

Rainer Kampling / Andreas Hölscher (Hrsg.)

Musik in der religiösen Erfahrung

Historisch-theologische Zugänge



PETER LANG
EDITION

Vorwort

In meinem Leben will ich IHM singen,
wann ich noch da bin harfen meinem Gott. (Ps 104,33)

In seiner Ansprache beim Treffen der PUERI CANTORES am Ende des Jahres 2010 sagte Benedikt XVI.: „Wenn ihr das Lob Gottes singt, verleiht ihr dem natürlichen Wunsch jedes Menschen Ausdruck, Gott mit Liedern der Liebe zu verherrlichen.“ Zugleich sprach er davon, dass der Gesang einen „Vorgeschmack von der himmlischen Liturgie“ vermittelt.

Und ganz offensichtlich ist es so, dass die Musik dem religiösen Menschen beigegeben ist und mit der Erfahrung des Glaubenskönnens einhergeht. Die Heilige Schrift in ihrer Gesamtheit berichtet davon, dass Musizieren und Gesang sich mit dem Hinzutreten zu Gott verband. Beide, Musizieren und Gesang, bringen die Seele zum Klingen und lassen sie einstimmen in das kosmische Lob des Einen. Und gewiss ist der Aussage zuzustimmen, welche Benedikt XVI. in seiner Rede zu Paris am 12. September 2008 formulierte: „Aus diesem inneren Anspruch des Redens mit Gott und des Singens von Gott mit den von ihm selbst geschenkten Worten ist die große abendländische Musik entstanden.“

Allerdings kann man mit einem Blick in die Programme der Konzerthäuser sehen, dass die religiöse Musik den sakralen Raum verlassen kann und hat, um Bestandteil gehobener kultureller Unterhaltung zu werden.

Sicherlich ist nicht alle religiöse Musik in einem solchem Maß Märtyrerin der Kommerzialisierung geworden wie etwa das *Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage* aus dem Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach. Aber obwohl es fast zur Hintergrundmusik verkommen ist, bleibt doch die Hoffnung, dass die Schönheit der Musik und Worte manche anrühren und innehalten lassen. Der religiösen Musik eignet eine subversive Kraft, die sich der Benutzbarkeit und Veralltäglichen widersetzt.

Dieser Befund einer Diastase von innerreligiöser Bedeutung und Kommerzialisierung war Anlass für das Seminar für Katholische Theologie der Freien Universität Berlin und die Abteilung für Fort- und Weiterbildung im Erzbistum Berlin eine Ringvorlesung im Wintersemester

2011/2012 und Sommersemester 2012 zu konzipieren, die sich diesem Thema widmet. Die Beiträge dieser Ringvorlesung sind in diesem Buch versammelt. Michael Theobald hat seinen Beitrag über Mendelssohn Bartholdy anderenorts publiziert.¹ Michael Theobald war von 1985 bis 1989 Professor für Biblische Theologie/Neues Testament am Seminar für Katholische Theologie der Freien Universität Berlin und ist dem Seminar bis heute freundschaftlich verbunden. Ihm, der seinen 65. Geburtstag im Jahr 2013 begehen durfte, sei dieser Band gewidmet.

Dem Erzbischof von Berlin, Herrn Rainer Maria Kardinal Woelki, gilt aufgrund finanzieller Unterstützung zur Fertigstellung dieses Buches unser Dank. Aus gleichem Grund danken wir ebenso herzlich Herrn Christian Hartmann von der Pax-Bank Berlin.

Nicht vergessen seien die Mitarbeiter des Seminars, die während der Ringvorlesung hinter den Kulissen tatkräftig mitwirkten: Christian Arlt, Magdalena Baszton, Monika Daumenlang, Sara Han, Johannes Schneider, Markus Thurau.

Berlin-Dahlem, am Fest des Heiligen Josef von Copertino 2013

1 M. Theobald, Das Paulus-Oratorium von Felix Mendelssohn Bartholdy. Bibel und Musik, Stuttgart 2012.

JHWH im Kreis musikalischer Gottheiten

Einleitung, Fragestellung

Wir stehen einer paradoxen Situation gegenüber: Einerseits befindet sich die Kirche Mitteleuropas in der tiefsten Krise seit es sie gibt, andererseits erfreut sich der geistliche Gesang ungebrochener Popularität. Nicht nur wird die überaus reiche klassisch-europäische Kirchenmusik landauf landab in unzähligen Profi- und Liebhaberensembles in- und außerhalb von Kirchen gepflegt, nein, die geistliche Musik erlebt bis heute immer wieder ungeahnte Innovationsschübe. Diese kommen seit rund 60 Jahren vor allem aus dem afrikanisch-amerikanischen¹, mit wachsender Migration auch aus dem kontinentalafrikanischen Bereich.² Einige Negro-Spirituals finden sich bereits als Klassiker in deutschsprachigen Kirchengesangbüchern.³ Gospelkonzerte erfreuen sich seit Jahren größter Beliebtheit. Aber auch die lokale Folklore wird je länger je mehr des geistlichen Gesangs für würdig befunden. So gibt es bei uns im Alpenraum seit einigen Jahren zum Beispiel Jodelmessen. Sogar einige Rapper und Heavy-Metal-Musiker wenden sich in ihrer musikalischen Sprache an Gott.⁴

-
- 1 Vgl. zu den Anfängen im deutschsprachigen Raum L. Zenetti, *Peitsche und Psalm. Negro-Spirituals + Gospelsongs*, München 1963.
 - 2 E. Eichholzer, *Sich durch Musik Gehör verschaffen – Beobachtungen in ghanaischen Migrationsgemeinden*, in: V. Grüter, B. Schubert (Hg.), *Klangwandel. Über Musik in der Mission*, Frankfurt a. M. 2010, 331–346, illustriert das am Beispiel ghanaischer Migrationsgemeinden in Deutschland.
 - 3 Dazu gehören „Go, tell it on the mountains“ (Ev. Gesangbuch Bayern Thüringen 1994, Ev. Gesangbuch Württemberg 1996, Ev.-ref. Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz 1998), „When Israel was in Egypt’s Land“ (Ev. Gesangbuch Württemberg 1996, Ev.-ref. Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz 1998), „We shall overcome“ (Ev. Gesangbuch Württemberg 1996, Ev.-ref. Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz 1998), „It’s me, o Lord“ (Ev. Gesangbuch Bayern Thüringen 1994, Ev. Gesangbuch Württemberg 1996), „Singing with a sword in my hands, Lord“ (Ev. Gesangbuch Bayern Thüringen 1994, Ev. Gesangbuch Württemberg 1996, Kath. Gesangbuch Schweiz 1998), „Nobody knows the trouble I’ve seen“ (Ev.-ref. Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz 1998). Im schweizerischen ökumenischen Liederbuch für junge Leute finden sich unter 206 Liedern 21 Spirituals.
 - 4 Vgl. etwa die Anthologie *„I bi wär i bi. Mundart-Hip-Hop. prophetisch ketzerisch fromm“*, CD des BIBEL+ORIENT Museums, Fribourg 2009.

Im Bereich der E-Musik zeichnet sich ein Trend zur Globalisierung und zur Vermischung der Genres ab, eine Synkretisierung, die permanent Neues schafft und auch vor dem Überschreiten konfessioneller und religiöser Grenzen nicht zurückschreckt. Ein Trendsetter erster Güte ist in dieser Hinsicht der argentinisch-jüdische Komponist Osvaldo Golijov (*1961), zum Beispiel mit seiner Markus-Passion aus dem Jahre 2000.⁵

Diese Situation im jüdisch-christlichen Kulturraum steht wiederum in scharfem Kontrast zu jener der religiösen Musik des Islam. Viele Muslime bestreiten kurzerhand das Vorhandensein religiöser Musik, da nicht sein kann, was nicht sein darf. Im englischen Wikipedia-Artikel über Religiöse Musik (Religious Music) findet man keinen einzigen Satz zur Musik im Islam, sondern nur einen Link zu „Anasheed“, dem Fachbegriff für islamische Vokalmusik. Dieser Artikel ist jedoch seit Sommer 2010 blockiert, wegen zu starken Meinungsdivergenzen unter den Verfassern.⁶

Die Wurzeln dieser eklatanten Kulturdivergenz reichen weit zurück und lassen sich sogar sprachlich nachweisen. Vom Zweistromland bis ans Mittelmeer, also im ost-, nord- und westsemitischen Sprachraum des antiken fruchtbaren Halbmondes ist *šjr* die wichtigste, äußerst häufig verwendete Wurzel für „singen, besingen, Lied, Liedgut und Gesang“⁷, aber im südarabischen Raum, aus dem heraus sich der Islam verbreitet hat, fehlt sie. Dort finden wir dafür die Wurzel *zmr*, die im westsemitischen Sprachraum sehr häufig parallel zu *šjr*, im Sinne von „musizieren“ verwendet wird. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass im altsüdarabischen Raum nicht gesungen und musiziert worden wäre, aber es zeigt, dass dort die im übrigen semitischen Raum eng mit dem Wort *šjr* verbundene Kultur des Kultgesanges unbekannt bzw. anders war.

Wir wollen im Folgenden speziell der Frage nachgehen, ob der hohe Stellenwert der Kultmusik in den beiden Religionen, die sich auf die Bibel beziehen, mit dem Gottesbild JHWHs zusammenhängt. Die Frage nach der Musikalität JHWHs kann freilich nicht einfach aus biblischen Texten heraus beantwortet werden, sondern muss im Kontext der reli-

5 Osvaldo Golijov, *La passion segun Marcos*, 2000.

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Nizar Romdhane in diesem Band. – Inzwischen gibt es englische und deutsche Wikipedia-Artikel zum Stichwort «Islamische Musik» (Stand Mai 2013).

7 Vgl. H.-J. Fabry, G. Bruner, M. Kleer, G. Steins, U. Dahmen, Art. *šir*, in: Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament (ThWAT) VII (1993), 1262.

giösen Kulturlandschaft angegangen werden, die uns die Archäologie mit Texten und Bildern heute erschließt. Erst im Vergleich kann das Spezifische an JHWH erfasst werden. Der Suche nach musikalischen Gottheiten im Umfeld JHWHs (Teil III) wird ein kurzer Überblick über die altsemitische Kultur des Kultgesanges (Teil I) und die altisraelitische Kultmusikkultur (Teil II) vorangestellt.

I. Die altsemitische Kultur des Kultgesanges

Musik im Kult diente der Unterhaltung der Götter. In den Anweisungen für die babylonische Neujahrsliturgie heißt es zum Beispiel:

„Der Opferschauer und der Priester des Adad stellen den Opferbefund fest. Die Hauptmahlzeit wird abgetragen und die Zwischenmahlzeit serviert. Der Priester füllt die Räucherständer, und die Musiker singen. „Der Tempel wird heil, ...“, sagen sie ...“⁸

Es folgen weitere Anweisungen für das Ab- und Auftragen von Mahlzeiten, zu denen und zwischen denen von den Priestern immer wieder musiziert wird.

Sehr viele Hymnen – ja selbst ganze Epen – beginnen mit dem Aufruf, Gott oder die Göttin zu besingen. Zu Beginn des Ischtar-Hymnus des Ammiditana heißt es:

„Die Göttin besingt, die ehrfurchtgebietendste unter den Göttinnen,/ gepriesen werde die Herrin der Menschen, die größte der Igigi!“⁹

Eine Hymne auf den Gott Papullegarra beginnt mit den Worten:

„Vornehmster, Erstgeborener Enlils: Deine Stärke lasst uns besingen ...“¹⁰

Und im Refrain heißt es jeweils:

„Den herrlichen Gott will ich besingen, den Jäger des Feindes [...]“.

8 *Babylon, vor dem 6. Jh. v. Chr.*, Texte aus der Umwelt des Alten Testaments (TUAT) II, 226.

9 *Babylon, 17. Jh. v. Chr.*, TUAT II, 721.

10 *Akkad, um 1800 v. Chr.*, TUAT II, 728f.

Ein anderer Erstgeborener Enlils, nämlich Ninurta, wird zu Beginn des Anzu-Epos besungen:

„Den Sohn des Königs der Wohnstätten, den strahlenden Liebling der Mami,/den Starken, will ich besingen, den göttlichen Erstgeborenen Enlils [gemeint ist Ninurta]“.¹¹

In einem Hymnus auf die Göttin Nanaja heißt es:

„Die Göttin, die Sonne ihrer Menschen, die Nanaja fleht an, besingt ihr Auftreten ...“¹²

Aus den Anfangszeichen des Hymnus Assurbanipals auf Marduk ergibt sich ein akrostichisch gelesener Vers, der da lautet:

„Ich bin Assurbanipal, der dich rief! Verleih mir Leben, Marduk, und ich will dein Lobpreis singen.“¹³

Die Hethiter im Norden und die Ägypter im Süden pflegten ganz ähnliche Sitten und Gebräuche. In einem breit bezeugten Hymnus auf den Nil lesen wir:

„Man stimmt dir (Nilgott) ein Lied auf der Harfe an,/ man singt dir mit Handzeichen;/ Generationen deiner Kinder jubeln dir zu,/ man rüstet dir ein Fest aus.“¹⁴

Das hethitisch verfasste Lied des Ullikummi beginnt mit den Worten:

„[In diesem Mythos] will ich Kumarbi, den Vater aller Götter, besingen.“¹⁵

11 *Babylon, Fassung des 6. Jh. v. Chr.*, TUAT III, 746.

12 *Babylon, 18. Jh. v. Chr.*, TUAT II, 724.

13 *Babylon, 669–627 v. Chr.*, TUAT II, 765.

14 *Ägypten, 18. Dyn.(?)*; TUAT II, 927.

15 *Hattuscha, 17. Jh. v. Chr.*, TUAT III, 831.

Anlass dafür, einer Gottheit Lieder zu singen, ist in der Regel eine Heilserfahrung. Dieses *do quia didisti* kann unverblümt auch als *do ut des* oder gar als *do si dabis* ausgedrückt werden.

„Reiß [die Krankheit] aus meinem Körper aus: Dann will ich den Preis deiner Göttlichkeit singen“¹⁶,

formuliert fast schon erpresserisch der Schlussvers eines Beschwörungsgebets an Schamasch gegen einen Totengeist, der Krankheiten bringt. Das Singen von Liedern wird so zur Belohnung für rettende Gottheiten. Anders ausgedrückt: Lieder sind lebendige Votivgaben, die da, wo sie gesungen werden, Zeugnis dafür geben, dass da eine Gottheit ist, die hilft. Die Musik wird also zur Reklame für die Gottheit, wie deutlich aus den Schlussversen eines Löserituals hervorgeht:

„Schamasch, hiermit wende ich mich an dich: Lass das Übel dieser Missgeburt an mir vorübergehen, [so dass] es nicht über mich kommt! Das Übel davon möge meinem Leibe fernbleiben! Dann will ich dich täglich segnen. Die, die mich sehen, [sollen] auf ewig deinen Lobpreis [singen]!“¹⁷

Ähnlich heißt es am Schluss eines Gebetes an die persönlichen Schutzgötter:

„Euer erzürntes Herz werde ruhig,/ euer Inneres erbarme sich, gewährt mir Freundlichkeit!/ Dann will ich euer unvergessliches Loblied singen für die weitverbreiteten Menschen!“¹⁸

Im Vergleich zu diesen Textbelegen aus Mesopotamien fällt bei solchen aus der kanaanäischen Hafenstadt Ugarit auf, dass die Sänger und Musiker selber als Götter betrachtet werden bzw. dass Götter zu Musikern werden. In der Neujahrsliturgie heißt es:

„[Siehe,] der Retter, der ewige König, trinke,/ und es trinke Gaschru-und-Jaqaru,/ der Gott, der in Attarot thront,/ der Gott, der herrscht in Edrei!/ Der singt und spielt/ mit der Leier und mit der Flöte,/ mit der Handpauke

¹⁶ Assur, ca. 8. Jh. v. Chr., TUAT II, 261.

¹⁷ Assur, ca. 8. Jh. v. Chr., TUAT II, 268.

¹⁸ Akkad, 18. Jh. v. Chr.(?), TUAT II, 777.

und Zimbeln,/ mit den gesalbten Tänzern,/ mit den fröhlichen Gefährten
des Koschar!“¹⁹

Im Aqhatepos ist es Baal, der zum musizierenden Sänger wird:

„Wie Baal wahrlich belebt, bewirtet,/ den Lebenden bewirtet und ihm zu
trinken gibt,/ vor ihm spielt und singt,/ ihm Lieblich[es ant]wortet,/ (so)
werde auch ich den Aqhat, den Mann, beleben!“²⁰

Und umgekehrt wird im Baals-Zyklus ein Kulddiener namens Radman
als Sänger zum Gott:

„Er (Radman) stand auf, um anzustimmen und zu singen,/ die Zimbeln in
den Händen des Lieblichen./ Es sang der junge Mann mit süßer Stimme/
vor Baal auf den Höhen des Zaphon.“²¹

Mir scheint diese Besonderheit der ugaritischen Hymnen auf den extrem
hohen Stellenwert der Musik in Kanaan hinzuweisen. Die Musik wurde
als so starke, bezwingende Macht erfahren, dass sie bzw. der Sänger sel-
ber als etwas Göttliches betrachtet wurde – ein Effekt, der uns aus dem
Musikstarkult ja sehr vertraut ist. In Ägypten wurde die Musik selber in
Gestalt der Göttin Merit personifiziert und in einer Hymne an Amun-Re
finden wir den Vers:

„Schönes ‚Machtbild‘ das Ptah geschaffen hat,/ schöner, liebeerweckender
Jüngling,/ dem die Götter Loblieder singen.“²²

Fast schon von religiösem Utilitarismus könnte man im Falle der Ver-
bindung von Kultgesang und Gottheit im mesopotamischen Epos „Is-
chum und Erra“ sprechen, wo wir lesen:

„Der Gott, der dieses Lied singt, in dessen Heiligtum soll Überfluss ange-
häuft werden,/ und wer es für schlecht hält, soll keinen Weihrauch mehr
riechen.“²³

19 Ugarit, 14. Jh. v. Chr., Keilalphabetische Texte aus Ugarit (KTU) 1.108:1–5.

20 Ugarit, 14. Jh. v. Chr., KTU 1.17 VI, 30–33.

21 Ugarit, 14. Jh. v. Chr., KTU 1.3 I, 18–22.

22 Ägypten, um 1600 v. Chr., TUAT II, 839.

23 Datierung(?), TUAT III, 801.

Nicht selten ist der religiöse Gesang Ausdruck der überschwänglichen Begeisterung für das andere Geschlecht, das zum Gott, bzw. zur Göttin wird.

„Die Jungmänner, mit Reifen versehen, singen für sie,/ treten vor die reine Inanna hin“,²⁴

heißt es in einem Lied für eine Heilige Hochzeit. Im „Traum Dumuzis“ beschwört der göttliche Held seine Schwester mit den Worten:

„Bringet sie, bringet sie, bringet meine Schwester, bringet meine Geschtinanna, bringet meine Schwester, bringet meine Schreiberin, die die Tafel kennt, bringet meine Schwester, bringet meine Musikantin, die die Lieder kennt, bringet meine Schwester, bringet meine Kleine, die den Sinn der Worte kennt, bringet meine Schwester, bringet meine weise Frau, die den Sinn der Träume kennt, bringet meine Schwester ...“²⁵

Etwas sachlicher klingt die Aufforderung in „Ischtars Höllenfahrt“:

„Kurtisanen sollen singen für sein (Dumuzis) Gemüt!“²⁶

II. Altisraelitische Kultmusikultur

Gerade diese letzten Beispiele zeigen, dass sich der biblische Befund ganz in den des Vorderen Orients einfügt, wird doch im Hohenlied der Geliebte von seiner Freundin von Kopf bis Fuß als Götterstatue beschrieben (Hld 5,10–16). Über der Sammlung, in der sich dieses Liebeslied befindet, steht im Hebräischen *šir haširim*, „Lied der Lieder“ (1,1), also derselbe Begriff, der auch für die an Gott gerichteten Lieder im Psalter verwendet wird. Das Wort *šjr* findet sich in der ganzen Bibel nie im profanen Sinne, mit einer einzigen Ausnahme: nämlich in Ps 137,3, wo die babylonischen Unterdrücker von den kriegsgefangenen Sängern in demütigender Weise verlangen, dass sie ihnen zur Unterhaltung Zionslieder

²⁴ *Isin*, 20. Jh. v. Chr., TUAT II, 664.

²⁵ *Nippur*, 21. Jh. v. Chr., TUAT II, 28.

²⁶ *Fassung aus Ninive*, 7. Jh. v. Chr., TUAT III, 766.