende) Andersartigkeit der Anderen zu achten.

Literatur

Beck, Guy L. (Ed.) (2009), Sacred Sound. Experiencing Music in World Religions
(CD included), 3. Aufl. Waterloo (Ontario, Canada)

Berendt, Joachim-Ernst (1987), Nada Brahma. Die Welt ist Klang, Reinbek.

Bubmann, Peter (2009), *Musik – Religion – Kirche. Studien zur Musik aus theologischer Perspektive (Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 21)*, Leipzig.

Bubmann, Peter (1988), *Urklang der Zukunft. New Age und Musik*, Stuttgart.

Bubmann, Peter (1997), *Von Mystik bis Ekstase. Herausforderungen und Perspektiven für die Musik in der Kirche*, München.

Fermor, Gotthard (1999), *Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche (Praktische Theologie heute 46)*, Stuttgart/Berlin/Köln.

Fischer, Michael (1998), *Da berühren sich Himmel und Erde. Musik und Spiritualität. Eine Anthologie*, Zürich/Düsseldorf.

Hübner, Kurt (1994), *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*, München.

Josuttis, Manfred (1991), *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*, München.

Laack, Isabel (2009), *Musik und religiöse Identität in Glastonbury – Ergebnisse eines religionswissenschaftlichen Forschungsprojektes*, in: *epd-Dokumentation*, Nr. 47, 32–35.

La Motte- Haber, Helga de (Hg.) (1995), *Musik und Religion*, Laaber.

Langer, Susanne K. (1992), *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst (Fischer Wissenschaft Tb.)*, Frankfurt a. M. (orig. engl. 1942).

Qureshi, Regula (2009), *Islam and Music*, in: Beck, Guy L. (Ed.), *Sacred Sound. Experiencing Music in World Religions (CD included)*, 3. Aufl. Waterloo (Ontario, Canada), 89–111.

Rouget, Gilbert (1985), *Music and Trance. A Theory of the Relations between Music and Possession*, Chicago / London.

Spencer, Jon Michael (1991), *Theological Music. Introduction to Theomusicology (Contributions to the Study of Music and Dance 23)*, New York / Westport / London.

Zilleßen, Dietrich (2000), *Hörproben*, in: Fermor, Gotthard / Gutmann, Hans-Martin / Schroeter, Harald (Hg.): *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie (Hermeneutica; 9)*, Rheinbach, 15–39.