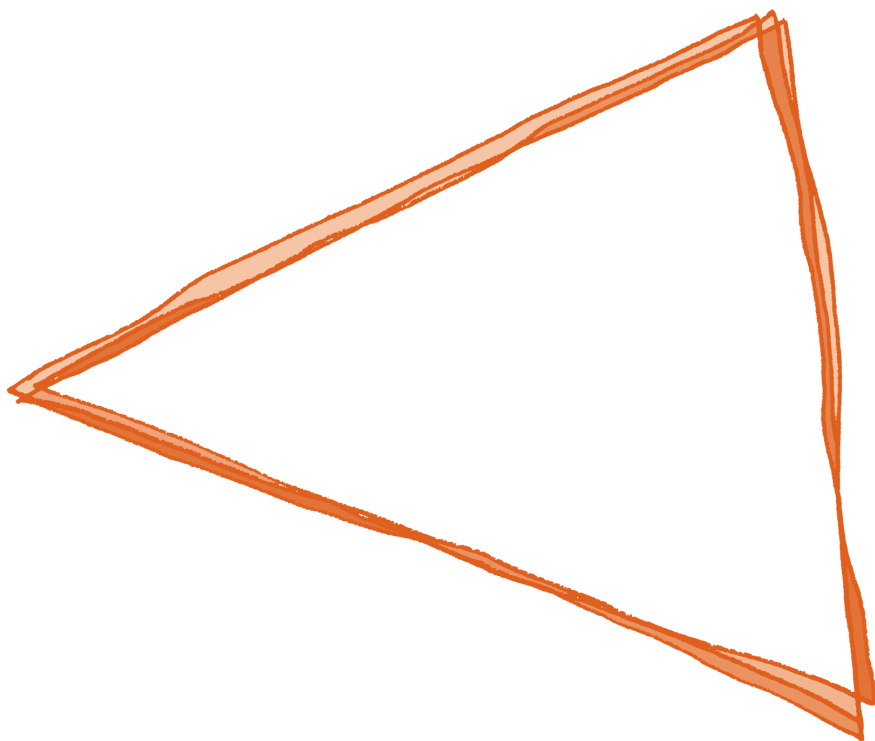


DER EINE GOTT UND DIE VIELFALT DER KLÄNGE

SAKRALE MUSIK DER DREI MONOTHEISTISCHEN RELIGIONEN



SCHRIFTENREIHE BAND 18

INTERNATIONALE **BACHAKADEMIE** STUTTGART

BÄRENREITER KASSEL BASEL LONDON NEW YORK PRAHA

DER EINE GOTT
UND DIE VIELFALT
DER KLÄNGE





Bärenreiter

■ **BACHAKADEMIE**STUTTGART

SCHRIFTENREIHE ■ BAND 18
INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART
HERAUSGEBEN VON MICHAEL GASSMANN

MICHAEL GASSMANN (HRSG.)

DER EINE GOTT

UND DIE VIELFALT

DER KLÄNGE

SAKRALE MUSIK DER DREI MONOTHEISTISCHEN RELIGIONEN

VORTRÄGE DES SYMPOSIUMS

IM RAHMEN DES MUSIKFESTTUTTGART 2012

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

*Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
www.dnb.de abrufbar.*

ISBN 978-3-7618-2330-9 ■ ISSN 1012-8034

© 2013 by Internationale Bachakademie Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit schriftlicher Genehmigung.

INHALT

<i>Vorwort des Herausgebers</i>	7
 HANS MAIER	
<i>Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge</i>	9
 JASCHA NEMTSOV	
<i>Synagogenmusik im heutigen Deutschland: alte Vorbilder, neue Tendenzen, internationaler Vergleich</i>	33
 DOMINIK SKALA	
<i>Das Priestertum mit der Kunst in Einklang bringen, oder: Welches Bild hat die Katholische Kirche von ihrer Musik?</i>	57
 GUSTAV A. KRIEG	
<i>Konfessionelle Vielfalt und reformatorische Identität. Zum Selbstverständnis der Kirchenmusik in den Reformationskirchen</i>	85
 CHRISTIAN HANNICK	
<i>Das Schöne und das Erhabene in der byzantinischen Musik</i>	133
 MILAD KARIMI	
<i>Glaube und Musik im Islam: eine Verhältnisbestimmung aus dem Geist der ästhetischen Theologie</i>	157
 SAMIR ODEH-TAMIMI	
<i>Die Koran-Rezitation: Geschichte, Traditionen, Techniken</i>	177
 CHRISTOPH SCHWÖBEL	
<i>Glaube und Musik. Gedanken zur Idee einer Theologie der Musik</i>	187
 <i>Biographien der Autoren</i>	218
 <i>Register</i>	221

VORWORT DES HERAUSGEBERS

IM Rahmen des Musikfeststuttgart 2012 begann die Internationale Bachakademie Stuttgart das auf drei Jahre angelegte, interreligiöse Projekt TRIMUM. Es beschäftigt sich wissenschaftlich, künstlerisch und pädagogisch mit der Frage, welche Rolle die Musik in einer multireligiösen Gesellschaft spielen kann und welche Möglichkeiten die Beschäftigung mit der Sakralmusik der drei monotheistischen Religionen bietet, um den Respekt voreinander und das Wissen übereinander zu vergrößern.

Zum Auftakt des Musikfests wie des Projekts veranstaltete die Bachakademie das Symposium *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge*. Islamische, jüdische, christliche Wissenschaftler und Musiker erörterten die verblüffenden Gemeinsamkeiten und frappierenden Unterschiede, die beim Blick auf die sakrale Musik der drei monotheistischen Religionen erkennbar werden. Geschichte, Entwicklung, Eigenarten und theologische Hintergründe dieser musikalischen Sakralkulturen standen im Zentrum der Symposiums-Vorträge, die der vorliegende Band nun zusammenfasst. Hinzugekommen ist der Beitrag *Glaube und Musik im Islam* von Milad Karimi, der seinen krankheitsbedingt entfallenen Symposiumsvortrag hiermit nachholt. Hinzugekommen ist auch der Beitrag Gustav A. Kriegs, der eine hochkonzentrierte Geschichte der reformatorischen Kirchenmusiken vorlegt.

Die Bachakademie hofft, mit diesem achtzehnten Band ihrer Schriftenreihe und der Summe der darin versammelten Aufsätze einen lohnenden Überblick über Einheit und Vielfalt der drei sakralmusikalischen Traditionen geben zu können, der als Inspiration für einen künftigen interreligiösen Austausch dienen mag.

Mein besonderer Dank gilt allen Autoren sowie Kai H. Müller, der das Buch mit der gewohnten Umsicht und Sorgfalt redigiert hat.

Stuttgart, im August 2013
Michael Gassmann

Hans Maier

DER EINE GOTT
UND
DIE VIELFALT DER KLÄNGE



DER EINE GOTT UND DIE VIELFALT DER KLÄNGE

HANS MAIER

IN Gottesdiensten und Gebeten bekennt sich Israel zum einen Gott — dem jenseitigen, unsichtbaren, allmächtigen Gott, der die Juden durch Moses aus Ägypten geführt und Juda zu Gottes Heiligtum gemacht hat (Psalm 113). Bis heute verbinden wir die Wendung zum Monotheismus in der Geschichte der Religionen mit dem, was Jan Assmann die »*mosaische Unterscheidung*« genannt hat: die Unterscheidung zwischen den »vielen Göttern« und dem »einen Gott«. ¹ In ähnlicher Weise steht im Islam der Glaube an den einen Gott im Vordergrund: So beendet der islamische Muezzin sein fünfmal am Tag gerufenes Gebet vom Minarett herab mit dem feierlichen, nur ein einziges Mal rezitierten Satz: »*Es gibt keinen Gott außer Gott*«. Die Christen leiten ihr Glaubensbekenntnis, das Credo, mit dem Satz ein: »*Ich glaube an den einen Gott, den allmächtigen Vater, Schöpfer des Himmels und der Erde*«. In der Präfation und im Sanctus der Messe preisen die Gläubigen diesen einen Gott, sie vereinigen ihre Stimmen mit den Chören der Engel im Himmel zum kosmischen Lobpreis des Schöpfers, indem sie das alte, aus jüdischen Überlieferungen stammende Trishagion, das Dreimalheilig, anstimmen.

Im Bekenntnis zum einen, einzigen Gott sind die abrahamitischen Religionen also einig. Sind sie aber auch einig in der musikalischen Ausgestaltung ihres Bekenntnisses — in dem, was vom gesprochenen Wort zur Kantillation, zum feierlichen Gesang, zur »Vielfalt der Klänge«, zu Chören und Instrumenten hinführt? Darüber sollen im Folgenden ein paar Gedanken geäußert werden. Die Sache ist klar: Es gibt den Monotheismus, es gibt religiös bestimmte, liturgische, geistliche Musik; aber gibt es ein Verhältnis zwischen beiden, gibt es so etwas wie Musik, die speziell vom Bekenntnis zum einen Gott geprägt ist — und wenn es sie gibt, was sind ihre Kennzeichen?

¹ Assmann, Jan: Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus, München 2003.

Wir bewegen uns mit diesen Fragen auf einem weithin unbegangenen, wissenschaftlich noch kaum vermessenen Gelände. Es fehlt nicht nur an Religions-Komparatisten; noch seltener sind solche, die auch die Musik im Blick haben. Was im Folgenden geboten wird, ist eine Spurensuche in der Geschichte nebst einigen Überlegungen zum möglichen weiteren Vorgehen.

I .

UNA VOCE —

DIE EINHEIT VON WORT UND TON

Beginnen wir mit einer einfachen Frage: Kann man dem Gotteslob der Juden, Christen und Muslime Hinweise auf formale Strukturen entnehmen, die möglichen musikalischen Ausgestaltungen die Richtung geben? In der Tat, man kann es, vorausgesetzt, dass man einige inhaltliche Präzisierungen vornimmt. Einmal gehören die entsprechenden Textpassagen, rhetorisch gesehen, dem gehobenen Stil an — was beim Thema des Gotteslobes nicht verwundern kann. Sie sind wort- und bilderreich bis zum Überschwang und gehen oft bis an die Grenzen der Sprache. Sie induzieren also — sollte man denken — auch einen gehobenen Vortrag, der dem in den Worten enthaltenen Jubel — verkörpert in dem Wort »Alleluja« — den angemessenen Rahmen gibt. Zum anderen assoziieren sie ein Geschehen, dem lange Dauer, ja Unaufhörlichkeit zu eigen ist. In den älteren Formen der Präfationen singen Engel und Menschen »den Hochgesang Deiner Herrlichkeit« und rufen das Dreimalheilig immer wieder »ohne Unterlass« (sine fine dicentes). Noch wichtiger ist eine dritte Bestimmung: Die Engel und die in ihren Gesang einstimmenden Menschen singen »una voce«, mit einer Stimme. Der Theologe Erik Peterson hat das 1935 in seinem Buch *Von den Engeln* wie folgt kommentiert:

Es ist in der Ordnung der Engel begründet, wenn der Gesang der Engel-Ähnlichen kein polyphoner Gesang ist, denn die Engel singen alle mit »einer Stimme«. Da ferner der Kult, der Gott im Himmel dargebracht wird, allein das Organ der Stimme der Engel (wenn man so sagen darf) beansprucht, so ist ausgeschlossen, dass der Gesang der Engel-ähnlichen Mönche von Musikinstrumenten begleitet wird.²

² Peterson, Erik: *Von den Engeln* (Leipzig 1935), Würzburg 1994, S. 216.

Engel und Menschen, wenn sie Gott loben, werden selbst zu Instrumenten — so die Kirchenväter. Der irdischen Instrumente bedarf es dann nicht mehr. Peterson zitiert Augustin, der dem Psalm 150, in dem so nachdrücklich von den Instrumenten des Tempels die Rede ist, von Posaune, Harfe, Zither, Pauke und Saitenspiel, eine neue Deutung gegeben hat: »*Vos estis tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, chordæ et organum et cymbala bene sonantia. Vos estis hoc omnia; nihil hic vile, nihil transitorium, nihil ludicrum cogitetur*«. ³

Für den Überschwang der Worte in den liturgischen Texten sollen zwei Beispiele genügen. Sie sind dem christlichen Gotteslob entnommen — aber es ließen sich mühelos auch jüdische und islamische Beispiele finden. In der Einleitung zum Sanctus in der Jakobus-Liturgie heißt es:

*Den preisen die Himmel und die Himmel der Himmel und ihre gesamte Macht, Sonne und Mond und der ganze Chor der Sterne, Erde, Meer und alles, was in ihnen ist, und das himmlische Jerusalem, die Festversammlung, die Kirche der Erstgeborenen, die im Himmel als Bürger eingetragen sind, Geister der Gerechten und der Propheten, Seelen der Märtyrer und der Apostel, Engel, Erzengel [usw.].*⁴

Und in der Chrysostomus-Liturgie der Orthodoxie lauten die entsprechenden Sätze der Anaphora (Präfation):

Würdig und recht ist es, Dir zu singen, Dich zu preisen, Dich zu rühmen, Dir zu danken, Dich anzubeten an jedem Orte Deiner Herrschaft; denn Du bist der unaussprechliche, unergründliche, unsichtbare, unfassbare Gott, der Du ewig und gleichbleibend bist, Du und Dein eingeborener Sohn und Dein Heiliger Geist. Du hast uns aus dem Nichtsein ins Dasein gebracht, hast uns nach dem Sündenfall wieder aufgerichtet und ruhest nicht eher, als bis Du alles getan hattest, um uns in den Himmel zu erheben und uns Dein künftiges Reich zu schenken. Für all dies danken wir Dir und

³ Ebda.

⁴ zit. nach ebd., S. 212.

Jascha Nemtsov

SYNAGOGENMUSIK
IM HEUTIGEN DEUTSCHLAND:

ALTE VORBILDER,
NEUE TENDENZEN,
INTERNATIONALER VERGLEICH



SYNAGOGENMUSIK IM HEUTIGEN DEUTSCHLAND: ALTE VORBILDER, NEUE TENDENZEN, INTERNATIONALER VERGLEICH

JASCHA NEMTSOV

DIE Entwicklung der Synagogenmusik in Deutschland nach 1945 weist einerseits Tendenzen auf, die auch für andere Länder der jüdischen Diaspora charakteristisch sind. Andererseits reflektiert sie die spezielle Geschichte der jüdischen Gemeinschaft im Deutschland der Nachkriegszeit.

I. HISTORISCHER ÜBERBLICK

Die seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs vergangene Zeit lässt sich in Hinblick auf die Situation der Juden in Deutschland in drei sehr ungleiche Perioden einteilen: Die ersten Jahre bis etwa 1948/49 waren von der allgemeinen Überzeugung geprägt, dass jegliche Art von jüdischem Leben in Deutschland nach der Shoah nicht mehr vorstellbar sein könne. Gleichzeitig befand sich aber eine beträchtliche Anzahl von Juden auf deutschem Boden: außer etwa zehn- bis fünfzehntausend zumeist in Verstecken oder durch Mischehen überlebenden deutschen Juden gehörten dazu über zweihunderttausend ehemalige KZ-Häftlinge aus osteuropäischen Ländern, die weder in ihre Heimat zurückkehren noch ein anderes Gastland finden konnten.¹ Diese Menschen mussten jahrelang in den zahlreichen, vor allem in der amerikanischen Besatzungszone eingerichteten Lagern für sogenannte »Displaced Persons« (DPs) ausharren. Die für die materielle und geistige Versorgung der DPs geschaffenen Institutionen, darunter auch Gebetsorte, trugen allesamt einen provisorischen Charakter. In der Tat begann die Zahl der Juden in

¹ Tauber, Alon: Die Entstehung der Jüdischen Nachkriegsgemeinde 1945 – 1949, in: Wer ein Haus baut, will bleiben. 50 Jahre Jüdische Gemeinde Frankfurt am Main. Anfänge und Gegenwart, Hg. Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1998, S. 99.

Deutschland nach der Gründung des Staates Israel 1948 rapide zu schrumpfen, bis 1950 verblieben nicht mehr als zwölftausend Juden im Land.²

Sehr bald stellte sich heraus, dass die meisten der verbliebenen Menschen nicht vorhatten, Deutschland in absehbarer Zeit zu verlassen, vielmehr fingen sie an, dort ihre neue Existenz aufzubauen. Die zweite Periode von etwa 1950 bis 1990 zeichnet sich durch eine Stabilisierung der kleinen jüdischen Gemeinschaft aus. Auch wenn es in diesen Jahrzehnten nach wie vor üblich war, von »gepackten Koffern« zu sprechen, wurden nun insbesondere in Westdeutschland dauerhafte Einrichtungen gegründet, die das jüdische Leben mitgestalten sollten. Dazu gehörte vor allem die Wiederbelebung mehrerer Kultusgemeinden. Neue Synagogen wurden gebaut, in einzelnen Fällen wurden die wenigen erhaltenen Synagogen instandgesetzt und wiedereröffnet. In den 1950er bis 1960er Jahren kehrten etliche Emigranten, die in ihren Exil-Ländern nicht Fuß fassen konnten, nach Deutschland zurück. Ende der 1980er Jahre betrug die Zahl der Juden in Deutschland etwa dreißigtausend. Nur die wenigsten von ihnen fühlten sich der deutsch-jüdischen Tradition verbunden. Die meisten Gemeindemitglieder waren frühere DP's aus Osteuropa, dazu kamen Juden aus verschiedenen Ländern, die zumeist aus beruflichen Gründen in Deutschland lebten. Auffällig war das hohe Durchschnittsalter der Gemeindemitglieder, denn viele jüngere Juden zogen vor, ins Ausland zu gehen. Allein wegen dieser demographischen Situation schien die Auflösung der jüdischen Gemeinschaft in Deutschland lediglich eine Frage der Zeit zu sein: *»Das Gros der Gemeinden [...] war überaltert, man konnte absehen, wann sich die Tore vieler Synagogen und Betstuben endgültig schließen würden — gut besucht waren sie schon lange nicht mehr. Die Kinder der Zweiten Generation brachen oftmals ins Ausland auf.«*³

Die Situation änderte sich plötzlich 1990, als die zunächst von der letzten DDR-Regierung und wenig später von der Regierung des vereinten Deutschlands geförderte Zuwanderung der Juden aus der ehemaligen Sowjetunion einsetzte. Von 1990 bis 2005, als die Einwanderung radikal eingeschränkt

³ Ebd., S. 39.

² Schneider, Richard Chaim: Wir sind da! Die Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis heute, Berlin 2005, S. 16.

wurde, kamen schätzungsweise 220.000 Juden (beziehungsweise mit Juden verwandte Personen) nach Deutschland, knapp einhunderttausend schlossen sich den jüdischen Gemeinden an. Zurzeit existieren in Deutschland 118 Gemeinden, von denen etwa fünfzig nach 1990 gegründet wurden. Sie zählen insgesamt 105.000 Mitglieder.⁴ Viele Gemeinden bestehen ausschließlich aus russischsprachigen Mitgliedern, in nahezu allen Gemeinden stellen sie in jedem Fall eine dominierende Mehrheit dar. Wie der Historiker Julius Schöps nüchtern feststellt, gibt es »kein deutsches Judentum mehr, das ist vorbei. Wir werden ein russisch geprägtes Judentum in Deutschland haben«.⁵ Trotz der auf den ersten Blick positiven Wende kann die Zukunft der jüdischen Gemeinschaft keinesfalls als gesichert gelten. Die nächsten Jahrzehnte werden zeigen, ob es sich um einen Neuanfang oder lediglich um einen aufgeschobenen Niedergang handelt.

2.

RELIGIÖSE REFORM UND SYNAGOGALE MUSIK

Die Gestaltung der Synagogenmusik in den letzten Jahrzehnten ist vor dem Hintergrund dieser wechselhaften Entwicklungen zu verstehen. Genauso wie es kein homogenes Judentum in Deutschland gibt, wäre es falsch, pauschal über die Musik der deutschen Synagogen zu urteilen. Seit Beginn des 19. Jahrhunderts ist die jüdische Gemeinschaft in Deutschland gespalten. Die um 1810 begründete Reformbewegung brachte unter anderem eine radikale Erneuerung der synagogalen Musik mit sich. Die Musik der Reformsynagoge war stilistisch gesehen ein Ausdruck der Emanzipationsbestrebungen eines großen Teils des deutschen Judentums. Die wichtigsten Komponisten der Reformbewegung — Salomon Sulzer und Louis Lewandowski — entwickelten einen Stil, der sich weitgehend an die romantische Musik jener Zeit anlehnte. Sie orientierten sich an zeitgenössischen Autoren protestantischer Kirchenmusik. Ebenfalls den Erfahrungen mit der Kirchenmusik war die Einführung der Orgel in der Reformsynagoge zu verdanken, von der eine

⁴ Stand 2009.

⁵ Die Tageszeitung (taz), Nr. 7699 vom 25. 6. 2005, S. 2.

⁶ The Central Archives for the History of the Jewish People, Jerusalem, Nachlass Moritz Stern, P 17/585, Bl. 59.

Dominik Skala

DAS PRIESTERTUM
MIT DER KUNST
IN EINKLANG BRINGEN

ODER:

WELCHES BILD
HAT DIE KATHOLISCHE KIRCHE
VON IHRER MUSIK?



DAS PRIESTERTUM
MIT DER KUNST IN EINKLANG BRINGEN
ODER: WELCHES BILD HAT DIE KATHOLISCHE
KIRCHE VON IHRER MUSIK?

DOMINIK SKALA

Unter den klassischen Künsten hat sich die Musik am konsequentesten der theologischen Verortung entzogen. Während das (geschriebene) Wort und das Bild Materialität besitzen, ist wortgebundene Musik davon weitgehend losgelöst. So kann sie in besonderen Maß Symbol und Medium einer transzendenten Wirklichkeit werden. Mit diesem transzendierenden Charakter steht die Musik einerseits in größter Nähe zur Religion, verweigert sich aufgrund ihrer Abstraktion andererseits bekenntnishafter Fixierung.¹

MIT dieser Formulierung beschreiben Albert Gerhards und Emmanuela Kohlhaas unter dem Lemma Musik und Kirche im *Lexikon für Theologie und Kirche* das Verhältnis der Konstituenten, die im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen sollen. Der Formulierung von einem relativ hohen Abstraktionsgrad der Musik wird man vorläufig zustimmen können. Wenn allerdings die Rede davon sein soll, welches Bild die katholische Kirche von ihrer Musik hat, dann wird recht schnell deutlich: So sehr sich die Musik von sich aus in weitgehender Immaterialität »bekenntnishafter Fixierung« zu entziehen vermag, so wenig hält das die römisch-katholische Kirche davon ab, ganz genau zu artikulieren, welche Arten von Musik ihrer Meinung nach den beschriebenen transzendierenden Charakter treffen — und welche nicht. Im Folgenden ist kein Überblick über die Geschichte der katholischen Kirchenmusik intendiert. Für den Kontext einer Fragestellung nach dem einen Gott und den vielen Klängen scheint es gewinnbringender, systematisch orientiert nach dem Bild zu fragen, das die

¹ Gerhards, Albert/Kohlhaas, Emmanuela: Art. Musik – IV. Musik und Kirche, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 3. Auflage (=LThK3), Bd. 7, S. 548.

römisch-katholische Kirche sich selbst von der Musik macht, warum und wie sie über Musik spricht und wie ein solches Denken und Sprechen mit einer klingenden Realität übereinkommt. Methodisch wird dabei so vorgegangen, dass im Sinne der Klärung gegenwärtiger Voraussetzungen und Realitäten zunächst die lehramtlichen Dokumente des 20. Jahrhunderts in den Blick genommen werden. Sowohl die jeweiligen Päpste seit 1903, als auch das Zweite Vatikanische Konzil (1962 – 1965) haben sich immer wieder dezidiert zur Kirchenmusik geäußert. Aus den beiden wohl wirksamsten dieser Dokumente heraus wird zunächst ein Profil katholischer Kirchenmusik umrissen. Wenn in diesen Texten über die Kirchenmusik gesprochen wird, so viel sei vorausgeschickt, geht es in den meisten Fällen um die Frage nach der Musik innerhalb der Liturgie, vor allem der Eucharistiefeier. Daran schließen sich Fragen an: Wie spricht die katholische Kirche über die Musik insgesamt? Welcher Zweck wird ihr zugesprochen? Welche Kriterien benennt sie für die Güte von Musik? Natürlich ist mit der Zitation römischer Dokumente noch nichts über ihre inhaltliche und topographische Wirksamkeit ausgesagt. Deshalb soll auch nach Spannungen und Grenzen eines solchen Sprechens über Musik gefragt werden. In einem zweiten Schritt gilt es, diese Ergebnisse in theologischer Hinsicht vertiefend zu befragen. Als Figur zur Auseinandersetzung soll dazu Joseph Ratzinger gelten. Vor seiner Wahl zum Papst hat er sich, als Theologieprofessor oder als Präfekt der Glaubenskongregation, oft und ausgiebig zur Kirchenmusik, insbesondere zur liturgischen Musik geäußert und auch versucht, diese Musik theologisch zu deuten. Seine Bemühungen um eine theologische Fundierung und Interpretation der Kirchenmusik sollen vorgestellt und kritisiert werden. Schließlich wird in einem dritten Teil der Fokus von der liturgischen Musik abgezogen und der Blick geweitet. So wichtig die Liturgie für den römisch-katholischen Selbstvollzug ist, er erschöpft sich nicht in ihr. Und so hat sich der Blick der kirchlichen Dokumente und Verlautbarungen immer wieder auch auf die Kunst respektive die Musik insgesamt gerichtet. Einige Schlaglichter aus diesem Bereich dienen abschließend der Gewinnung einer Perspektive für die Möglichkeit eines breiter angelegten Verständnisses von katholischer Kirchenmusik.

SYSTEMATISCHE GRUNDLAGEN DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK — AUSGEMESSEN AN ZENTRALEN DOKUMENTEN DES 20. JAHRHUNDERTS

Wenn zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Päpste beginnen, sich auch verstärkt mit der Kirchenmusik auseinanderzusetzen, dann geschieht das in einem geschichtlichen Kontext, der entsprechende Einlassungen herauszufordern scheint. Mindestens zwei Momente lassen sich nennen, die sich bereits im 19. Jahrhundert formieren und das kirchenmusikalische Interesse des römischen Lehramts befeuern. Erstens der Versuch einer wissenschaftlichen und liturgiepraktischen Aufarbeitung des Gregorianischen Chorals und zweitens die sogenannte Caecilianische Bewegung.

Zwei kurze Stichworte dazu: Ausgehend von Frankreich, im Zentrum das Benediktinerkloster Solesmes, kam es seit den 1830er Jahren zu verstärkten Forschungen zum Gregorianischen Choral. In einem individualitäts- und modernekritischen Impetus propagierte der Benediktiner Prosper Guéranger mit päpstlicher Billigung »die *Liturgie der römischen Tradition als Inbegriff des Sakralen*«. Erklärtes Ziel war es, »den *Gregorianischen Choral auf der Basis gründlicher Quellenstudien wiederherzustellen*«. ² Das Thema der Neubeschäftigung mit überlieferter Musik lag also nicht nur in der römischen Luft. Aus Transformationen romantischer Geisteshaltungen heraus entstand ebenfalls im 19. Jahrhundert mit dem Caecilianismus eine Bewegung, die die Musik Palestrinas zum Leitbild liturgischer Musik erhob. ³ Angezielt war damit eine entschiedene Trennung der Sphären von Kirche und Welt — oder auch eine Rückführung der Gottesdienste in eine geziemende Form, die die Caecilianer in einer sich ausbreitenden Moderne nicht mehr gegeben sahen. Man setzte sich in dieser europäischen Bewegung also für die Wiederbelebung der Chormusik im Gottesdienst ein und lehnte in den radikaleren Lesarten beispielsweise Instrumentalmusik in der Kirche strikt ab. Liturgie wurde dabei als gesetzlich genau geregelter Ritus aufgefasst, dem sich entsprechend auch die Kirchenmusik zu unterwerfen hatte. Die Folge dessen war bei den sich darauf

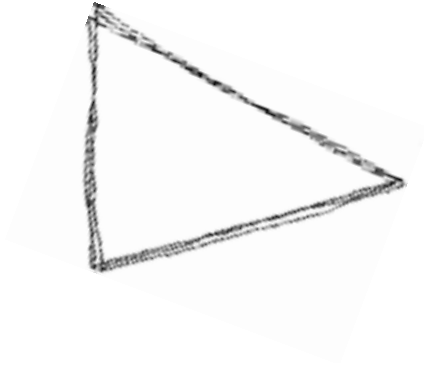
² Jaschinski, Eckhard: *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg u. a. 2004, S. 99.

³ Vgl. einführend zu Geschichte und Wirkkraft des Caecilianismus: Massenkeil, Günther: *Art. Caecilianismus*, in: *LThK3*, Bd. 2, S. 870 – 871.

Gustav A. Krieg

KONFESSIONELLE VIELFALT
UND REFORMATORISCHE
IDENTITÄT

ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS DER KIRCHENMUSIK
IN DEN REFORMATIONSKIRCHEN



KONFESSIONELLE VIELFALT UND REFORMATORISCHE IDENTITÄT. ZUM SELBSTVERSTÄNDNIS DER KIRCHENMUSIK IN DEN REFORMATIONSKIRCHEN

GUSTAV A. KRIEG

I. EIN ÜBERBLICK

WENN es im Folgenden um das Selbstverständnis der Kirchenmusik in den Reformationskirchen geht, dann wurde der Begriff »Reformationskirchen« für den Titel mit Bedacht gewählt. Nicht geht es um das Selbstverständnis »protestantischer« Kirchenmusik; denn der Protestantismus-Begriff ist zu unscharf. Bei seiner weiten Auslegung (oft in den USA gewählt) umfasst er ja so gut wie alle westkirchlichen Gemeinschaften, die sich seit der Reformation von der Kirche von Rom getrennt haben, vom Luthertum bis zu den Mormonen. Außerdem macht es die Nachbarschaft mit als »christliche Sekten« zu bezeichnenden religiösen Gruppen (wie den Mormonen) auch »Protestanten« schwer, sich als Protestanten zu bezeichnen — besonders dann, wenn sie sich ihrer Bindungen an die »allgemeine«, das heißt »katholische und apostolische« Kirche bewusst sind (was im »hochkirchlichen« Anglikanismus und oft im Luthertum der Fall ist). Es geht aber ebenso wenig um das Selbstverständnis »evangelischer« Kirchenmusik; denn auch der Begriff »evangelisch« ist unscharf. Im deutschsprachigen Raum meint er zumeist die Landeskirchen, die sich eben in diesem Raum entwickelt haben — zwischen der Reformation Luthers und den Reformationen Zwinglis in Zürich und Calvins in Genf. Im angelsächsischen Sprachraum hingegen, so in der anglikanischen Kirche, meint »evangelical« das spezifisch »protestantische« Element einer Reformationskirche in seiner Entgegensetzung zu ihren »hochkirchlichen« oder »katholisierenden« Strömungen.¹ Deshalb ist es sinnvoll, zunächst von den unterschiedlichen Kirchen-Typen auszugehen, die in der Reformationszeit entstanden und die — seit jener Zeit etabliert — als Reformationskirchen im engeren Sinne zu verstehen

¹ Nicht verwendet wird der Begriff »evangelical« im Sinne von »fundamentalistisch«.

sind, um diese Typen dann auf das ihnen innewohnende, »individuelle« kirchenmusikalische Potential zu befragen (und erst in einem weiteren Schritt das Problem einer ihnen gemeinsamen Identität zu thematisieren). Zu handeln ist deshalb zunächst vom Kirchenmusikverständnis des Luthertums. Hier ist auch das skandinavische Luthertum zu berücksichtigen, denn obwohl im skandinavischen Raum kirchenmusikalisch lange deutscher Einfluss vorherrschte², hat sich doch auch hier allmählich ein eigenes kirchenmusikalisches Leben entwickelt. Nicht weniger bedeutsam sind die reformierten Kirchen der Schweiz — sowohl im Sinne der Kantonskirchen zwinglianischer Prägung als auch im Sinne der Genfer Kirche (mit ihrer gesamteuropäischen Bedeutung). Hierher gehört schließlich die Kirche von England. Ebenso sinnvoll ist es, diese Kirchen-Typen zunächst von ihrem jeweiligen theologischen Grundansatz her in den Blick zu nehmen, denn allein von ihm aus wird ihr kirchenmusikalisches Selbstverständnis überhaupt erklärbar. Zu bedenken ist vor allem ihre Gottesdienst-Theologie, denn alle Kirchenmusik ist zunächst aus liturgischen Traditionen erwachsen, unabhängig davon, ob konkrete Werke in der Tat für den Kultus geschrieben sind und nicht für das (Kirchen-)Konzert. Sodann sollen konkrete kirchenmusikalische Erscheinungsformen — Gattungen und gelegentlich Einzelwerke — zur Veranschaulichung der Positionen bedacht werden. Zeigen wird sich dabei, dass sich die einzelnen reformatorischen Kirchen — trotz ihrer historischen Bindung zunächst an die lutherische Reformation — bereits von Anfang an sehr unterschiedlich entwickelt haben und dass ihre theologischen Grundlagen, liturgischen Vorstellungen und kirchenmusikalischen Konzepte keineswegs immer kompatibel sind, weder hinsichtlich ihrer Stellung zur Kirche von Rom noch im Gespräch miteinander; zunächst wenig kompatibel sind sie auch in ihren kirchenmusikalischen Gattungen. Ebenso wird sich zeigen, dass sie sich bereits seit ihrer Genese immer auch miteinander verknüpft haben, im Wissen um tiefere, die Differenzen zunehmend marginalisierende Übereinstimmungen. So wird in einem letzten Schritt zu zeigen sein, dass in der Spannung zwischen konfessioneller Vielfalt und interkonfessionellem Gespräch sich in der Tat auch eine gemeinsame kirchenmusikalische Identität der Reformationskirchen gegenüber der Kirche von Rom erkennen lässt, man möchte sagen: eine Identität »aus dem Geiste der Reformation«.

² Zur Bedeutung der Deutschen Kirche in Stockholm für das kirchenmusikalische Leben in Schweden vgl. Geck, Martin: Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus, Kassel 1965 (Kieler Studien zur Musikwissenschaft. XV), S. 68 ff.

HISTORISCHE ENTFALTUNG

2.1.

DAS LUTHERTUM:

KIRCHENMUSIK AUS DEM KULT

FÜR DAS RELIGIÖSE BÜRGERTUM

Für das lutherische Verständnis von Kirchenmusik ist zunächst daran zu erinnern, dass Luther seine Impulse als Reformator der westlichen Christenheit aus der Bibel gewonnen hat, aus seiner Lektüre des Römerbriefs. Zu seiner Seligkeit erlöst wird der Christ nicht durch die Befolgung ethischer oder religiöser bzw. kirchlicher Pflichten, wie sie vornehmlich in den Zehn Geboten festgelegt sind (diese halten dem Menschen nur den Spiegel seiner eigenen Unwürdigkeit vor), sondern allein durch Christus und seine Selbst-Aufopferung am Kreuz für die Schuld der Menschheit. In der Erfahrung dieses Christus — aus der sodann alle »guten Werke« als die Werke des göttlichen Geistes im Menschen hervorgehen — wird der Mensch von Gott gerechtfertigt. Anders als häufig bei späteren pietistischen Gruppen erwächst aus dieser existenziellen Christusbegegnung keine Abkehr von der Welt. Im Gegenteil: Eben der Erlöser Christus ist nach seiner Auferstehung und Himmelfahrt ja in dieser Welt allgegenwärtig, wie Luther in seiner Ubiquitätslehre darlegt, sodass diese Welt nicht nur als eine Schöpfung Gottes ihre Würde hat, sondern auch als Christushwelt. Deshalb werden von hier aus auch die kulturellen und ästhetischen Erscheinungsformen der Welt gern akzeptiert, zumal die Musik. Bereits der Naturlaut — zum Beispiel der Vogelgesang — wird von Luther theologisch in Anspruch genommen, nicht nur als Mittel zum Lobe Gottes, sondern geradezu als Vor-Klang des Evangeliums.³ Dabei lieferte Luther mit dieser theologischen Würdigung der Musik auch die Inspiration für spätere lutherische Musiktheoretiker wie Andreas Werckmeister (1645 – 1706), nach antiken und mittelalterlichen Vorbildern in den Strukturen des Klangs, der Konsistenz der Intervalle, ein Abbild der göttlichen Schöpfungsordnung

³ Komprimiert findet sich Luthers Musiktheologie zum Beispiel in seinem bekannten Lied *Die beste Zeit im Jahr ist mein* (EG 319). Ausführlich Söhngen, Oskar: *Theologie der Musik*, Kassel 1967, S. 80 ff.

Christian Hannick

DAS SCHÖNE
UND DAS ERHABENE
IN DER
BYZANTINISCHEN MUSIK



DAS SCHÖNE UND DAS ERHABENE IN DER BYZANTINISCHEN MUSIK

CHRISTIAN HANNICK

AL S Fürst Wladimir von Kiew am Ausgang des 10. Jahrhunderts nach der wahren Religion suchte, schickte er Gesandte zu den Juden, zu den Deutschen und zu den Griechen, um sich nach dem Gottesdienst zu erkundigen. Nach ihrer Rückkehr aus Konstantinopel berichteten die Gesandten des Kiewer Fürsten:

Und so kamen wir zu den Griechen, und sie führten uns dahin, wo sie ihrem Gott dienen. Und wir wissen nicht: Sind wir im Himmel gewesen oder auf der Erde; denn auf Erden gibt es einen solchen Anblick nicht oder eine solche Schönheit; und wir vermögen es nicht zu beschreiben. Nur das wissen wir, dass dort Gott bei den Menschen weilt. Und ihr Gottesdienst ist besser als der aller anderen Länder. Wir aber können jene Schönheit nicht vergessen; denn jeder Mensch, wenn er von Süßem gekostet hat, nimmt danach Bitteres nicht an. So werden auch wir nicht hier wohnen bleiben.¹

So der Wortlaut der Kiewer Chronik unter dem Jahr 987. Einmal mehr hatte die Pracht der byzantinischen Liturgie und der Gesänge ihre Wirkung nicht verfehlt. Rund 200 Jahre früher hatte Karl der Große in Aachen — gemäß den *Gesta Karoli magni* II 7 — griechische Kirchengesänge gehört und befohlen, die griechischen Hymnen ins Lateinische unter Bewahrung der Melodien zu übersetzen. Beide Versionen dieser Epiphantias-Hymnen sind erhalten und haben mehrfach die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen.²

¹ Nestorchronik — Die altrussische Chronik, zugeschrieben dem Mönch des Kiewer Höhlenklosters Nestor, ins Deutsche übersetzt v. Ludolf Müller, München 2001 (Handbuch zur Nestorchronik. IV), S. 133 – 134.

² Vgl. zum Beispiel Strunk, Oliver: The Latin Antiphons for the Octave of the Epiphany, in: Zbornik radova Vizantološkog Instituta 8 (= Mélanges Georges Ostrogorsky. II), Belgrad 1964, S. 417 – 426 (Nachdruck in: Strunk, Oliver: Essays on Music in the Byzantine World, New York 1977, S. 208 – 219).

Wenn das Thema dieses Beitrags einem Kulturbereich entnommen ist, zu dem wir aufgrund der zeitlichen Entfernung und der andersartigen religiösen Voraussetzungen kaum Zugang finden können, so geschieht dies nicht, um das Geheimnisvolle der Musik dem Reiz fremdartiger Klänge gleichzusetzen. Ginge es darum, eine Art nebliges, konturschwaches Präludium aus einer entrückten Zeit erklingen zu lassen, dann wären sicherlich die Töne einer babylonischen Harfe, wie sie vor wenigen Jahren nach den tausendjährigen akkadischen Stimmungsanweisungen rekonstruiert wurde, eindrucksvoller. Ich möchte vielmehr auf einige Züge der musikästhetischen Anschauungen in Byzanz hinweisen und versuchen, den geistigen Nährboden der Tonkunst im orthodoxen Mittelalter zu umreißen. Nicht zuletzt durch Vorführungen von Theaterstücken aus dem antiken Griechenland hat sich ein Bild der altgriechischen Musik verbreitet, das entsprechend den weißen Tempelsäulen majestätisch, erhaben und klanglich rein anmuten soll. Derartige musikalische Darbietungen verzerren jedoch meistens die Wirklichkeit und sind zu sehr von vorgefassten Meinungen beeinflusst, die mit den erhaltenen theoretischen Schriften über die antike Musik wenig Gemeinsames aufweisen. Ein Verständnis der byzantinischen Musik aus solch subjektiven Rekonstruktionen der Tonkunst in Altgriechenland lässt sich nicht ableiten, was aber keineswegs bedeutet, dass die Musik des Mittelalters nicht in manchen Hinsichten auf antiken Grundlagen aufbaut.³

Jeder Griechenlandbesucher hat sicherlich schon einmal griechische Kirchenmusik gehört, die ihm als »vizantini musiki« (byzantinische Musik) vorgestellt wurde. Im Gegensatz zur »evropaiki musiki«, zur europäischen Musik nämlich, wird die traditionelle Art der Kirchenmusik mit ihren eigenen Schriftzeichen als byzantinisch bezeichnet. Man erlaube mir hier eine provokante Formulierung: Streng genommen, weist die Musik des byzantinischen Mittelalters — nicht in der Stimmführung — mehr Ähnlichkeiten mit dem westlichen alt-römischen Choral (*vetus romanus*) — allerdings in seiner echten Interpretation — als mit der zeitgenössischen, sogenannten byzantinischen Musik der griechischen Kirche auf. In dieser Hinsicht experimentiert seit dreißig Jahren der begabte französische Musiker Marcel Pérès und sein Ensemble Organum

³ Vgl. Hannick, Christian: Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der byzantinischen Musiktraktate, in: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 26/1977, S. 169 – 184.

in der ehemaligen Abtei von Moissac zusammen mit dem vorzüglichen Athener Kirchensänger Lykurgos Angelopoulos mit großem Erfolg. Nicht nur, dass die Neumenschrift der heutigen Musik des griechischen Gottesdienstes von der mittelalterlichen infolge einer Reform am Beginn des 19. Jahrhunderts erheblich abweicht; vor allem der Melodienschatz und darin die melodiebildenden Einheiten beider musikalischer Bereiche divergieren grundlegend, so dass man nicht von zwei chronologisch getrennten Stilrichtungen sprechen kann, sondern von zwei Epochen der griechischen Tonkunst. Um einen Vergleich aus der Literaturgeschichte zu nehmen: Pierre Corneille und André Gide haben in ihrem Bühnenwerk ein und dasselbe Motiv des Ödipus in der gleichen französischen Sprache behandelt; Gide kannte sicherlich den drei Jahrhunderte vor ihm wirkenden Corneille, die dramatische Sprache ist aber völlig anders. Man wird sofort einwenden: gerade Melodie und Rhythmus erhalten sich lange Zeit ohne Änderung, wie dies volkskundliche Studien zeigen, oder: unsere Methode, die Neumen in den alten Musikhandschriften zu deuten, ist nicht richtig, da sie der heutigen Praxis in vielen Punkten widerspricht. Was die Langlebigkeit und Unveränderlichkeit der kultischen Musik anbelangt, sei darauf hingewiesen, dass diese Komponente vor allem bei nichtschriftlicher Überlieferung angeführt wird. Dagegen lassen sich mehrere Beispiele aus der älteren und neueren Geschichte nennen, die auf einen Bruch in der musikalischen Tradition des Kirchengesanges hinweisen. Der syrische Historiker Thomas von Marga etwa berichtet im 9. Jahrhundert über den Verfall des Gesangs in den nestorianischen Klöstern.⁴ Auch wäre im 19. Jahrhundert die Restauration des Gregorianischen Chorals durch die Schule von Solesmes nicht notwendig gewesen, wenn die Französische Revolution nicht dem ohnehin verfallenen liturgischen Leben in den Klöstern ein Ende bereitet hätte. Ob die Solesmer Auffassung der Gregorianik mit der musikalischen Praxis von Sankt Gallen um die Jahrtausendwende übereinstimmt, mag hier dahingestellt bleiben. Warum sollten sich außerdem musikalische Traditionen besser als liturgische Formen erhalten haben? Die liturgische Struktur, die wir aus byzantinischen Handschriften des 13. bis 14. Jahrhunderts genau erkennen können, weicht in vielen Punkten von den heutigen Normen ab, allerdings weniger von den russischen als von den griechischen Klosterbräuchen.

⁴ Vgl. Budge, E. A. Wallis: *The Book of Governors: Being the Historia monastica of Thomas bishop of Margâ a. D. 840*, London 1893, S. 289 – 297.

Milad Karimi

GLAUBE UND MUSIK
IM ISLAM

EINE VERHÄLTNISBESTIMMUNG
AUS DEM GEIST DER ÄSTHETISCHEN THEOLOGIE



GLAUBE UND MUSIK IM ISLAM
EINE VERHÄLTNISBESTIMMUNG
AUS DEM GEIST
DER ÄSTHETISCHEN THEOLOGIE

MILAD KARIMI

*Ich bin keine Stimme,
ich bin das singende Feuer.
Was du hörst,
ist das Knistern in dir.
(Rumi)*

DIE Frage ist, wie im Islam das Verhältnis des Glaubens zur Musik bestimmt wird. In der islamischen Tradition herrscht über diese Frage keine Einigkeit; vielmehr hält die Frage nach der Verhältnisbestimmung, ja die Frage nach der Existenzberechtigung der Musik im Bereich des Glaubens das Forschen der islamischen Gelehrten bis zur Gegenwart in Atem. Nicht ein historischer Abriss ist das Ziel dieses kurzen Beitrages, sondern der Versuch einer systematischen Bestimmung. Dabei ist von zentraler Bedeutung, wie der Glaube und mithin die Offenbarung im Islam zu verstehen sind, um dann aus der Binnenstruktur dieser Religion, also systemimmanent, die Bedeutung und den Stellenwert der Musik und die damit verbundenen Gegenstände adäquat zu situieren und mithin zu bestimmen.

Wesentlich begreift sich der Islam als eine Offenbarungsreligion. Die Offenbarung bestimmt den Islam insofern, als es sich bei ihr um jenes Grundereignis handelt, welches den Islam überhaupt als eine Religion begreifen lässt. Der Inbegriff dieser Offenbarung ist der Koran. Darin ist der Islam ebenso sehr mit dem Christentum verwandt, gilt doch die Selbstoffenbarung Gottes im Christentum als konstitutiv; jedoch ist im Islam nicht Gott Mensch geworden. Die Selbstoffenbarung Gottes, ja der Gedanke, dass der Logos in Christus als inkarniert erscheint, ist im islamischen Geistesgefüge nicht denkbar. Undenkbar ist aber auch, dass im Islam Gott inlibriert sei. Die Offenbarung im Islam besteht nämlich nicht darin, dass Gott Buch geworden sei. Mehr noch: Selbst der Gedanke, dass Gott im Islam sein Wort offenbare, ließe logisch schließen, dass er sich von seinem Wort unterscheide; jedoch müsste dann notwendig ein Verhältnis zwischen Gott und seinem Wort qua Koran bestehen. Diese triadische Struktur als Binnenstruktur Gottes ist jedoch der islamischen Theologie fremd. Demnach ist die Offenbarung im Islam keine Selbstoffenbarung Gottes, sondern Gott offenbart mit dem Koran seine eigene Gegenwart. Somit wird der Koran nicht als Schrift und mithin als ein bloß historisches Dokument begriffen, das im 7. Jahrhundert nach Christus entstanden ist. Diese Offenbarung ist also insofern eigentümlich, als sie sich nicht vergegenständlichen lässt. Mit anderen Worten: Der Koran wird nicht ein Anderes, er wird nicht Fleisch oder Buchstabe; vielmehr ereignet sich der Koran. Indessen gilt der Koran derart als die Offenbarung, dass er ein ästhetisches Ereignis darstellt. Die Gegenwart Gottes ereignet sich vornehmlich deshalb in einem ästhetischen Akt, weil der Koran wesentlich ein zu Hörendes ist.

Der Koran ereignet sich in der Rezitation und zugleich im Hören derselben. Durch diesen dynamischen Akt der melodischen Vortrags und des Hörens gewinnt der Koran als Koran an Realität, genauer: Der Koran wird erst zum Koran, wenn er rezitiert und im gleichen Atemzug gehört wird. Allein in diesem Akt wird die Gegenwart Gottes sinnlich wahrnehmbar. Anders gewendet: Erst innerhalb einer sinnlichen Atmosphäre, die kraft der Rezitation und Rezeption entsteht, ereignet sich die Offenbarung Gottes. Der Islam begreift also

die Offenbarung als eine ästhetische Mitteilung. Diese Bestimmung, die Offenbarung Gottes zu sein, zeigt den wesentlichen Zugang zum Koran auf. Aber auch das historische Moment dieser Offenbarung ist insofern konstitutiv, als der Sinn einer Offenbarung eben darin besteht, in die Geschichte hinein zu fließen. Dieser Fluss — um im Duktus des Neuplatonismus zu bleiben — ist jedoch selbst ein geschichtlicher Akt. Der Koran fungiert mithin nicht bloß als Transportmedium einer bestimmten Botschaft. Kurz: Der Inhalt lässt sich nicht von der Form derart trennen, dass man annehmen könnte, der explizite Inhalt des Koran wäre auch in einer anderen Form zu vermitteln; denn damit wäre die Offenbarung Gottes in ihrer Ganzheit bloß ein kontingentes Phänomen. Doch der Koran selbst besteht nicht nur auf seiner arabischen Sprache (26, 195; 39, 28; 41, 3), sondern auch auf der anmutigen Weise seiner Vermittlung im Vortragsstil (25, 33). Insofern repräsentiert der Koran für die Muslime in seiner ganzheitlichen Verfasstheit die Herrlichkeit Gottes. Offenbarung handelt also von einem ästhetischen Erleben der Schönheit Gottes. Geöffnet wird die Brust des Menschen für Gott im Akt der Offenbarung. Die Beziehung des Menschen zu Gott, ja zu seinem Gott, wird mit dem Koran dergestalt generiert, dass der Mensch von seinem Gott überwältigt ist. Nicht der Verstand oder gar die Moralität binden Muslime zu ihrem Gott, obgleich diese und andere Kategorien sehr wohl von höchster Bedeutsamkeit für die Religiosität der Muslime sind; vielmehr erobert der Herr aller Welten das Herz des Menschen mit seiner Herrlichkeit. Der Koran fungiert somit nicht als Mittel zu einem oder zu mehreren Zweck(en), sondern er ist die Offenbarung Gottes als Ereignis der Schönheit. Selbstverständlich verharren die Muslime ja nicht bei dieser Entzückung. Aber die religiösen Prinzipien, könnte man sie überhaupt so nennen, müssen sich erst aus dem Bewusstsein der Ästhetik ergründen. So ließe sich eine islamische Ethik erst aus dem Geiste der Schönheit gebären. Der Gott, der die Menschen derart berührt, offenbart seine Gegenwart nicht primär als der Meister, Lehrer und Erlöser; vielmehr tritt der Gott im Islam auf als der Liebende, der Schöne, der Berührende. Dies ist nämlich der Ausdruck seiner Offenbarung: der Koran. In seiner ewigen Liebe, zerbrechlich und zart, weiß Gott nämlich zu fragen: »*Bin ich nicht euer Herr?*« (7, 172). Wer nämlich den Koran erkennt, der erkennt Gott. Denn die vom Koran Berührten begegnen, genauer: finden sich vor in der Gegenwart Gottes, indem sie ihn, ja seine Herrlichkeit gleichsam erleben. Im gleichen Atemzug

Samir Odeh-Tamimi

DIE KORAN-REZITATION:
GESCHICHTE,
TRADITIONEN,
TECHNIKEN



DIE KORAN-REZITATION: GESCHICHTE, TRADITIONEN, TECHNIKEN

SAMIR ODEH-TAMIMI

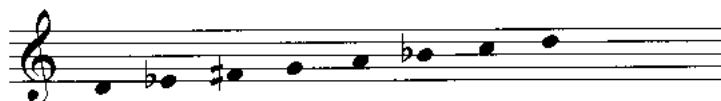
DIE folgenden Ausführungen sind nicht die eines Musikwissenschaftlers, sondern eines musikalischen Praktikers, der gerne Geschichten erzählt; und über den Koranvortrag gibt es durchaus viele Geschichten zu erzählen. Es ist schwer (um damit einmal zu beginnen), von einer bestimmten Tradition im Korangesang zu sprechen. Vielversprechender ist es, von individuellen Stilen des Koranvortrags auszugehen, die nebeneinander bestehen, also von Künstlern und Sängern, die jeder für sich ihre Art und Weise des Korangesangs entwickelt haben. Anders als im Westen gibt es in der islamischen Welt bedauerlicherweise kaum geistliche Musikschulen, die sich der Vermittlung geistlichen Gesangs verschrieben haben. Der Koran ist in einer alten, klassischen arabischen Sprache abgefasst, die sich vom heutigen Arabisch unterscheidet und deren Vortrag die Einhaltung verschiedenster Regeln verlangt. Die Art und Weise, ihn zu lesen, ist anders als bei anderen Texten.

Bevor nun die einzelnen Stile in den Fokus kommen, soll zunächst grundsätzlich über den Gesang im Islam nachgedacht werden. Hierbei gilt das bekannte Wort, dass im Islam stets die Frage wichtig ist, ob etwas durch den Koran erlaubt ist oder nicht. Würde man den Terminus »Gesang« wörtlich ins Arabische übersetzen und auf den Koran anwenden, wären die meisten Muslime entsetzt. Die Worte des Koran sind zu heilig, um gesungen zu werden. Ein anderer Terminus wird daher bevorzugt, er lautet »Tadschwid«. Dieser bezieht sich auf die Ideen des Vervollkommnens und des Verschönerns, also der Ausschmückung der Worte des Koran.

Aufgrund der Heiligkeit des geschriebenen Wortes darf der Gesang des Koran zudem nicht von Instrumenten begleitet werden, er wird ausschließlich vokal, vielleicht unterstützt durch ein Megaphon, ausgeführt. Zwei Strömungen

Welche Traditionen gibt es im Korangesang? Die erste Form ist der Gebetsruf Adhan. Jedermann kennt die Muezzine, die auf die Minarette steigen und das Gebet ausrufen — früher ohne, heute mit Megaphonen. Das sind übrigens meine Lieblingsinstrumente, weil sie die Stimme verzerren und ihr damit einen besonderen Klang verleihen. Es gibt viele Sänger, die diese Verzerrungen bewusst benutzt haben. Diese Gattung des Gebetsaufrufs basiert auf einem bestimmten musikalischen Modus, dem Maqam Hijaz:

Maqam Hijaz



Festzustellen ist außerdem: Die arabische Musik ist einstimmig. Sie kennt keine Polyphonie. Auch das ist vor dem Hintergrund der Unantastbarkeit der Worte des Koran zu sehen: die Polyphonie würde diese, so eine geläufige Annahme, verunreinigen. Die arabische Musik ist melodisch organisiert, aber was dies bedeutet, ist nicht leicht zu erklären: Weder gibt es klar definierte Themen, noch klare Intervallstrukturen. Am ehesten könnte man von »melodischen Umrissen« reden.

Es gibt Gesänge, die nur in der Sufi-Tradition entstanden sind, zum Beispiel das sogenannte Naschid. Das Wort bedeutet übersetzt nichts anderes als Gesang, obwohl es natürlich auch andere Formen des Gesangs gibt: Man unterscheidet in der arabischen Sprache zum Beispiel deutlich zwischen Ghinah und Naschid. Der Unterschied besteht in der Qualität der gesungenen Dichtung. Während einem Ghinah volkstümliche Dichtung zugrunde liegt, basieren Naschids auf »großer« Dichtung. Sie werden in der Sufi-Tradition entweder mit Instrumenten oder ohne Instrumente gespielt — das hängt auch von den regional geltenden Verboten ab. Sie werden von einem Sänger und einem Chor gesungen, wobei der Chor das vom Sänger Vorgetragene wiederholt, freilich nicht mehrstimmig-polyphon, sondern einstimmig. Diese Naschids sind meist komponierte Musik; mir sind aber nur wenige solcher Stücke mit niedergeschriebenen Noten bekannt.

Zentral für das Verständnis der Koranrezitation sind die Maqamat, also die arabischen Tonarten oder Modi, von denen der Hijaz bereits vorgestellt wurde. Welcher Maqam für die Koranrezitation verwendet wird, hängt auch davon ab, aus welchem Land der Koransänger kommt. Es gibt, je nach Herkunft, große Unterschiede; die berühmtesten Rezipitoren in der arabischen Welt sind bis heute die Ägypter; es existieren aber auch andere bedeutende, großartige Traditionen, etwa in Pakistan.

Christoph Schwöbel

GLAUBE UND MUSIK

GEDANKEN ZUR IDEE EINER THEOLOGIE DER MUSIK



GLAUBE UND MUSIK
GEDANKEN ZUR IDEE
EINER THEOLOGIE DER MUSIK

CHRISTOPH SCHWÖBEL

I.

EINLEITUNG

DAS Verhältnis von Glaube und Musik ist im Christentum und Judentum sowie im Islam vielfältig und mehrdeutig. Obwohl die musikalische Gestaltung von religiösen Texten seit den Anfängen der drei Religionen als Zeichen des Glaubens praktiziert und geschätzt wird, ist doch von Beginn an umstritten, welche Musik als Ausdruck der Beziehung des Menschen zu Gott ausgeübt werden soll.¹ Ist es nur die unbegleitete menschliche Stimme, oder ist auch Instrumentalmusik zulässig? Ist die Musik allein durch ihren wortgebundenen Inhalt positiv zu bewerten, oder hat die Musik auch in sich Bedeutung für die glaubenden Menschen? Ist die religiöse Beschäftigung mit der Musik Ausdruck eines spekulativen Interesses, das die Musik als Zeichen einer kosmischen Ordnung theoretisch schätzt? Oder ist sie auch als musikalische Praxis Gegenstand religiöser und theologischer Verständigung? Ist die Kraft der Musik, die menschlichen Affekte zu bewegen, die Stimmungen der Menschen positiv oder negativ zu bestimmen, gut oder kritisch zu bewerten? Während es bis in die frühe Neuzeit immer wieder theologische Traktate zur Musik gegeben hat, ist die Beschäftigung mit der Musik in der modernen Theologie über die theologische Interpretation der großen Werke sakraler Musik hinaus ein eher randständiges Thema.² Aufgabe einer

¹ Einen instruktiven Überblick geben die Teilartikel des Artikels »Musik« in: Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Auflage, Bd. 5: II.2 Altes Testament (Ulrich Hübner), Sp. 1602 – 1604; 3. Judentum (Philipp V. Bohlman), Sp. 1604 – 1607; 4. Islam (Benedikt Reinert), Sp. 1607 – 1610; 5. Christentum (Johann Trummer), Sp. 1610 – 1616.

² Vgl. den kurzen Überblick bei: Begbie, Jeremy: Theology and the Arts: Music, in: The Modern Theologians. An introduction to Christian theology in the twentieth century. Second edition, Hg. David Ford, Oxford 1997, S. 686 – 699. Begbies Arbeiten sind der gegenwärtig umfassendste Versuch einer Theologie der Musik.

Theologie der Musik wäre es zu fragen, wie musikalische Phänomene und Strukturen aus der Perspektive des christlichen Glaubens zu deuten sind, und umgekehrt, welche Einsichten die Musik für den christlichen Glauben eröffnet. Dazu sollen aus christlich-theologischer, genauer: aus lutherischer Perspektive einige anfängliche Gedanken entwickelt werden, die als Einladung zur Verständigung im Dialog der monotheistischen Religionen aufgefasst werden sollen.

Es sind in diesen Vorbemerkungen bereits eine Reihe von Unterscheidungen angesprochen, die für die Behandlung des vorliegenden Themas von Bedeutung sind und daher noch einmal kurz aufgegriffen werden sollen: In der Geschichte des Abendlandes finden sich lange Zeit theoretische Traktate über die Musik, die sie in der Tradition der griechischen Philosophie, vor allem in Aufnahme von pythagoreischen Ideen zur Sphärenharmonie, als eine »scientia« betrachten.³ Die Musik gehörte zu den »artes liberales« und war dort die untergeordnete Wissenschaft, die »scientia subordinata«, zur Arithmetik. Es waren die Zahlenverhältnisse, die an der Musik interessierten, und damit die kosmische Ordnung, die sich in den mathematisierbaren Intervallen der Musik zum Ausdruck bringen lassen. Dieser »musica speculativa«, für die bis ins 14. Jahrhundert Boethius' *De institutione musica* der maßgebliche theoretische Text war, bis er durch die *Musica speculativa* von Johannes de Muris ersetzt wurde,⁴ stand die »musica practica« gegenüber, die ausgeübte, tatsächlich vollzogene, praktizierte Musik. Lange Zeit fand zwischen diesen beiden eigentlich kein Austausch statt. Es findet sich zwar eine Vielzahl theoretischer Traktate, doch Zeugnisse von einer Praxis des Musizierens sind erst im hohen

³ Vgl. dazu einführend James, Jamie: *The Music of the Spheres: Music Science and the Natural Order of the Universe*, London 1995.

⁴ Vgl. Falkenroth, Christoph: *Die Musica speculativa des Johannes de Muris. Kommentar zur Überlieferung und Kritische Edition* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XXXIV), Stuttgart 1992, und Hentschel, Frank: *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie: Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der musica sacra um 1300*, Stuttgart 2000 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. XLVII). Der Übergang von Boethius' zu Johannes de Muris' Musiktheorie begleitet den Übergang von der ars antiqua, paradigmatisch vertreten durch Jakobus von Lüttich, zur ars nova, für deren mehrstimmige Vokalmusik die Werke von Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut als exemplarisch gelten können. Johannes de Muris' *Musica speculativa* wird unmittelbar nach dem Verbot des gottesdienstlichen Gebrauchs der Musik der ars nova durch Papst Johannes XII. in der Bulle *Docta sanctorum patrum* 1322 konzipiert.

Mittelalter überliefert; im späten Mittelalter kommen diese Traditionen dann zusammen. Es ist charakteristisch für die Tradition der reformatorischen Reflexion über Kirchenmusik, dass sie auf die musikalische Praxis bezogen ist und insofern hier einen eigenen Akzent setzen kann. Eine weitere Unterscheidung, die oben angesprochen ist, ist die Differenz zwischen sakraler Musik und Musik im weitestmöglichen Sinn. Aus theologischer Perspektive soll die Struktur der Musik reflektiert, also der Frage nachgegangen werden, inwiefern das Verhältnis zwischen Glaube und Musik auch über die Thematik und die Phänomene der sakralen Musik hinaus Bedeutung hat, um dann zu fragen, welche besondere Funktion die sakrale Musik hat. Könnte es sein, dass die sakrale Musik eigentlich nur richtig zu verstehen ist im Rahmen des weiteren Verhältnisses von Glaube und Musik, dass es aber gerade dieses umfassende Verhältnis von Glaube und Musik ist, das in der sakralen Musik ausdrücklich gemacht wird?

2 .

GLAUBE UND MUSIK — FACETTEN EINER VIELSTIMMIGEN BEZIEHUNG

Erste These: Musik ist eine vitale Ausdrucksform des Menschseins, die alle Lebenssituationen des Menschseins in allen Kulturen begleitet: Anfang und Ende des Lebens, Arbeit und Muße, die Übergänge des Lebens von einem Stadium ins nächste, Krieg und Frieden, Schmähung und Lob, Spiel und Tanz und, nicht zuletzt, die religiösen Vollzüge.⁵ Als menschliche Stimme und in instrumentaler Gestalt manifestiert sie das Menschsein als kommunikatives, leibliches Sein in Beziehung. Ihre besondere Prägnanz hat die Musik in der darstellenden Ausdruckgebung und der bewegenden Mitteilung der menschlichen Affekte, wobei sie die Affektäußerungen kommunikativ gestaltet. Musik stellt darum immer vor das Problem der rechten Ordnung und Gestaltung der Affekte. Sie ist nie voraussetzungslose Kreativität, sondern Gestaltung der mit dem menschlichen Leben gegebenen Ausdrucksformen und Beziehungen.

⁵ Vgl. die erst Jahrzehnte nach ihrem Erscheinen in ihrer Bedeutung erkannten klassischen Studien von Zuckermandl, Viktor: *Sound and Symbol*, London 1956 und *Man the Musician*, Princeton 1973.

APPENDIX
BIOGRAPHIEN
REGISTER



AUTORENBIOGRAPHIEN

CHRISTIAN HANNICK

Christian Hannick wurde 1944 in Neufchâteau (Belgien) geboren. Er studierte Slavische Philologie, Byzantinistik und Orientalistik an den Universitäten Bonn und Wien. Promotion und Habilitation an der Universität Wien. Ab 1981 bekleidete er die Professur für Slavische Philologie an der Universität Trier, von 1993 bis 2009 an der Universität Würzburg. Christian Hannick ist Mitherausgeber der *Monumenta Musicae Byzantinae* (Kopenhagen) und Honorar-Professor an der Staatlichen Musikakademie Lemberg (Ukraine). Die Russische Akademie der Wissenschaften in Moskau verlieh ihm das Ehrendoktorat.

MILAD KARIMI

Milad Karimi, geboren 1979 in Kabul, studierte 2000 – 2006 Philosophie und Islamwissenschaft in Freiburg und Neu Delhi. 2012 wurde er im Fach Philosophie mit einer Arbeit über Hegel und Heidegger promoviert. 2009 – 2012 war er Verlagsleiter des Salam Kinder- und Jugendbuch Verlags; seit 2010 ist er Verlagsleiter des Kalam Verlags für islamische Theologie und Religionspädagogik. Seit dem Wintersemester 2012 hat er eine Vertretungsprofessur für Kalam, islamische Philosophie und Mystik in Münster inne. Publikationen u. a.: *Der Koran. Vollständig und neu übersetzt von Milad Karimi*. Freiburg 2009.

GUSTAV A. KRIEG

Gustav A. Krieg wurde in Dortmund geboren. Er absolvierte ein Studium der Theologie an der Universität Münster sowie der Kirchenmusik und Komposition an der Musikhochschule Köln. Kirchengeschichtliche Promotion und Praktisch-theologische Habilitation an der Universität Bonn folgten. Gustav A. Krieg unterrichtet Praktische Theologie an der Universität Bonn sowie Orgel und theoretische Fächer an der Musikhochschule Düsseldorf. Er wohnt in Düsseldorf und Leipzig.

HANS MAIER

Hans Maier, geb. 1931 in Freiburg, war von 1962 bis 1999 Professor für politische Wissenschaft, später für Christliche Weltanschauung an der Universität München. Von 1970 bis 1986 hatte er in Bayern das Amt des Kultusministers inne; von 1976 bis 1988 war er Präsident des Zentralkomitees der deutschen Katholiken. Seine Forschungen gelten vor allem dem Verhältnis von Kirche und Demokratie und der Verwaltungsgeschichte des modernen Staates. Er hat auch Musikbücher geschrieben: *Cäcilia. Essays zur Musik* (Frankfurt, Insel, 1998, 2005) und: *Mit Herz und Mund. Gedanken zur Kirchenmusik* (Kvelaer, Butzon & Bercker, 2009).

JASCHA NEMTSOV

Jascha Nemtsov wurde 1963 im sibirischen Magadan geboren, wuchs in St. Petersburg auf und absolvierte dort die Spezialmusikschule. Danach setzte er seine musikalische Ausbildung am St. Petersburger Staatlichen Konservatorium fort (Konzertdiplom mit Auszeichnung). Seit 1992 lebt er in Deutschland. Er promovierte 2004 und habilitierte sich 2007. Nemtsov ist Mitglied des Instituts für Jüdische Studien an der Universität Potsdam und Akademischer Studienleiter des Kantorenseminars des Abraham Geiger Kollegs. Seit 2011 ist er Mitglied des Editorial Board des Milken Archive of Jewish Music (Santa Monica/New York). 2011 übernahm er eine Gastprofessur für jüdische Musik und Kultur an der Universität Lüneburg. Zum Sommersemester 2013 wurde er als Professor für Geschichte der jüdischen Musik an die Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar berufen. Als Pianist nahm Jascha Nemtsov insgesamt rund 30 CDs mit zahlreichen Ersteinspielungen auf. Er gibt Konzerte als Solist und in verschiedenen Kammermusikformationen in Europa, Israel, den USA, Kanada und Russland.

SAMIR ODEH-TAMIMI

Samir Odeh-Tamimi, geboren 1970, hat eine ganz eigene Musiksprache entwickelt, die sich aus seiner Auseinandersetzung mit westeuropäischer Avantgarde und arabischer Musikpraxis speist. Begeistert von sowohl der europäischen Klassik als auch der Ästhetik der Neuen Musik kam der palästinensisch-israelische Komponist im Alter von 22 Jahren nach Deutschland und studierte an der Universität

Kiel Musikwissenschaft. Anschließend begann er an der Hochschule für Künste Bremen ein Kompositionsstudium bei Younghi Pagh-Paan. Die Komponistin ermutigte ihn, sich nicht nur mit kompositorischen Vorbildern wie Giacinto Scelsi und Iannis Xenakis, sondern auch mit der Musikkultur seines Herkunftslandes auseinanderzusetzen. Diese hatte er in seiner Jugend unter anderem als Mitglied eines Ensembles erforscht, das traditionelle arabische Musik mit modernen Instrumenten interpretierte. Inzwischen sind Samir Odeh-Tamimis Kompositionen bei renommierten Festivals im In- und Ausland zu hören, und er erhielt Kompositionsaufträge unter anderem vom Deutschlandfunk, dem Saarländischen Rundfunk, den Donaueschinger Musiktagen, dem Europäischen Zentrum der Künste Hellerau, dem WDR und dem Bayerischen Rundfunk/ musica viva.

CHRISTOPH SCHWÖBEL

Christoph Schwöbel, geboren 1955, studierte evangelische Theologie und Philosophie in Bethel und Marburg. Die Promotion folgte 1978, die Habilitation 1990. Von 1986 bis 1993 lehrte er als Lecturer in Systematic Theology am King's College London, University of London. Von 1993 bis 1999 war er Ordinarius für Systematische Theologie an der Universität Kiel, von 1999 bis 2004 Ordinarius für Systematische Theologie und Direktor des Ökumenischen Instituts an der Universität Heidelberg. Seit 2004 ist Christoph Schwöbel Ordinarius für Systematische Theologie (Religionsphilosophie und Fundamentaltheologie) und Direktor des Instituts für Hermeneutik und Dialog der Kulturen an der Universität Tübingen.

DOMINIK SKALA

Dominik Skala, geboren 1985, absolvierte ein Studium der Katholischen Theologie, Geschichtswissenschaften und Schulmusik (Staatsexamen) sowie der Musiktheorie (Diplom) in Freiburg im Breisgau und Rom. 2011 war er Gewinner des Publikumspreises für Wissenschaftliche Kommunikation der Salzburger Hochschulwochen. Seit 2012 arbeitet er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Arbeitsbereich Christliche Gesellschaftslehre an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Veröffentlichungen u. a. zu musiktheologischen Fragestellungen bei Gustav Mahler und Anton Webern.

REDAKTION ■ *Dr. Michael Gassmann, Kai H. Müller*
SATZ ■ *vjp*
DRUCK ■ *Werner Böttler GrafikSatzBildDruck, Waldorfhäslach*
SCHRIFTEN ■ *Sabon & Supergrotesk*
PAPIER ■ *OptiBulk 100 g/qm*
BINDUNG ■ *Buchbinderei Riethmüller, Tübingen*
VERLAG ■ *Bärenreiter Kassel Basel London New York Praha*

DER EINE GOTT UND DIE VIELFALT DER KLÄNGE

SAKRALE MUSIK DER DREI MONOTHEISTISCHEN RELIGIONEN

DER BLICK AUF DIE SAKRALE MUSIK DER DREI MONOTHEISTISCHEN RELIGIONEN OFFENBART VERBLÜFFENDE GEMEINSAMKEITEN: DEN PRIMAT DES VOKALEN, DIE SKEPSIS GEGENÜBER DEM EINDRINGEN WELTLICH-UNSITTLICHER KLÄNGE UND DIE »HEILIGKEIT« DES GESUNGENEN SCHRIFTWORTES. DEMGEGENÜBER GIBT ES ABER AUCH FRAPPIERENDE UNTERSCHIEDE UND DAS RADIKALE AUSEINANDERDRIFTEN DER SAKRALEN MUSIKKULTUREN IM LAUFE DER GESCHICHTE – SELBST INNERHALB EINER RELIGION. IM VORLIEGENDEN BAND ERÖRTERN ISLAMISCHE, JÜDISCHE UND CHRISTLICHE WISSENSCHAFTLER UND MUSIKER DIE VIELFALT DER KLÄNGE IM SAKRALEN UMFELD, DEREN ENTWICKLUNG UND THEOLOGISCHE HINTERGRÜNDE. MIT BEITRÄGEN VON HANS MAIER, JASCHA NEMTSOV, DOMINIK SKALA, GUSTAV A. KRIEG, CHRISTIAN HANNICK, MILAD KARIMI, SAMIR ODEH-TAMIMI UND CHRISTOPH SCHWÖBEL.

ISBN 978-3-7618-2330-9



Bärenreiter

■ BACHAKADEMIE STUTTGART