

HANS MAIER · MÜNCHEN

DER EINE GOTT UND DIE VIELFALT DER KLÄNGE*

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 (Ps 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». In ganz ähnlicher Weise steht beim 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». Endlich die Christen: Sie 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, wie Michael Gassmann angeregt hat, eingangs dieser Tagung ein paar Gedanken geäußert werden – und mich hat das Los getroffen, obwohl ich kein Musikwissenschaftler, sondern nur ein Historiker bin. 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

HANS MAIER, geb. 1931, em. Professor für Politische Wissenschaft an der Universität München, 1970–1986 Bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus, 1988–1999 Inhaber des Guardini-Lehrstuhls. Mitherausgeber dieser Zeitschrift.

Bekenntnis zum einen Gott geprägt ist – und wenn es sie gibt, was sind ihre Kennzeichen?

Wir bewegen uns hier – das schicke ich voraus – 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. Viel mehr als eine Spurensuche in der Geschichte nebst einigen Überlegungen zum möglichen weiteren Vorgehen kann ich Ihnen daher nicht bieten.

1. *Una voce – Die Einheit von Wort und Ton*

Beginnen wir mit einer einfachen Frage: Kann man dem Gotteslob der Juden, Christen, Muslime Hinweise auf formale Strukturen entnehmen, die möglichen musikalischen Ausgestaltungen die Richtung geben? Ich meine, man kann das – vorausgesetzt, dass man einige inhaltliche Präzisierungen vornimmt.

Einmal gehören die entsprechenden Textpassagen, rhetorisch gesehen, dem gehobenen Stil an – was ja 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.

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, chordae et organum et cymbala bene sonantia. Vos estis hoc omnia; nihil hic vile, nihil transitorium, nihil ludicrum cogitetur.»¹

Für den Überschwang der Worte in den liturgischen Texten will ich nur zwei Beispiele geben. 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.²

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 Deinem eingeborenen Sohn und dem Heiligen Geiste: für alle uns erwiesenen Wohltaten, seien sie bekannt oder unbekannt, offenbar oder verborgen. Wir danken Dir auch für diese Liturgie, die Du aus unseren Händen anzunehmen gnädig geruhst, obwohl doch Tausende von Erzengeln, Zehntausende von Engeln, die Cherubim und die sechsflügeligen, vieläugigen Seraphim schwebend und fliegend Dich umgeben. Sie singen, rufen, jauchzen und sprechen das Siegeslied: Heilig, heilig, heilig ist der Herr Sabaoth. Erfüllt sind Himmel und Erde von Deiner Herrlichkeit. Hosanna in den Höhen! Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.³

Man sollte meinen, solche Wort-Kaskaden müssten ähnlich ausgreifende musikalische Lob-Gesänge hervorlocken. So erwarten es vor allem wir Heutigen mit unseren an Vielstimmigkeit und musikalische Extension gewöhnten Ohren. Tatsächlich hat denn auch das frühe Christentum von der jüdischen Synagoge die Praxis der Schriftkantillation übernommen. «Der Text der Heiligen Schrift wurde also gesungen, und zwar in einer Art, die zumindest die Sätze und Satzteile voneinander trennte oder, musikalisch gesprochen, das Rezitativ mit Halb- und Vollkadenzen versah – so drückt es ein Fachmann wie Eric Werner aus.⁴ Auf diese Weise erhielt das «Sie singen, rufen, jauchzen und sprechen» einen Hauch von Realität. Doch der melodische Spielraum der Kantillation war eng. Den Lektoren wurde

aufgetragen, sich ganz in den Dienst der Sache zu stellen. Wir dürfen sie uns ja auch noch nicht als professionelle Sänger vorstellen. Lange Zeit wirkten sie ehrenamtlich – es wurde von ihnen nur verlangt, dass sie «eine «süße», das heißt lyrisch-tenorale Stimme besitzen», dass es sich um schriftkundige und fromme, nach Möglichkeit finanziell unabhängige Männer handle.⁵ Ein verständlicher Vortrag der Texte war das Wichtigste. Der Ton hatte hinter dem Wort zurückzutreten. Nichts, keine Zungenrede, kein ekstatischer Anruf, keine Anreicherungen und Steigerungen, keine zweite oder dritte Stimme – und schon gar nicht der Klang von Instrumenten – durften dem reinen Text der Gottesrede ins Wort fallen.

So vollzieht sich eine erstaunliche, aber in sich logische Entwicklung: der Vortrag der Gottesgeheimnisse bleibt viele Jahrhunderte lang streng wortgebunden. Alles Musikalische behält begleitenden und dienenden Charakter. Nirgends ein Erstarken der Musik zur Selbständigkeit neben dem Wort. So prägen sich im frühen Christentum wie im Islam noch einmal die alten Strukturen aus, wie sie am strengsten und deutlichsten in der Synagogenkultur (nach dem Untergang der alten Tempelmusik) umrissen worden waren: Monodie, also Einstimmigkeit des Gesangs, streng-vokale Musik mit Ausschluss aller Instrumente und die ausdrückliche Beschränkung auf männliche Stimmen. Die Stimme der Frau blieb in den monotheistischen Religionen lange Zeit ein *pudendum*, Frauen hatten in der Gemeinde zu schweigen – so in großer Übereinstimmung der Talmud, die Kirchenväter und die Hadithliteratur. Auf den Synoden von Orange (441) und Orléans (532) wurde die Teilnahme von Frauen an Chören ausdrücklich ausgeschlossen. Erst im Mittelalter entwickelte sich in Frauenklöstern des Abendlandes eine melodisch differenzierte, in Ansätzen bereits mehrstimmige Musikkultur, die wir heute vor allem mit dem Namen der heiligen Hildegard verbinden.

Es wäre verlockend, die monodische Musikkultur des (synagogalen) Judentums und des frühen Christentums mit der ganz ähnlichen des Islam zu vergleichen – doch dazu bräuchte man die eingangs erwähnten Musik-Komparatisten. Ich gebe einem Kenner der arabisch-persischen Musik, Hans Oesch, das Wort. Er betont, dass die Kunst der Koran-Rezitation weder von jüdischen noch von christlichen Traditionen abzuleiten sei, sie gehe vielmehr auf vorislamische Poesie und auf Beschwörungsgesänge zurück.

Auf diese Weise durfte das Gotteswort indes nicht verkündet werden. Es wurden Regeln [...] ausgearbeitet, wie der Rezitator [...] die heiligen Texte bei freier, hauptsächlich vom Sprachrhythmus bestimmter zeitlicher Organisation ohne Ausschmückung und Instrumentalbegleitung in verständlicher und bewegender Weise vortragen sollte. Der Rezitator verstand sich damals wie heute nicht als Sänger (*muganni*), sondern als *mugri* (Lesender) oder *tali* (Vorleser), obwohl er tatsächlich – in manchen Ländern sogar in verschiedenen Modi – singt und obgleich in die Koran-Rezitation schon seit dem ersten islamischen Jahrhundert und später immer wieder neu Elemente der Kunstmusik aufgenommen wur-

den. Die verschiedenen Regionen der islamischen Welt bewahren auch in dieser Hinsicht ihr eigenes Selbstverständnis: In Mekka wird der Koran «geoffenbart» (nazala), in Kairo «gelesen» (quri'a) und in Istanbul «gesungen» (ruttila).

Ähnlich steht es mit dem Gebetsruf des Muezzin vom Minarett:

Der Aufbau des langsam vorgetragenen, in zwölf (wiederholte) musikalische Phrasen gegliederten siebenzeiligen Textes wird primär durch die qualitativen und quantitativen Elemente der arabischen Sprache bestimmt. Melodisch ist der Vortrag [...] weitgehend unbestimmt, so dass man von Marokko bis zum Oxus so viele sprachmusikalische Versionen [...] hören kann, wie es Moscheen gibt.⁶

Man darf annehmen, dass sich Phantasie und schlichte Sangeslust auch in der synagogalen Musik des Mittelalters und der Neuzeit allmählich Bahn brachen – selbst wenn der puritanische Widerstand dagegen dort lange Zeit erheblich war. Eiferer wollten in der Synagoge keinen Frauengesang, keine Mehrstimmigkeit und keine Instrumente zulassen, ja nicht einmal das *Anhören* von Frauenstimmen sollte erlaubt sein. Eric Werner führt es auf die rabbinische Gegnerschaft zurück,

das ein ursprünglich tief musikalisches Volk nicht mehr von seiner großen Tradition erhalten hat als einige wenige antike Psalmmodien und Kantillationen und eine Menge kantoraler «Pseudo-Arien», die besonders in der europäischen Synagoge in einen mediokren bel canto ausgeartet sind. Erst nach der Befreiung von der rabbinischen Zuchttrute, die mit Moses Mendelssohn begann, kam die musikalische Begabung des jüdischen Volkes wieder zur Geltung, sowohl in schöpferischer als auch in nachschöpferischer Gestalt.⁷

2. Organum – Die Vielfalt der Klänge

Die Einstimmigkeit, die strikte Unterordnung der Töne unter das Wort, der Ausschluss der Instrumente, das Verbot des Frauengesangs bestimmten lange Zeit die Gestalt der Musik im Bereich der monotheistischen Religionen. Im strengen Judentum, im Islam, in den Kirchen der Orthodoxie gelten diese Gesetze bis heute. Einzig in der lateinischen Christenheit kam es ungefähr vom 5. Jahrhundert an zu Veränderungen, Lockerungen, Erweiterungen. Ein Prozess kam in Gang, der bis zur Schwelle der Neuzeit andauerte. Es kam zu jenen entscheidenden Grenzüberschreitungen, in deren Verlauf die europäische Musikkultur (und die moderne Musikkultur überhaupt) entstand: zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit, zum neuerlichen Gebrauch der Instrumente, zur schriftlichen Überlieferung musikalischer Abläufe und endlich – wenn auch mit großen Verzögerungen – zur Einbeziehung der Frauen in Gesang und Musikübung.

Das ist eine erregende, bis heute nicht in allen Einzelheiten geklärte (und kausal auch kaum erklärbare) Geschichte: wie sich der in Klöstern und Kathedralen gesungene, im Karolingerreich verbindlich vorgeschriebene römische Choral, die *Cantilena Romana*, in Melismen, Tropen, Sequenzen erweitert (wobei zugleich neue Texte entstehen); wie sich im Organum ein Singen in Quart- und Quintparallelen entwickelt; wie sich dann nach 1100 der einfache Satz Note-gegen-Note differenziert, die Stimmen sich rhythmisch verselbständigen und gegeneinander laufen, bis eine völlige Gleichberechtigung erreicht ist und eine polyphone Struktur entsteht.

Thrasylulos Georgiades hat in dem in Kirchen erklingenden Wort, das einen musikalisch festgelegten Vortrag erforderte, den Ursprung der neueren, durch Mehrstimmigkeit gekennzeichneten europäischen Musik gesehen.⁸ Musik wird nun auch schriftlich aufgezeichnet, sie wird überlieferungsfähig, sie kann wiederholt, aber auch neu erfunden, aus Elementen zusammengesetzt, «komponiert» werden. Zugleich kehren die Instrumente des jüdischen Tempels, kehren «Psalter und Harfe» in die zunächst instrumentlosen christlichen Kirchen ein. Neu ist die Pfeifenorgel, die als Summe von Blasinstrumenten der menschlichen Stimme am nächsten steht, zugleich aber durch regelmäßige Windzufuhr und Starre des Tons dem Auf und Ab der Affekte und Leidenschaften entzogen ist und daher – zumindest im Westen – als genuines Instrument der Liturgie gilt.

Kein Zweifel: die Entwicklungen in den Kirchen und Kathedralen des lateinischen Europa während der mittelalterlichen Jahrhunderte haben die Grundlage für die umfassende Entfaltung der Musik in der Moderne geschaffen. Das hat vielleicht als erster Wilhelm von Humboldt erkannt. Auf die Frage: «was gelang den Griechen und was den Neueren so vorzugsweise, dass die einen und die anderen es niemals erreichten?» gibt er die Antwort: Bildhauerei und Musik. «Zur Plastik der Alten haben die Neueren nie das Mindeste hinzuzusetzen versucht, der einzige Michel Angelo versuchte nur, und vielleicht ohne es zu ahnden, einen neuen Stil, und die schöne Musik hat das Alterthum nie gekannt.»⁹ Humboldt lässt offen, ob diese Entwicklung dem Christentum geschuldet sei; doch der Leser kann aus seinen Ausführungen keinen anderen Schluss ziehen.

Wir Heutigen jedenfalls können nach den intensiven Mittelalter-Forschungen der letzten Jahrzehnte zweierlei feststellen: Klöster und Kathedralschulen im westlichen Europa waren über Jahrhunderte das Experimentierlabor für diese Entwicklung – von St. Gallen bis Melk, von Cluny bis Paris. Und: in der geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in Burgund, Frankreich und Flandern entstanden wohl die ersten «autonomen» Musikgebilde der Neuzeit – autonom in dem doppelten Sinn, dass sie eigenen inneren Gesetzen folgten und sich, schon auf Grund wachsender Länge und Komplexität, von den heiligen Texten, ja vom liturgischen Geschehen überhaupt ablösten.

Der musikalische Fortschritt brachte der Kirche großen Gewinn: die ersten durchkomponierten Messen, eine Fülle geistlicher Gesänge, den riesigen, kaum übersehbaren Schatz der modernen Kirchenmusik. Er kostete aber auch einen Preis. In der neu aufblühenden Vielstimmigkeit geriet die alte Einheit von Text und Ton ins Wanken. Nicht selten wurde sogar das vertonte biblische und liturgische Wort undeutlich, ja unhörbar. Spielerisch entfaltete die autonom gewordene Musik ihre neu gewonnene Überlegenheit über die Texte und drängte an vielen Stellen das Wort zur Seite. Geschickte Komponisten schmuggelten Gassenhauer, Profanes, ja Obszönes in die polyphone Struktur ein, ohne dass der ungeschulte Hörer das ohne weiteres erkennen konnte. Eine heftige Diskussion über den *abusus in sacrificio Missae* war die Folge. Beim Trienter Konzil verlangten nicht wenige Väter ein Verbot der Polyphonie in Gottesdiensten. Fordernd erschallte der Ruf nach Einfachheit und Textverständlichkeit. Strenge Vorschriften sollten den Subjektivismus der Künste bändigen – der doch in Kirchenräumen seinen Ausgang genommen hatte!

Die Spannung zwischen den liturgischen Vorgaben und dem autonomem Gestaltungswillen der Künstler ist in der katholischen Kirche fast bis zur Gegenwart ein Thema geblieben – von Mozart bis zu Berlioz, Bruckner, Liszt und den Meistern des 20. Jahrhunderts haben sich bedeutende Komponisten immer wieder daran abgearbeitet. Die Kirche öffnete sich mit einigem Zögern der Mehrstimmigkeit, auch der Instrumentalmusik, von der Orgel bis zu den Instrumenten der Wiener Klassik und der Romantik. Sie ließ Chöre mit Beteiligung der Frauen zu. Sie überließ jedoch der mehrstimmigen Musik nie die Alleinherrschaft: Der einstimmige, diatonische Gregorianische Choral gehört bis zur Gegenwart zum Grundrepertoire der Gemeinden.

Das brachte schwierige Balanceübungen zwischen gegensätzlichen Positionen mit sich, und dementsprechend weisen die kirchenamtlichen Ordnungsversuche von Trient bis zum Zweiten Vatikanum charakteristische Spannungen auf: Noch in der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils heißt es im Sechsten Kapitel (SC 116): «Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang; demgemäß soll er in ihren liturgischen Handlungen, wenn im übrigen die gleichen Voraussetzungen gegeben sind, den ersten Platz einnehmen.» Andererseits soll auch die (vom Osten bis heute strikt abgelehnte) Pfeifenorgel «in hohen Ehren» gehalten werden; denn «ihr Klang vermag den Glanz der kirchlichen Zeremonien wunderbar zu steigern und die Herzen mächtig zu Gott und zum Himmel emporzuheben» (SC 120). Drittens wird an die im Zug neuzeitlicher professioneller Spezialisierung der Kirchenmusik verlorengegangene *participatio actuosa* – die Teilnahme aller Gläubigen an der Liturgie – erinnert; und viertens soll auch die musikalische Werk-Über-

lieferung des *Thesaurus Musicae sacrae* – und damit ein Stück neuzeitlicher Autonomie des Kunstwerks – bewahrt werden (was wiederum ohne eine Modifizierung des Teilnahmepinzips kaum möglich ist).

Spezifische kirchenmusikalische Akzente setzte die Reformation. Sie versuchte, das Sinnliche und das Innere, Lebenswelt und Glaubensinhalt, «Menschenwerk» und Offenbarung schärfer zu trennen – das irdische Beiwerk des Christlichen, das sich im Lauf der Zeit angesammelt hatte, sollte verschwinden, alle selbstgeschaffene Heiligkeit dem Gericht Gottes anheimfallen. Das galt auch für die Künste. Der Christ sollte glauben im Vertrauen auf Gottes Wort – ohne die Hilfe von Bildern und Klängen. Freilich waren sich die Reformatoren in ihrem Urteil über die Künste keineswegs einig. Am weitesten entfernten sich die radikal-prophetischen Gruppen – und später die Reformierten – von Bild und Ton, sie erneuerten rigoros das mosaische Bilderverbot und den frühchristlichen Bann über die Instrumente. Ihre Kirchenräume tendierten zur Schmucklosigkeit, in den Gottesdiensten herrschte allein das Wort, allenfalls Psalmengesänge sollten erlaubt sein. Während die Katholiken mit den tridentinischen Richtlinien zur Musik (1562) und zu den Bildern (1563) die Erlaubtheit, ja Notwendigkeit von Musik und Bild aufs Neue betonten, nahm die Wittenberger Reformation im Streit um die Künste eine vermittelnde Stellung ein – dies auch in Reaktion auf die kunstzerstörenden Bilderstürme und die theologische Negierung der Kirchenmusik.

Luther, kein Bilderstürmer und schon gar nicht ein Feind der Musik, hatte zwar das lateinische Offizium durch deutsche Kirchenlieder (übrigens nicht nur Psalmenlieder!) ersetzt. Er hatte aber weder das Latein noch die Kunstmusik noch die geschulten Sänger, die Chöre und Instrumentalisten aus den evangelischen Kirchen verbannt. Im Gegenteil: In den lutherischen Gebieten nahm die geistliche Musik einen neuen Aufschwung; Organisten und Kantoren rückten in liturgische Funktionen ein, und speziell in Mitteleuropa entwickelten sich, in Abwandlung und Fortführung der Tradition, neue Formen der Bibelvertonung und Choralbearbeitung. Mit dem Kirchenlied entstand im deutschen (teilweise auch im skandinavischen und angelsächsischen Protestantismus) ein neues liturgisches Zentrum, ein Magnetfeld, das rasch auf Musik und Dichtung Einfluss gewann. Der römische Choral wurde zum deutschen (englischen, schwedischen, niederländischen) Choral, und mit der Hymnologie entstand eine nationalsprachlich zentrierte Liturgik, die bis heute ihre prägende Kraft behalten hat.

Hans Joachim Kreutzer hat gezeigt, dass Händels «Messiah» (1741) sich nahezu lückenlos an den Bibellesungen der Church of England orientiert. Seine Texte folgen genau der Perikopenordnung des Kirchenjahrs, wie sie im «Book of Common Prayer» landesweit verbindlich niedergelegt ist – übrigens bis heute. Jeder Hörer des Oratoriums im England des 18. Jahrhun-

derts «kannte diese Ordnung als Kirchgänger und musste sie [...] als eine liturgische wieder erkennen».¹⁰ Derartige Orientierungen fehlten im territorial und kirchlich zersplitterten evangelischen Deutschland, und so waren deutsche Hörer nicht ohne weiteres in der Lage, den Aufbau der Werke zu verstehen und zu würdigen. Stattdessen vermissten sie im Text poetische Originalität und eigenen sprachlichen Atem. Die Rezeption des «Messiah» im Zeichen Klopstocks und Herders machte die deutsche Übersetzung zu einem Stück empfindsamer Dichtung, nahm sie aber aus dem liturgischen Zusammenhang heraus und raubte ihr die gottesdienstliche Substanz. Sogar der Lutherton, der in Tyndales englischer Bibel kräftig anklingt – sie entstand auf deutschem Boden – verschwand jetzt. Erst das 20. Jahrhundert hat den gewaltigen gottesdienstlichen Hintergrund des Händelschen Oratoriums wieder entdeckt. In England war die Erinnerung daran nie verlorengegangen.

Ähnlich steht es, was die Beziehung von Liturgie und Musik angeht, mit dem Werk Johann Sebastian Bachs. Seine Kantaten folgen der Leseordnung des Kirchenjahres, aus dem III. Teil seiner Clavierübung und aus seinem Orgelbüchlein kann man auf die Gottesdienstpraxis im lutherischen Leipzig seiner Zeit zurückschließen, seine Passionen sind ohne die Texte der Evangelien nicht zu denken. Und doch drängen seine Kompositionen an vielen Stellen über die liturgischen Textvorlagen hinaus. Am deutlichsten zeigt sich das in der h-moll-Messe. Sie ist nicht nur für den liturgischen Gebrauch zu lang (was sie mit Beethovens *Missa solemnis* teilt!) – sie ist auch weit mehr als nur erklingende Sprache, vertontes Wort. Der hinter der Sprache liegende *Sinn* rückt ins Zentrum der Komposition. Die Instrumente werden selbständig gegenüber dem Chor. Sie tragen und kommentieren das Wort. Hier wurde, wie Thrasybulos Georgiades es ausgedrückt hat, das «Allgemein-Geistige [...] mit dem Christlichen vereinigt [...]». Nicht eine gewisse musikalische Gattung, die sog. Kirchenmusik, ist jetzt der verantwortliche Träger des Christlichen, sondern die Musik schlechthin hat in sich das Christliche aufgenommen.¹¹

Werke wie die h-moll-Messe, die *Missa solemnis*, die geistlichen Werke von Berlioz, Bruckner, Messiaen (oder im Bildlichen Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle) scheinen oft die Gefüge von Liturgie und Kirchenraum zu sprengen. Sie ordnen sich ins Gewohnte, Überlieferte schwer ein. Aber man muss sich einen Augenblick lang vorstellen, wir wären *ohne* solche Werke – dann fehlte uns nicht nur die Einsicht in das, «was der Mensch vermag» (Goethe); wir wüssten auch nicht, mit welchem ungeheuren, nie im Voraus und nie endgültig zu bestimmendem Inhalt sich die Liturgie als Gotteslob zu füllen weiß. Beides ist nicht ohne weiteres ineinander auflösbar: die Existenz zeitüberbrückender Formen und der unkalkulierbare Einbruch des Geistes, die kirchenamtliche Struktur und das dem eigenen

Gesetz verpflichtete musikalische Genie. Harmlos und unriskant ist dieser Kampf nicht: Karl Lehmann hat ihn in einer theologischen Betrachtung zur modernen Kunst zurecht mit dem Kampf Jakobs mit dem Engel verglichen. «Der Mensch darf als Subjekt und in seiner relativen Autonomie mit Gott ringen. Er segnet ihn dennoch und schont ihn. Dies ist die Geburt wahrer Autonomie aus radikalem Glauben.»¹²

3. Rückwirkungen auf die Einstimmigkeit

Fragen wir nun, wie der Durchbruch der Mehrstimmigkeit und der Instrumentalmusik in der Musikgeschichte sich auf die alte Monodie der Juden, Christen und Muslime ausgewirkt hat. Wie ging es in der Neuzeit der synagogalen, der islamischen, der orthodoxen Musik? Auch hier mögen einige wenige charakteristische Beispiele genügen.

Vielleicht am deutlichsten ist der «Rückstoß» bei der führenden Macht des Islam, dem Osmanischen Reich. Wirkte Musik «a la Turca» noch im 18. Jahrhundert als exotischer Reiz auf europäische Komponisten ein – man denke an Mozarts «Entführung aus dem Serail» und seinen Türkischen Marsch in der Klaviersonate A-Dur –, so kehrten sich im 19. Jahrhundert die Verhältnisse um: Italienische Musiker wurden vom Sultan ins Land gerufen, eine westlich orientierte Musikschule wurde 1831 gegründet, Künstler wie Liszt und Vieuxtemps gastierten im Land, das Hoforchester schickte seinen Nachwuchs mit Stipendien vorwiegend nach Deutschland. Unter den Herrschern gab es Musikinteressierte, sogar Komponisten: Der Sultan Murad Khan V. (1840–1904) schrieb Musik im Rossini-Stil. Oper und Sinfonie fassten am Bosphorus Fuß. Im 20. Jahrhundert setzte die Republik unter Atatürk die Öffnung zum Westen und seiner Kultur hin weiter fort: 1925 wurde das Konservatorium in Ankara gegründet, junge Musiker wurden nach Paris und Wien geschickt, von 1934 bis 1937 zog die türkische Regierung den aus Deutschland vertriebenen Paul Hindemith als Berater beim Auf- und Ausbau des Musiklebens im Land heran.¹³

Es muss offen bleiben, wieweit die neue Dominanz der mehrstimmigen, instrumentalen westlichen Musik im weltlichen Bereich auch die – gänzlich vokale – religiöse Musik in der Türkei beeinflusst hat. Wahrscheinlich blieb der Einfluss gering. Nach wie vor gilt die Rezitation des Korans als «eine komplexe Kunst, die ein langes Studium der Tongebung, des Stimmtimbres und der Beziehungen zwischen Silben, Akzenten und Rhythmen erfordert».¹⁴ Sie blieb ein eigenes, sorgfältig abgeschirmtes Reservat außerhalb der Volksmusik wie Kunstmusik. Die Vorherrschaft der Männer beim Gebetsruf vom Minarett und beim Vortrag des Korans scheint selbst im «laizis-

tisch gedämpften» türkischen Islam bis heute gänzlich ungebrochen zu sein. Allenfalls an Gesängen in (Reform)-Moscheen scheinen neuerdings auch Frauen beteiligt zu werden.

Tiefer ins Innere von Gebet und Gottesdienst reichten die Wirkungen von Mehrstimmigkeit und Instrumentalmusik im Judentum. Die überlieferte Synagogen-Musik mit ihrer tiefen Abneigung gegen Instrumente wurde durch die neuen Musikformen tiefgreifend umgestaltet. Das betraf nicht nur das Reformjudentum; die neue Bewegung erreichte in der Neuzeit fast alle Bereiche jüdischer Religionsausübung.

Ein Beispiel ist Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Hier konnten Reformen im Synagogengottesdienst an eine alte Übung anknüpfen: Seit jeher wurden liturgische Texte nicht nur kantillierend von einem Kantor vorgetragen, sondern auch von Chören im Wechselgesang mit der Gemeinde. Nun wurden die Kantoren gründlicher ausgebildet und auch die Chöre erweiterten sich. Bürgerliche jüdische Männergesangsvereine entstanden neu – da und dort mit der freiwillig übernommenen Verpflichtung zur Mitwirkung in den Synagogenchören.¹⁵ In den Reformgemeinden wurden erstmals auch Frauen in die Chöre aufgenommen. Gleichzeitig bemühte man sich um die Sichtung und Sammlung, die wissenschaftliche Erschließung und «Reinigung» der überlieferten Melodien – eine Parallele zu den protestantischen und katholischen Kirchenmusik-Reformen des 19. Jahrhunderts.

Zum Testfall wurde die Einführung von Orgeln – ein Bruch mit einer zentralen Tradition, dem Instrumentverbot, ein Vorgang, der heftige Kontroversen auslöste. Die Gegner brachten alle denkbaren Argumente vor – u.a. auch das Sabbatgebot: Orgeln müssten, sagten sie, nicht nur gespielt, sie müssen u. U. auch instandgesetzt werden, was verbotene Arbeit bedeute. Die Befürworter wiederum beriefen sich auf den – zulässigen – Gebrauch des Schofars (den aber die Gegner nicht für ein Musikinstrument hielten). Nachdem bereits 1810 in Seesen am Harz eine Orgel in einer Synagoge errichtet wurde, verbreitete sich der Brauch mit großer Schnelligkeit. Die zweite deutsche Rabbiner-Versammlung (1845) sprach sich einstimmig für die Zulässigkeit der Orgel in der Synagoge und mit großer Mehrheit für jüdische Organisten aus. Im Jahr 1904 gab es im Deutschen Reich bereits 132 Synagogenorgeln. Wo jüdische Organisten fehlten, wurden – noch bis ins 20. Jahrhundert hinein – christliche Organisten eingestellt. Speziell für Synagogen bestimmte *Orgelkompositionen* blieben dagegen eine Ausnahme.¹⁶

Die Macht dieser Tradition reichte sogar über den Abgrund der Shoa hinweg. Auch nach 1945 wurden in neuerrichteten Synagogen in Deutschland Orgeln eingebaut, in den wenigen erhaltenen alten Gebäuden wurden Instrumente restauriert. Doch blieben sie später größtenteils stumm, wurden nicht gespielt. Mit wenigen Ausnahmen wandten sich die jüdi-

schen Gemeinden in der Zeit nach 1945 von der Orgel ab, die im 19. Jahrhundert so selbstverständlich zum Inventar der Synagoge gehört hatte. In ihrer Aufnahme in die jüdische Gottesdienstpraxis sah man jetzt einen historischen Fehltritt – die Orgel galt als ein die jüdische Identität verwischendes Assimilations-Symbol. So fand z. B. Herman Berlinski, der wohl bedeutendste Komponist synagogaler Musik im 20. Jahrhundert, für sein umfangreiches Werk zwar im amerikanischen Reformjudentum, aber nirgendwo in Deutschland eine geeignete jüdische Heimstätte; er musste für seine Konzerte in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR meist in katholische und evangelische Kirchen ausweichen.¹⁷

Von den drei christlichen Kirchen hat die Orthodoxie das frühchristliche Gebot der Einstimmigkeit und den Ausschluss aller Instrumente aus der Liturgie am treuesten gewahrt – im Prinzip bis heute. Doch auch hier fehlte und fehlt es nicht an Verbindungen zum Westen und an Einflüssen der Mehrstimmigkeit auf die heimische Musik. Sie beginnen schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wirksam zu werden. Das Zentrum der «neuen Musik» war Kiew. Der «Kiewer Choral» wurde mehrstimmig gesungen.

Ukrainer hatten über Polen Kontakt zur westlichen Musikwelt, über Krakau erlernten sie die italienische Polyphonie und Polychorie; sie hatten schließlich den römischen Kolossalstil übernommen und beeindruckten mit ihren 24-, 36-, ja 48-stimmigen Musikstücken für den Gottesdienst die russischen Christen über alle Maßen. In der Folge wurden durch diese mehrstimmige liturgische Musik auch die anderen, in ihrer Liturgie das Kirchenslawische verwendenden Völker (Serben, Bulgaren, Makedonier) beeinflusst. Die großen Chöre Russlands sangen im ukrainisch-polnisch-venezianischen Stil, bis seit 1736 Komponisten des italienischen Spätbarock und des Rokoko als Dirigenten der kaiserlichen Hofkapelle nach Petersburg kamen und auch die Kirchenmusik beeinflussten. Einer ihrer bedeutendsten Schüler war Dimitrij Stepanovitsch Bortnianskij (1751–1825), bei dessen Nachfolger A. Lvov (1798–1870) sich zusätzlich der Einfluss der deutschen Romantik bemerkbar machte. Lvov kommt aber das Verdienst zu, den russischen Choral in loser Anlehnung an die Kiewer Mehrstimmigkeit des 17. Jahrhunderts durchgehend harmonisiert und damit vor dem Untergang gerettet zu haben. Was als der typische russische vierstimmige Kirchengesang gelten kann, geht auf Lvov zurück. Was für viele im Westen Europas als *die* orthodoxe Kirchenmusik überhaupt gilt, erweist sich daher als am meisten durch westliche Einflüsse geprägt.¹⁸

Heute bietet die (russische) Orthodoxie Chören – auch Frauenchören und gemischten Chören – zunehmend Spielraum. Das responsoriale Singen unter Einbeziehung aller Gläubigen gehört ohnehin zur althergebrachten Übung im orthodoxen Gottesdienst. Die *participatio actuosa* war dort nie ein Problem. Dagegen sind Instrumente nach wie vor von der Verwendung

in der Liturgie ausgeschlossen. Die Orgel ist in Russland auch heute ein (ausschließlich) weltliches Instrument, zuhause in Konservatorien und Konzertsälen, nicht in Kirchen. Gelegentlich begegnet man ihr sogar mit aggressiver Abwehr. In Moskauer Kirchen kann man bis heute Flugblätter finden, in denen vor der Orgel als «ketzerischem Instrument» gewarnt wird.¹⁹

4. Die Vielfalt der Klänge – Gewinne und Verluste

Fassen wir zusammen. Der Schritt von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit, der damit eng verbundene Schritt vom spontanen Musizieren zum planhaft-rationalen Komponieren, «Musik als mehrstimmige Komposition in Form einmaliger, dem Augenblick ihres Erklingens durch Niederschrift entthobener Gebilde, denen der Rang unvergänglicher Werke zukommen konnte»²⁰ – das alles scheint, auf den ersten Blick betrachtet, ein gewaltiger Fortschritt, eine veritable Erfolgsgeschichte zu sein. Sie ist denn auch in der Musikwissenschaft immer wieder als Erfolgsgeschichte erzählt und als Beweis europäischer kultureller Überlegenheit betrachtet worden, nicht selten mit Untertönen des Triumphs – ein letztes Mal wohl in Hans Heinrich Eggebrechts monumentaler Darstellung «Musik im Abendland» (1991).²¹

In der Tat hat es ähnliche Gebilde vorher nicht gegeben – darauf hat, wie wir sahen, schon Wilhelm von Humboldt aufmerksam gemacht. Oft ist der Zusammenhang mit dem christlichen Gotteslob unübersehbar wie in den zahllosen Messen und geistlichen Gesängen, aber auch in vielen instrumentellen Schöpfungen ohne Text. Von Johann Sebastian Bachs Tripelfuge, die den Dritten Teil der Klavierübung beschließt, hat Hermann Keller sagen können, sie sei kein Rückfall in die Mehrteiligkeit Buxtehudes, sondern müsse von ihrem Symbolgehalt her verstanden werden: «es sind drei Fugen mit drei Themen, und doch sind sie eins, wie die drei Personen der Gottheit. Hier ist der Musik als der Sprache des Unausprechlichen etwas gelungen, um das sich bildende und Dichtkunst aller Zeiten vergeblich bemüht haben: eine wesenhafte Darstellung der Trinität durch die Mittel der Kunst.»²²

Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat uns freilich auch gelehrt, die andere Seite zu sehen. Kein Gewinn ohne Verlust – dass gilt nicht nur für die allgemeine Geschichte, es gilt auch für die Musikgeschichte. So hat Andreas Haug darauf hingewiesen, dass die folgenreichen Weichenstellungen, die zu Mehrstimmigkeit und Notenschrift führten, auch Einbußen mit sich brachten. So verdrängte der im Frankenreich im Streben nach politischer Einheit verbindlich gemachte römische Gesang die älteren Gesänge. Später, im Hochmittelalter, verschwanden die Tropen, verdrängt durch die Sequenzen. Schließlich gingen auch – der wichtigste Punkt – die unterschiedlichen, fein abgestimmten *Tondauern* der älteren Musik verloren: Je mehr die

musikalischen Abläufe gemessen wurden (und in der Mehrstimmigkeit, des exakten Zusammenklangs wegen, auch gemessen werden mussten!), desto mehr verlor sich die Freiheit der gesungenen Melodie; eine regelhaft artikulierende, oft starre Isorhythmik trat an ihre Stelle.²³ Sie macht, historisch gesehen, einen großen Teil dessen aus, was Max Weber in seiner Musiksoziologie als Bewegung zur Rationalisierung in der abendländischen Musik beschrieben hat.

In der Moderne gab es immer wieder Ausbruchsversuche aus diesem isorhythmischen Gefüge: Chopins Rubato gehört ebenso dazu wie Wagners «unendliche Melodie». Im 20. Jahrhundert hat es Olivier Messiaen mit den Versmaßen der Griechen, mit indischen Punktierungen, aber vor allem mit der unendlichen Irregularität der Vogelstimmen versucht. Überraschenderweise fand der große Komponist, der die europäische Mehrstimmigkeit durch ganz neue Aspekte bereichert hat, Fingerzeige für die von ihm gesuchte «rhythmische Schmiegsamkeit» gerade im Gregorianischen Choral, nämlich (ich zitiere ihn) im

Mischen von Doppel- und Dreiertönen, durch Gruppierungen verschiedener Längen durch die verdoppelten und harten Werte des *Pressus*, die verdoppelten und weichen Werte des *Oriscus*, den fröhlichen Klang der *Distropha* und *Tristropa*, durch die außerordentliche Dehnung, die dem *Quilisma* vorangeht. Dies alles ergibt äußerst feine Variationen von Rhythmus und Tempo.²⁴

Man kann es wohl als Glücksfall betrachten, dass der Gregorianische Choral – und damit die Einstimmigkeit – als Referenzsystem der europäischen Musik erhalten geblieben ist und nach wie vor zur Verfügung steht. Ich zitiere noch einmal Messiaen:

Man muss ihn also ohne jegliche Begleitung singen. Man muss ihn zudem mit allen Stimmen singen: Männer-, Frauen-, Kinderstimmen [...]. Fügen wir hinzu, dass sich diese Feinheit des Gregorianischen Chorals nur in der Geschwindigkeit und Freude kundtun kann. Sänge man den Gregorianischen Choral mit der Beschwingtheit und Schnelligkeit, die er erfordert, dann würde man ihn so gern mögen, dass man ihn nicht mehr missen könnte.²⁵

Damit darf ich diesen raschen Rundgang durch Europas «monotheistische Musik» beenden. Das Fazit ist klar: Man kann und muss die «Vielfalt der Klänge» bewundern, die uns hier entgegentritt. Zu überwältigend – und zu neu – ist dieses gewaltige Ensemble, dieser Schatz musikalischer Überlieferungen. Man sollte aber auch die Einstimmigkeit nicht vergessen, wenn man die Mehrstimmigkeit rühmt. Denn sie ist das legitime Andere der Musik – gerade auch jener Musik, die dem Gotteslob verpflichtet ist.

ANMERKUNGEN

* Vortrag beim Symposium der Bachakademie Stuttgart am 27. August 2012; zuerst erschienen in: Michael GASSMANN (Hg.), *Der eine Gott und die Vielfalt der Klänge. Sakrale Musik der drei monotheistischen Religionen*, Kassel 2013.

¹ Erik PETERSON, *Von den Engeln*, Leipzig 1935; Neuausgabe in Erik PETERSON, *Theologische Traktate*, Würzburg 1994, 195–243, hier: 216.

² Zitiert nach PETERSON, ebd., 212.

³ Zitiert nach Nikolaj V. GOGOL, *Betrachtungen über die Göttliche Liturgie*, Neuausgabe Würzburg 1989, 73, 76.

⁴ Eric WERNER, *Die Musik im alten Israel*, in: Albrecht RIETHMÜLLER – Frieder ZAMINER (Hg.), *Die Musik des Altertums* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus (†), fortgeführt von Hermann Danuser, Band 1), Lizenzausgabe Darmstadt 1997, 76–112, hier: 98.

⁵ Ebd., 102.

⁶ Hans OESCH, *Außereuropäische Musik* (Teil 2) (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus (†), fortgeführt von Hermann Danuser, Band 9), Lizenzausgabe Darmstadt 1997, Kapitel IV: Der arabisch-persische Kulturbereich, 124–188 (die Zitate 163f. und 165).

⁷ WERNER, *Die Musik im alten Israel* (s. Anm. 4), 102.

⁸ Thrasybulos GEORGIADIS, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin – Heidelberg – New York 1974.

⁹ Wilhelm von HUMBOLDT, *Über den Charakter der Griechen, die idealische und historische Ansicht derselben*, in: *Werke in fünf Bänden*, hg. von Andreas FLITNER und Klaus GIEL, Bd. II, Darmstadt 1961, 65–72, hier: 71.

¹⁰ Hans Joachim KREUTZER, *Von Händels «Messiah» zum deutschen «Messias». Das Libretto, seine Übersetzungen und die deutsche Händel-Rezeption des 18. Jahrhunderts*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), 77–100, hier: 61f.

¹¹ GEORGIADIS, *Musik und Sprache* (s. Anm. 8), 88.

¹² Karl LEHMANN – Hans MAIER (Hg.), *Autonomie und Verantwortung*, Regensburg 1995, 11–22, hier: 22.

¹³ Vedat KOSAL, *Westliche Klassische Musik in dem Osmanischen Reich*, Istanbul 2003, 26ff, 88ff, 124ff.

¹⁴ Bernard MAUGUIN, *Art. Türkei*, in: Marc HONEGGER – Günther MASSENKEIL (Hg.), *Das große Lexikon der Musik*, Band 8, Freiburg 1982, 198–201, hier: 199.

¹⁵ Friedhelm BRUSNIAK, *Jüdische Männerchöre im 19. Jahrhundert*, in: 2. Internationales Zentrum für jüdische Musik, Augsburg 1989, 87–97, hier: 92.

¹⁶ Erich TREMMEL, *Die Orgel in der Synagoge. Eine Betrachtung aus musikwissenschaftlicher Sicht*, in: 2. Internationales Zentrum (s. Anm. 15), 67–86. – Es ist bezeichnend, dass im 19. Jahrhundert einzelne Synagogen wieder als «Tempel» bezeichnet wurden – wohl auch in Erinnerung an die alte, in der Synagoge aufgegebene instrumentale Tempelmusik.

¹⁷ Achim SEIP, *Die Orgel im Leben und Werk von Herman Berlinski; Herman Berlinski, Wo ist jüdische Orgelmusik zu hören?* In: *Orgel International*, Zeitschrift für Orgelbau und Orgelmusik 1 (1999), 26–39.

¹⁸ Michael KUNZLER, *Die byzantinische Liturgie*, in: *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert*, Mainz 2001, 29–44, hier: 43.

¹⁹ Hans MAIER, *Kirchenmusik in der Ökumene – trennend oder verbindend?*, in: Winfried BÖNIG u.a. (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*, Mainz 2007, 176–184, hier: 177.

²⁰ So eine Formulierung von Andreas HAUG in seiner im Wintersemester 2002 gehaltenen Erlanger Antrittsvorlesung. Vgl. *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 23 (2003).

²¹ Hans Heinrich EGGBRECHT, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991.

²² Hermann KELLER, *Die Orgelwerke Bachs, Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe*, Leipzig 1948, 124.

²³ HAUG, Antrittsvorlesung (s. Anm. 20).

²⁴ Zit. nach Hans MAIER, *Mit Herz und Mund. Gedanken zur Kirchenmusik*, Kevelaer 2009, 61–63.

²⁵ Ebd.