

Matthias Krieser

Mit Herz und Mund

**Zwei Aufsätze über Musiktheorie
und geistliche Musik**



Sola-Gratia-Verlag

Matthias Krieser

Mit Herz und Mund

Zwei Aufsätze über Musiktheorie und geistliche Musik

Matthias Krieser

Mit Herz und Mund

**Zwei Aufsätze über
Musiktheorie und geistliche Musik**



Verlags-Nr. 025-01-21

Sola-Gratia-Verlag Rotenburg (Wümme)

2020

www.sola-gratia-verlag.de

1. Auflage 2020

Verlagsnummer 025-01-21

Die Bibelzitate sind der Lutherbibel nach der Revision von 2017 entnommen (Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart).

ISBN der Print-Ausgabe: 978-3-948712-01-3

Eine Hörbuchfassung ist mit der ISBN 978-3-948712-02-0 erschienen (Verlagsnummer 025-01-32).

Inhalt

Vorwort.	6
---------------	-------------------

Mit Herz und Mund I: Eine kleine Musiktheorie

Auftakt.	8
Rhythmus.	9
Melodie.	17
Harmonie.	36
Komposition.	46

Mit Herz und Mund II: Musik zur Ehre Gottes

Einstimmung.	62
Musik in der Bibel.	65
Musik in der Christenheit.	85
Musik im Himmel.	112

Literaturverzeichnis.	117
----------------------------	---------------------

Vorwort

Martin Luther hat gesagt: „Die Musik ist eine ausgezeichnete Gabe Gottes und der Theologie am nächsten“ (W², Bd. 22, Sp. 1539). Dem stimme ich von Herzen zu. Und wie Luther liebe ich beides, sowohl die Theologie als auch die Musik. Darum habe ich die beiden folgenden Aufsätze geschrieben. Im ersten Aufsatz entfalte ich als Musikliebhaber meine Erkenntnisse über diese wunderbare Gottesgabe in Form einer „kleinen Musiktheorie“; darin kommt auch die formale mathematische Schönheit unseres musikalischen Systems zum Ausdruck. Im zweiten Aufsatz denke ich als Theologe über den lobpreisenden Einsatz von Musik „zur Ehre Gottes“ nach. Beide Aufsätze können unabhängig voneinander je für sich gelesen werden.

Es gibt unzählige ausführliche Werke über Musiktheorie und geistliche Musik; wer danach sucht, wird sie leicht finden. Meine beiden Aufsätze wollen nicht mit ihnen konkurrieren. Das kurze Literaturverzeichnis am Ende zeigt, dass ich nur wenige Bücher, nämlich nur ein paar Quellentexte und theoretische Anregungen, für meine Arbeit herangezogen habe. Es geht mir vor allem um persönliches Reflektieren sowie auch um eine möglichst kompakte Darstellung eines ziemlich komplexen Gebietes unserer Kultur.

Kurz gesagt: Ich möchte ein wenig von meiner Freude über die Musik mitteilen und dazu ermutigen, sie für den bestmöglichen Zweck einzusetzen, den es gibt – nämlich zum Lob des dreieinigen Gottes.

Rotenburg (Wümme), Januar 2020

Matthias Krieser

Mit Herz und Mund I

Eine kleine Musiktheorie

Auftakt

Ludwig Helmbold dichtete 1563 den Choral „Von Gott will ich nicht lassen“. Darin heißt es: „Lobt ihn mit Herz und Munde, welchs er uns beides schenkt.“ Diese beiden Körperteile stehen am Anfang aller Musik: Herz und Mund.

Das Herz schlägt einen lebenslangen Takt – mal langsamer, mal schneller. Vom Herzen erhält der ganze Körper seinen Rhythmus: die Hände klatschen, die Füße stampfen, der Leib beugt und streckt sich, der Mensch tut Schritte und drückt sich mit Gebärden aus. So ist das Herz der Ursprung von Tanz und *Rhythmus*.

Durch den Mund atmen wir ein und aus; dabei entsteht ein Spannungsbogen. Beim Ausatmen über die Stimmritze des Kehlkopfs kann ein Laut entstehen, ein Schrei oder ein Ton. Der Mund kann den Schrei zum Ruf und den Ton zur Silbe veredeln, zum Wort, zur Phrase: Aus dem Luftstrom wird Sprache und Melodie. So wird der Mund zur Quelle von Gesang und *Melodie*.

Menschen kommen zusammen und bringen ihre Herzen und Münder in Einklang. Sie benutzen Trommeln und andere Schlaginstrumente, um die Bewegungen vieler zu einem gemeinsamen Takt zu vereinen. Sie summieren die Kraft ihrer Stimmen im Rufen und Singen, auch verfremden und verstärken sie ihre Melodien mit Hörnern, Flöten und anderen Blasinstrumenten. Sie zupfen an verschieden gestimmten Saiten und bringen auf diese Weise Rhythmus und Melodie zusammen. Die musikalischen Phrasen wechseln einander ab,

antworten aufeinander und klingen harmonisch zusammen. So sind Herz und Mund gemeinsam der Ursprung von *Harmonie* und *Komposition*.

Damit sind die vier Aspekte genannt, unter denen ich die Musik hier betrachten will: Rhythmus, Melodie, Harmonie und Komposition.

Rhythmus

Das Herz schlägt normalerweise gleichmäßig mit einer bestimmten Geschwindigkeit. Die Herzfrequenz nennt man Puls. Auch der Grundschatlag beim rhythmischen Musizieren hat seinen Puls; in der Regel bezieht er sich auf die Abfolge von halben, Viertel- oder Achtel-Noten. Das musikalische Tempo, also die Anzahl der Grundschatläge pro Zeiteinheit, ist die Grundlage jeder rhythmischen Musik.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurde das Tempo von Musikstücken nur mit subjektiv interpretierbaren Wörtern beschrieben – wenn überhaupt. Dabei haben sich u. a. die folgenden italienischen Begriffe durchgesetzt: *Presto* oder *allegro* für schnelle Musik, *allegretto*, *andante* oder *moderato* für mittelschnelle Musik und *adagio* oder *largo* für langsame Musik. Aber was bedeutet „schnell“, „mittelschnell“ und „langsam“? Vermutlich ist es so, dass jeder Mensch den Grundschatlag eines Musikstücks unbewusst mit seinem Puls vergleicht. Wenn das Grundschatlag-Tempo wesentlich schneller ist als sein Puls, empfindet er die Musik als schnell, wenn er wesentlich langsamer ist, empfindet er sie als langsam. So kommt es, dass das Tempo desselben Musikstücks von ver-

schiedenen Menschen unterschiedlich beurteilt wird – je nach ihrem Puls. Hier haben wir auch eine Erklärung dafür, dass langsame Musik beruhigend wirkt, schnelle Musik dagegen aufputschend. Vielleicht kann man auf diese Weise sogar erklären, warum Laien-Musiker bei Konzerten zuweilen schneller spielen als sonst: Die Aufregung treibt ihren Puls hoch.

Die menschliche Herzfrequenz liegt im Ruhezustand irgendwo zwischen 50 und 100 Schlägen pro Minute. Auch der musikalische Puls wird seit dem 19. Jahrhundert mit Schlägen pro Minute beziffert – entweder als Metronom-Zahl (MM) oder als Schlagfrequenz (bpm – „beats per minute“). Für die italienischen Tempo-Bezeichnungen gibt es zwar keine bezifferte Norm, aber Largo-Stücke werden oft mit etwa 40 Grundsschlägen pro Minute gespielt, Andante-Stücke mit etwa 80 Grundsschlägen pro Minute und Allegro-Stücke mit etwa 160 Grundsschlägen pro Minute.

Normalerweise gründet ein Rhythmus auf einem gleichbleibenden Tempo; aber es gibt Ausnahmen. Die Vortragsbezeichnung *accelerando* verlangt ein zunehmendes, die Bezeichnung *ritardando* dagegen ein abnehmendes Tempo. Damit geht das Empfinden einher, dass die Musik „in Fahrt kommt“ bzw. „zur Ruhe kommt“. Ein über längere Zeit gestrecktes Accelerando kann Menschen zur Ekstase bringen – vor allem dann, wenn zu der Musik getanzt wird. Auch der Herzschlag nimmt dann kontinuierlich zu.

Ein besonderes Tempo-Stilmittel ist die *Fermate*. Sie bezeichnet ein Aussetzen des Grundschlags, gewissermaßen einen musikalischen „Herzstillstand“. Die Fermate kann sowohl am Ende eines Musikstücks als auch mittendrin zum Einsatz kommen.

Aus dem Grundschatz, dem Puls der Musik, entwickelt sich der Takt. Beim Takt werden die Schläge verschieden gewichtet, und zwar in zyklischer Wiederkehr. Einen betonten Schlag nennt man eine Hebung (Zeichen: –), einen unbetonten eine Senkung (Zeichen: ∙).

Der einfachste Takt ist der Zweier-Takt (z. B. Zwei-Viertel-Takt). Hier wechselt sich immer ein betonter Schlag mit einem unbetonten ab. Ein einzelner Zweier-Takt sieht so aus: – ∙, eine (zyklische) Folge mehrerer Zweier-Takte so:

– ∙ | – ∙ | – ∙ | – ∙

Der Zweier-Takt entspricht dem Doppelschritt beim Gehen oder Marschieren (rechts – links).

Der Dreier-Takt (z. B. Drei-Viertel-Takt) besteht aus einem betonten Schlag und zwei unbetonten Schlägen: – ∙ ∙ Er lässt sich nicht so leicht mit dem Gehen in Verbindung bringen, sonst müsste der Mensch ja drei Beine haben. Wenn man allerdings mit dem rechten Bein einen langsamen Schritt macht (zwei Schläge) und mit dem linken Beinen einen schnellen (einen Schlag), dann kann man seine Schrittfolge dem Dreier-takt anpassen; es kommt dabei ein hinkender oder hüpfender Gang heraus. Wollte man die Hebungen und Senkungen dafür genauer darstellen, müsste der dritte Schlag für den schnellen Schritt mit dem linken Bein eine halbe Betonung erhalten: – ∙ - Dieses „Hinken“ ergibt einen tänzelnden oder schwingenden Takt, wie er z. B. für das Walzer-Tanzen oder Schunkeln charakteristisch ist:

– ∙ - | – ∙ - | – ∙ - | – ∙ -

Tänze haben immer ihren charakteristischen Takt und oft auch ihr charakteristisches Tempo.

Wird das „Hinken“ noch extremer, dann entsteht ein Vierer-Takt. Der langsame Schritt dauert dann drei Schläge, der schnelle wieder nur einen Schlag: – ∼ ∼ - Wenn wir gleich zu den Rhythmen kommen, werden wir sehen, dass diese Form des Vierer-Takts dem punktierten Rhythmus entspricht. Häufiger jedoch wird der Vierer-Takt als Folge von zwei Zweier-Takten aufgefasst, wobei der erste stärker betont ist als der zweite. Der typische Vier-Viertel-Takt hat also folgende Akzente: – ∼ - ∼

Auch alle weiteren Taktarten sind Kombinationen aus Zweier-, Dreier- oder Vierer-Takten. Der Sechser-Takt besteht typischerweise aus zwei Dreier-Takten (– ∼ ∼ - ∼ ∼) oder (untypisch) aus drei Zweier-Takten (– ∼ - ∼ ∼ - ∼ ∼), der Neuner-Takt aus drei Dreier-Takten (– ∼ ∼ - ∼ ∼ - ∼ ∼). Seltener kommen Fünfer-Takte vor (aus Zweier- und Dreier-Takt) sowie Siebener-Takte (aus Vierer- und Dreier-Takt); sie wirken kompliziert, exotisch und irgendwie unvollständig.

Auf Grundschlag und Takt gründet sich eine grenzenlose Fülle von Rhythmen. Bei den folgenden Beispielen wird von einem Grundschlag mit Viertelnoten ausgegangen.

Der Rhythmus unterscheidet sich vom Takt in zweierlei Hinsicht: Erstens muss er nicht unbedingt aus strengen zyklischen Wiederholungen bestehen, und zweitens muss nicht jeder rhythmische Schlag genau einem Grundschlag entsprechen. Vielmehr können Grundschläge ausgelassen bzw. zusammengezogen werden, oder es können auch mehrere rhythmische Schläge auf einen Grundschlag verteilt werden. Auf diese

Weise lassen sich mehr oder weniger stark betonte Schläge durch längere oder kürzere Notenwerte ausdrücken.

Es folgen ein paar Beispiele für typische rhythmische Figuren.

Die einfachsten Rhythmen ergeben sich direkt aus dem Takt. Dem Zwei-Viertel-Takt entspricht ein gleichmäßig marschierender Rhythmus:



Beim Drei-Viertel-Takt kann der betonte erste Schlag rhythmisch durch doppelte Länge umgesetzt werden, dann wird der wiegende Charakter besonders deutlich:



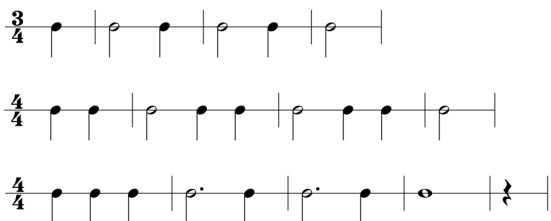
Übertragen auf den Vier-Viertel-Takt entsteht daraus ein punktierter Rhythmus:



Wenn der Vier-Viertel-Takt aus zwei Zweier-Takten zusammengesetzt ist, kann der erste, betonte, schwere Doppelschritt mit einer halben Note ausgedrückt werden, der zweite, weniger betonte, leichte mit zwei Viertel-Noten:



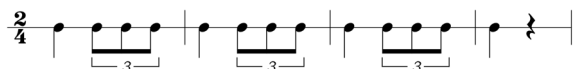
Die bisherigen Beispiele begannen immer mit einem voll betonten Schlag am Anfang des Taktes. Es gibt aber auch Rhythmen, die mit unbetonten Schlägen mitten im Takt beginnen. Der (unvollständige) Anfangstakt wird dann Auftakt genannt. Die Anzahl der vorweggenommenen Schläge wird am Ende des Abschnitts wieder eingespart. Verbreitet sind Auftakte mit ein, zwei oder drei Schlägen:



Durch kürzere Notenwerte können Teile von Takten den rhythmischen Charakter ganzer Takte erhalten, wobei sich dann das Tempo verdoppelt bzw. vervielfacht. So kann zum Beispiel der zweite Grundschlag eines Zweier-Takts wie ein eigener Zweier-Takt aufgefasst und in zwei Schläge aufgebrochen werden:



Auf diese Weise kann die Betonung des ersten Schlags hervorgehoben werden, während der unbetonte Charakter des zweiten Schlags durch das Aufbrechen in kürzere Einzelschläge zum Ausdruck kommt. Dieser Effekt verstärkt sich noch, wenn der zweite Schlag zu einem Miniatur-Dreiertakt wird; die drei Rhythmus-Schläge auf einen Grundschlag nennt man Triolen. Dies ergibt einen typischen Marsch-Rhythmus:



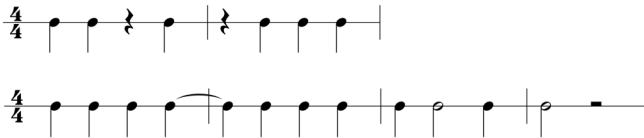
Auch die unregelmäßige Aufteilung in fünf, sieben oder mehr Schläge ist möglich (Pentolen, Septolen...).

In einem Vierer- oder Sechser-Takt können ebenfalls je zwei Schläge zu einem Miniatur-Vierertakt werden, der einen schnelleren und differenzierteren punktierten Rhythmus ermöglicht:



In der Jazz-Musik werden solche Punktierungen oft als Miniatur-Dreiertakte interpretiert, also nicht als Wechsel von *drei* Schlägen und einem Schlag, sondern als Wechsel von *zwei* Schlägen und einem Schlag. So entsteht der schwingende Rhythmus des Swing.

Nun gibt es auch Rhythmen, die vom Betonungsschema des Taktes abweichen. Dies geschieht immer dann, wenn ein betonter Grundschlag weggelassen oder vorgezogen wird. Man nennt dieses Stilmittel „Synkope“. Die Synkope hat etwas Unerwartetes, dem „Trott“ des Takts Widersprechendes:



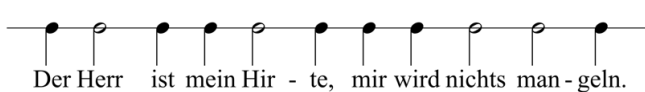
Wenn eine Melodie konsequent synkopiert ist, verschiebt sie sich zum Grundrhythmus um einen Schlag:



Man kann das auch andersherum so darstellen, dass der begleitende Rhythmus um einen Schlag in die andere Richtung verschoben ist. Beim Vierer-Takt ergibt sich daraus der in der Pop-Musik verbreitete Offbeat: Dann liegen die Betonungen des Grundrhythmus auf dem zweiten und vierten Grundschlag, nicht auf dem ersten und dritten. Stark synkopierte Melodien sind ein Merkmal des Jazz, besonders des Ragtime (auf deutsch: „zerfetzter Takt“).

Aus den dargestellten rhythmischen Figuren lassen sich unbegrenzt viele, teilweise sehr komplexe Rhythmen kombinieren. In Stücken der Tanzmusik wiederholen sie sich regelmäßig

nach einer festgelegten Anzahl von Takten. Es gibt aber auch völlig unregelmäßige, freie Rhythmen. Bei Gesangsstücken können sie dem natürlichen Sprachrhythmus von Texten nachempfunden sein, die keinem strengen metrischen Schema folgen. Nehmen wir als Beispiel den Anfangssatz des 23. Psalms nach der Übersetzung Martin Luthers: „Der Herr ist mein Hirte, / mir wird nichts mangeln.“ Die Haupt-Betonungen liegen sinngemäß auf den Silben „Herr“, „Hir-“, „nichts“ und „man-“. Beim normalen Sprechen wird diese Betonung meistens durch größere Lautstärke realisiert. Beim rhythmischen Sprechen und beim Singen gibt es darüber hinaus die Möglichkeit, Betonungen durch Länge zu verwirklichen, z. B. eine halbe statt einer Viertel-Note:



Die aus dem Mittelalter überkommenen liturgischen Sprechgesänge verzichteten auf jegliche rhythmische Vorgabe durch einen Takt und richteten sich nur nach dem Text. Heute wird eine Melodie dann als passend und gelungen angesehen, wenn ihr musikalischer Rhythmus mit dem Sprachrhythmus des Textes korrespondiert.

Der Mund formt unbewusst den Rhythmus der Sprache und nutzt dabei ein ganzes Ensemble von Ausdrucksmöglichkeiten. Aber auch nicht-sprachlicher Rhythmus kann mit dem Mund geformt werden, z. B. durch das Schnalzen mit der Zunge in verschiedenen Klangfärbungen. Und der Körper bietet noch mehr Rhythmus-Instrumente: Wir können klatschen, stampfen oder mit den Fingern schnippen. Sogar unhörbare Bewegungen

bringen Rhythmus zum Ausdruck: die Gestik des Sängers oder der Tanz eines Einzelnen, eines Paares, einer Gruppe.

Darüber hinaus gibt es unzählige Schlaginstrumente, mit denen man Rhythmen in den verschiedensten Klängen erzeugen kann. Diese Klänge entstehen durch das Anschlagen von Holz, Metall, Fell, Glas oder anderen Materialien, und manche Geräusche werden mit elektronischen Mitteln synthetisch erzeugt. Durch Kombination verschiedener Klänge sowie durch Überlagerung mehrerer Rhythmen erweitert sich das Spektrum der Möglichkeiten ins Grenzenlose.

Manche Rhythmus-Instrumente erzeugen Geräusche mit einer Klangfarbe, die sich Tönen von erkennbarer Höhe annähern. Während eine Trommel keine definierbare Tonhöhe hat, lässt sich eine Kesselpauke stimmen. Und während ein Becken über ein ganzes Frequenzspektrum hinweg scheppert, kann man mit einem Glockenspiel oder mit Handglocken Melodien erzeugen. Auch gestimmte Holzstücke gibt es: beim Xylophon und bei der Marimba. Mit dieser Beobachtung haben wir aber schon den Bereich der Melodik betreten. Um ihn geht es im folgenden Abschnitt.

Melodie

Die Lunge drückt Luft über die Stimmritze des Kehlkopfs aus dem geöffneten Mund heraus: Ein Ton entsteht. Ein Trompeter bläst in seine Trompete, ein Flötist in seine Flöte: Ein Ton entsteht. Ein Harfenspieler zupft an einer Saite, ein Geigenspieler streicht mit dem Bogen über sein Instrument: Ein Ton entsteht. Ein Hörer stellt fest: Was Mund und Instrumente von

sich geben, ist derselbe Ton! Wie kann das sein? Wie kann eine gestrichene oder gezupfte Saite, eine Flöte, eine Trompete und die menschliche Stimme denselben Ton von sich geben, wo sie doch verschieden klingen?

Was der Hörer mit „derselbe Ton“ meint, ist eigentlich dieselbe Grundfrequenz der Luftschwingungen, die sein Ohr erreichen. Jeder Ton besteht aus einer schnellen Folge von Überdruck und Unterdruck, der sich durch die Luft fortpflanzt und das menschliche Trommelfell entsprechend schwingen lässt. Wenn zum Beispiel auf alle oben beschriebenen Weisen zweihundert Überdruck-Unterdruck-Zyklen pro Sekunde aufeinander folgen, dann ergibt das stets eine Luftschwingung von 200 Hertz (Hz) – „denselben Ton“!

Das Ohr kann dennoch die menschliche Stimme und die verschiedenen Instrumente akustisch voneinander unterscheiden. Das liegt an einer Reihe weiterer Merkmale der Schwingungen über die Grundfrequenz hinaus. So beginnt jedes Instrument seinen Ton mit einem charakteristischen Anfangsgeräusch, z. B. das Anblasgeräusch der Flöte oder das anfängliche Kratzen des Bogens auf der Geigen-Saite. Weiterhin unterscheiden sich Töne dadurch, dass einige von ihnen beliebig lange gleich laut bleiben, während andere verklingen (z. B. die gezupfte Harfensaite). Letzteres nennt man eine gedämpfte Schwingung. Das wichtigste Unterscheidungsmerkmal ist jedoch die Klangfarbe. Sie hängt vor allem vom Spektrum der sogenannten Obertöne ab, die die Grundfrequenz begleiten.

Natürlich erzeugte Töne bestehen nie nur aus einer Grundfrequenz, sondern aus einem Gemisch von Frequenzen verschiedener Intensität. Bei einem Geräusch sind diese Frequen-

zen innerhalb einer bestimmten Bandbreite zufällig gestreut, aber bei einem klaren Ton stehen sie in einem festen Verhältnis zueinander. Um was für Verhältnisse es sich dabei handelt, lässt sich gut mit einer schwingenden Saite veranschaulichen. Nehmen wir an, sie schwingt mit einer Frequenz von 110 Hz; diese Grundfrequenz heißt „erste Harmonische“. Zugleich schwingt die Saite auch in Hälften mit doppelter Frequenz: 220 Hz; das ist die zweite Harmonische. Darüber hinaus schwingt die Saite in Dritteln mit 330 Hz, in Vierteln mit 440 Hz, in Fünfteln mit 550 Hz usw., und zwar mit abnehmender Intensität. Diese Frequenzen bilden die dritte, vierte und fünfte Harmonische. Die Frequenzen dieser „Obertöne“ bestehen also aus ganzzahligen Vielfachen der Grundfrequenz. Der Mensch hört alle Harmonischen zusammen als einen einzigen Ton der Grundfrequenz mit charakteristischer Klangfarbe – je nachdem, wie intensiv die einzelnen Obertöne im Vergleich zur ersten Harmonischen sind. Ein Oberton-freier sogenannter „Sinus“-Ton klingt dagegen dumpf und farblos.

Die Klangfarbe hängt sowohl von der Art der Ton-Erzeugung ab als auch von der Form des Klangkörpers. Zum Beispiel werden die Saitenschwingungen einer Gitarre in ihrem Korpus charakteristisch reflektiert, überlagert und verstärkt; man nennt diesen Effekt Resonanz. Der Mensch ist in der Lage, seinen Mund als Resonanzkörper so zu verformen, dass der Ton der Stimmbänder verschieden eingefärbt wird. So entstehen die Vokale – vom dunkelsten bis zum hellsten:

u – o – ö – a – ä – e – i.

Wenn jemand so spricht, dass alle Vokale dieselbe Grundfrequenz haben, dann klingen seine Worte monoton. Normaler-

weise sprechen Menschen jedoch mit leichten Frequenz-Schwankungen, und eine Satz-Melodie entsteht. Im Deutschen und in vielen anderen Sprachen unterstreicht die Satzmelodie den Charakter des Satzes; bei einem Fragesatz zum Beispiel wird die Stimmfrequenz am Ende etwas angehoben. Im Chinesischen und in weiteren Sprachen sind die Tonhöhen-Unterschiede sogar sinntragend; ein Satz kann eine völlig andere Bedeutung bekommen, wenn eine Silbe oder ein Wort höher oder tiefer als der umgebende Text ausgesprochen wird. Die Linguisten nennen diesen Aspekt der Aussprache Tonalität.

Der Übergang vom ausdrucksvollen Sprechen über den Sprechgesang zum Singen ist fließend. In jedem Fall ergibt sich eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Melodie. Charakteristisch für das Singen ist die Hervorhebung der Vokale gegenüber den Konsonanten, denn die Vokale bestimmen ja die eigentlichen Töne. Das Gegenstück zum Singen ist das Flüstern: Hier bleiben die Stimmbänder in Ruhe, und die Konsonanten dominieren. Niemand kann flüsternd singen.

In der Antike war der Sprechgesang eine sprechtechnische Methode, um ohne technische Verstärkung von vielen Menschen oder in großen Räumen verstanden zu werden. Schreien ist dafür keine gute Lösung, denn dabei leidet die Sprachverständlichkeit, und außerdem strengt es die Stimme zu sehr an. Der Sprechgesang trägt bei gleicher Anstrengung wesentlich weiter als das normale Sprechen. Die antiken Rhetoren entwickelten dabei bestimmte Regeln für ihre Sprachmelodie, die den Sinn ihrer Rede verdeutlichen halfen. Dieses Prinzip floss in den liturgischen Sprechgesang der alten Kirche ein, aus dem im Mittelalter die Gregorianische Musik entstand; auch hier waren unter anderem rein akustische Gesichtspunkte maß-

gebend. So sangen (und singen noch heute) Liturgen bestimmte Abschnitte von Gebeten auf bestimmten Tonhöhen bzw. mit bestimmter Sprachmelodie.

Ein Zusammenhang von Wörtern und Tönen, die „auf einen Atem“ gesprochen, gesungen oder musiziert werden, nennt man eine melodische Phrase. Ihr folgt ein mehr oder weniger langes Atemholen – sei es ein kurzer Schnapp-Atem oder eine deutliche Pause. Die Phrase setzt sich, musikalisch betrachtet, aus mehreren Tönen mit jeweils charakteristischer Grundfrequenz zusammen. Es kann auch vorkommen, dass die Frequenz eines Tones kontinuierlich ansteigt oder sinkt; Letzteres geschieht unwillkürlich beim Seufzen. Normalerweise lassen sich die Töne aber festen Tonhöhen zuordnen, die stufenweise aufeinander aufbauen.

Beim Singen und Musizieren im uns vertrauten Sinn bilden die verwendeten Tonhöhen ein festes System. Dieses System ergibt sich unmittelbar aus der Weise, wie menschliche Ohren und Gehirne Töne wahrnehmen. Nur wenige Menschen können ohne Hilfsmittel die absolute Höhe eines Tons bzw. dessen Frequenz bestimmen (man nennt diese Fähigkeit „absolutes Gehör“). Normalerweise vergleichen wir die Höhe eines Tons mit der Frequenz des davor gehörten bzw. eines gleichzeitig erklingenden zweiten Tons. Daraus ergibt sich, dass wir Tonhöhenunterschiede nicht linear wahrnehmen entsprechend ihrer Frequenzzahlen, sondern logarithmisch entsprechend ihres proportionalen Verhältnisses.

Ein Beispiel: Wenn jemand einen Ton von 110 Hz hört und danach einen von 220 Hz, dann empfindet er den zweiten Ton als doppelt so hoch bzw. um hundert Prozent höher. Wenn

jemand einen Ton von 1100 Hz hört und danach einen von 1210 Hz, dann wird dieselbe Differenz von 110 Hz nur als geringfügig, nämlich zehn Prozent höher empfunden. Tonstufen sind für den Hörenden also immer relative Sprünge, ausgehend von einem bestimmten Bezugston. Man sollte sie deswegen sinnvollerweise nicht in Hertz ausdrücken, sondern in Prozent Zunahme oder Abnahme bzw. mit einem bestimmten Multiplikator, der auf die Frequenz des Ausgangstons angewendet wird. Im ersten Beispiel ist der Multiplikator 2 (auf 110 Hz folgt 220 Hz), im zweiten Beispiel ist der Multiplikator 1,1 (auf 1100 Hz folgt 1210 Hz).

Wie ergibt sich daraus nun ein System? Wir kommen dafür noch einmal auf die Obertöne zurück. Wir haben festgestellt: Wenn auf eine Grundfrequenz weitere Frequenzen als ganzzahlige Vielfache aufbauen, dann entsteht der Eindruck eines einzigen Tons mit charakteristischer Klangfarbe. Die Multiplikatoren betragen dabei relativ zur Grundfrequenz zwei, drei, vier, fünf usw. – eben die Zahlen, die auch die Harmonischen benennen. Diese Frequenzen vermischen sich zu einer einheitlichen Klangfarbe.

Grundlegend für alle tonalen Abstufungen ist die Tatsache, dass der Multiplikator 2 zu einem Ton führt, der dem Grundton scheinbar gleicht, nur höher klingt. Es handelt sich um die zweite Harmonische. Ihr Tonstufen-Abstand wird in der Musik als Oktave bezeichnet. Bei allen feineren Abstufungen von Tonhöhen geht es immer um eine Untergliederung dieses Oktav-Abstands. Mit anderen Worten: Eine Skala oder „Leiter“ von Tonstufen entspricht einer Reihe von Multiplikatoren, die, nacheinander angewendet, zu einer Verdopplung der Ausgangsfrequenz führen. Jeder einzelne Multiplikator bezieht sich

dabei auf die Frequenz des nächst-tieferen Tons, entspricht also einer einzelnen Stufe dieser „Leiter“.

Nehmen wir die zweite, dritte und vierte Harmonische aus dem obigen Beispiel (220 Hz, 330 Hz, 440 Hz). Der Abstand zwischen zweiter und vierter Harmonischer beträgt eine Oktave, denn 440 ist das Doppelte von 220. Das Verhältnis von der dritten zur zweiten Harmonischen beträgt $3/2$ oder 1,5, das Verhältnis von der vierten zur dritten Harmonischen $4/3$. Diese Verhältnisse sind zugleich unsere Multiplikatoren: In einem ersten Schritt multipliziere ich 220 Hz mit $3/2$ und gelange zu 330 Hz, in einem zweiten Schritt multipliziere ich 330 Hz mit $4/3$ und gelange zu 440 Hz. Der erste Abstand mit dem Multiplikator $3/2$ heißt musikalisch Quinte, der zweite Abstand mit dem Multiplikator $4/3$ Quarte. Die beiden Tonschritte bzw. Intervalle Quinte und Quarte ergeben zusammen eine Oktave. Das gilt immer, unabhängig von der Ausgangsfrequenz.

Quinte und Quarte sind die charakteristischen Tonstufen einer Melodik, die man „Zweitonmusik“ nennen könnte: Die Oktave wird durch einen Zwischenton in zwei Stufen gegliedert. Wenn man sich von der Reihe der Harmonischen löst, kann die Reihenfolge dieser Stufen auch umgekehrt werden: erst die Quarte, dann die Quinte; erst Multiplikator $4/3$, dann Multiplikator $3/2$ (die Frequenz des Zwischentons läge für unser Beispiel dann bei gut 293 Hz). Nimmt man beide Zwischentöne, die sich aus Quinte und Quarte ergeben, dann wird aus der Zweitonmusik eine Dreitonmusik. Der neu auftretende mittlere Multiplikator ergibt sich dabei aus dem Verhältnis der beiden Tonstufen $3/2$ und $4/3$ zueinander; er beträgt $9/8$. Dieser Abstand entspricht übrigens dem Abstand der 8. zur 9. Harmonischen (im Beispiel 880 Hz zu 990 Hz); das entsprechende

Intervall heißt Große Sekunde. Unsere Dreitonsskala sieht demnach folgendermaßen aus: Quarte und Große Sekunde und Quarte ergeben zusammen eine Oktave (bzw. $\frac{4}{3}$ mal $\frac{9}{8}$ mal $\frac{4}{3}$ gleich 2). Die Quinte kommt nicht mehr direkt vor, sondern nur als Kombination aus der Großen Sekunde und der darüber bzw. darunter liegenden Quarte.

Wir verfeinern die Abstufung der Oktave weiter, indem wir die beiden Quarten unterteilen. Wir teilen sie auf in eine Sekunde und das, was dann noch übrig bleibt. Der Multiplikator dieses Rest-Intervalls beträgt $\frac{32}{27}$, denn $\frac{32}{27}$ mal $\frac{9}{8}$ ergibt $\frac{4}{3}$. Wir haben nun eine Fünfton-Skala: $\frac{32}{27}$ mal $\frac{9}{8}$ mal $\frac{9}{8}$ mal $\frac{32}{27}$ mal $\frac{9}{8}$ gleich 2.



Diese Tonleiter mit fünf Stufen ist die Grundlage der Fünftonmusik oder Pentatonik, auf der die alte Volksmusik vieler Völker gründet. Auch heute noch spielt die Fünftonmusik in der Melodik eine wichtige Rolle. Beim Klavier ergeben die schwarzen Tasten eine pentatonische Tonleiter. Fünftonmusik klingt für europäische Ohren asiatisch oder arabisch, verträumt und geheimnisvoll.

Das fünfstufige System beschert uns eine Reihe neuer Intervalle. Außer dem Rest-Intervall $\frac{32}{27}$ finden wir in der Mitte der Skala ein Intervall, das sich aus zwei benachbarten Großen Sekunden ergibt: $\frac{9}{8}$ mal $\frac{9}{8}$ gleich $\frac{81}{64}$. Beide neuen Intervalle tauchen in der Obertonreihe nicht auf – zumindest nicht in ihrem unteren Bereich, und nur der ist von praktischer Bedeutung. Jedoch gibt es Oberton-Intervalle, die sehr ähnliche Multiplikatoren haben: die Große Terz (5. Harmonische zu 4. Harmonischer bzw. $\frac{5}{4}$) und die Kleine Terz (6. Harmoni-

sche zu 5. Harmonischer bzw. $6/5$). Der Multiplikator $81/64$ ist nur wenig größer als $5/4$, der Multiplikator $32/27$ nur wenig kleiner als $6/5$. Wenn diese Ungenauigkeit nicht stört, kann die Fünftonskala so beschreiben: Kleine Terz und zweimal Große Sekunde und Kleine Terz und einmal Große Sekunde ergibt eine Oktave. Darin ergibt zweimal Große Sekunde eine Große Terz, und diese ergibt zusammen mit der Kleinen Terz eine Quinte. Kleine Terz und Große Sekunde ergeben zusammen eine Quarte.

Wenn die Ungenauigkeit freilich stört, muss die Pentatonische Skala anders beschreiben. Die Quarte ($4/3$) wird dann in eine genaue Kleine Terz ($6/5$) und ein Restintervall mit dem Betrag $10/9$ unterteilt. Dabei ergibt sich allerdings der missliche Umstand, dass dieses Restintervall keine richtige Große Sekunde mehr ist. Jedoch ergibt diese „falsche“ Große Sekunde zusammen mit der richtigen exakt eine Große Terz ($10/9$ mal $9/8$ gleich $5/4$). Man muss sich bei der Pentatonik also entscheiden, ob man ungenaue Terzen oder ungenaue und zudem ungleiche Große Sekunden haben will. An dieser Stelle wird deutlich, dass unser Musiksystem auf Kompromisse angewiesen ist.

Aus der Differenz von Großer und Kleiner Terz ergibt sich ein weiteres Intervall, das in der Fünfton-Skala nicht vorkommt: Die Kleine Sekunde. Ihr Multiplikator beträgt $25/24$. Unterteilt man die beiden Kleinen Terzen der pentatonischen Leiter in je eine Kleine Sekunde und ein Rest-Intervall, dann erhält man die siebenstufige Tonskala, auf der die uns geläufige Musik aufgebaut ist. Das Rest-Intervall hat den Multiplikator $144/125$ und ist somit etwas größer als die Große Sekunde. Wenn man

ein Auge zudrückt, kann man jedoch auch dieses Intervall noch als Große Sekunde bezeichnen.

Unsere Siebenton-Skala besteht nun aus folgenden Intervallen bzw. Multiplikatoren: Große Sekunde ($144/125$), Kleine Sekunde ($25/24$), Große Sekunde ($10/9$), Große Sekunde ($9/8$), Kleine Sekunde ($25/24$), Große Sekunde ($144/125$), Große Sekunde ($10/9$). In der genannten Reihenfolge ergeben diese sieben Tonstufen eine Moll-Tonleiter.



Im oben genannten Frequenz-Beispiel haben diese Töne Frequenzen zwischen 220 Hz und 440 Hz. Der oberste Ton (440 Hz) ist normgebend für die Normalstimmung aller modernen Musikinstrumente, es ist der sogenannte Kammerton A. Auch der unterste Ton (220 Hz) wird A genannt, nur liegt dieses A eine Oktave tiefer als der Kammerton. Die sieben Stufen dazwischen entsprechen den weißen Tasten auf dem Klavier; die entsprechenden Töne sind nach dem Alphabet benannt: A – B – C – D – E – F – G und wieder A. Allerdings gilt das nicht für alle Länder; in Deutschland tritt ein H an die Stelle des B.

Der Vorzug einer Moll-Tonleiter mit den oben bezifferten Multiplikatoren besteht darin, dass die größeren Intervalle vollkommen harmonisch nach dem Vorbild der Obertonreihe erklingen: Die ersten beiden Tonschritte (A bis C) ergänzen sich zur kleinen Terz ($6/5$), die nächsten beiden (C bis E) zur Großen Terz ($5/4$). Beide Terzen ergeben die Quinte ($3/2$; A bis E). Sowohl die Anfangs-Quarte (A bis D) als auch die End-Quarte (E bis A) haben das korrekte Zahlenverhältnis von $4/3$. Auch die Kleine Terz von E bis G stimmt. Nur bei den

Großen Sekunden müssen Ungenauigkeiten in Kauf genommen werden: Sie treten in drei Varianten auf (144/125; 9/8; 10/9).

Wenn man die ersten beiden Stufen ans Ende setzt, erhält man die (ebenfalls siebenstufige) Dur-Tonleiter:



Sie unterscheidet sich von der Moll-Tonleiter vor allem dadurch, dass innerhalb der unteren Quinte die Große und die Kleine Terz ihre Plätze tauschen und dass in der nachfolgenden Quarte die Kleine Sekunde ans Ende tritt. Letzteres verleiht dem siebenten Ton einen Leitcharakter auf den Grundton der nächsthöheren Oktave hin. Aufgrund dieser Eigenschaft ist die Dur-Skala das Paradebeispiel für eine Tonleiter. Die Moll-Tonleiter hat ihr gegenüber einen herben, verträumten oder traurigen Charakter. Weitere siebenstufige Tonleitern, bei denen die Intervalle noch anders angeordnet sind, haben in der heutigen Musik nur geringe Bedeutung; lediglich einige sogenannte Kirchentonarten sind in Verbindung mit alten Chorälen erhalten geblieben und werden zuweilen auch bei Neukompositionen der Kirchenmusik eingesetzt.

In der Siebentonmusik kann es für bestimmte Melodien wünschenswert sein, einzelne Töne etwas höher oder tiefer wiederzugeben. Wenn man zum Beispiel eine Moll-Tonleiter mit Leitton haben möchte, dann muss man den siebenten Ton so erhöhen, dass die nachfolgende Große Sekunde zu einer Kleinen Sekunde zusammenschmilzt.



Man versieht dazu die entsprechende Note (z. B. das G) mit einem Kreuz (#) und fügt lautlich „-is“ an (z. B. Gis). Dabei hat sich die Vorstellung entwickelt, dass der „ganze“ Tonschritt der Großen Sekunde halbiert wird. Von daher werden Große Sekunden grundsätzlich Ganztonschritte, Kleine Sekunden dagegen Halbtonschritte genannt. Eine Erniedrigung um einen Halbtonschritt wird durch ein „b“ vor der Note und durch Anfügen von „-es“ an den Notennamen angezeigt; lediglich das H wird nach deutscher Musiker-Konvention zum B erniedrigt.

Übrigens wird die mit einem (erhöhten) Leitton versehene Moll-Tonleiter als „harmonisches Moll“ bezeichnet. Sie hat allerdings den Schönheitsfehler, dass nun zwischen dem sechsten und siebten Ton eine Lücke klafft, die immerhin eine Kleine Terz ausmacht. Diese Lücke kann man durch Erhöhung des sechsten Tons ausgleichen. So entsteht das „melodische Moll“, eine Tonleiter, die innerhalb ihrer oberen Quarte der Dur-Tonleiter gleicht.



Die Erhöhungen gelten allerdings nur für die aufsteigende melodische Moll-Tonleiter, beim Abstieg fallen sie weg. Die Moll-Tonleiter ohne Erhöhungen wird „natürliches Moll“ oder „äolisch“ genannt.

Halbiert man alle fünf Großen Sekunden einer Siebenton-Skala, dann erhält man eine „chromatische“ Tonleiter aus zwölf Halbtonschritten.



Sie ist die Grundlage der (relativ jungen) Zwölftonmusik. Chromatische Tonleitern hören sich romantisch und gleitend an. Mit jedem zweiten Ton dieser Skala kann man eine sechsstufige Ganztonskala bauen (sechs Große Sekunden), aber sie hört sich befremdlich an und hat keine besondere Bedeutung.



Ebenfalls geringe Bedeutung hat die im asiatischen Raum beheimatete Musik, die mit Vierteltönen arbeitet und die Oktave daher in bis zu 24 Stufen teilt. Es gibt schließlich experimentelle Musik, die mit völlig anderen Stufungen oder auch stufenlos arbeitet; sie wird meistens elektronisch generiert. Auf der Basis der zwölf Halbtöne können beliebig weitere Skalen entwickelt werden; z. B. hat die Jazz-Musik eigene Tonleitern hervorgebracht:



Die gleichmäßige zwölfstufige Aufteilung der Oktave eröffnet grundsätzlich die Möglichkeit, von jedem beliebigen Anfangston aus jede beliebige Siebenton-Skala und jedes beliebige Intervall aufzubauen. Hier haben die je zwölf Dur- und Moll-Tonarten ihren Ursprung. Die Sache hat nur einen Haken: Weil die großen Sekunden ungenau sind, sind es die durch „Halbierung“ entstandenen Kleinen Sekunden ebenfalls. Diese Störung wird deutlich hörbar, wenn der Grundton einer neuen Tonart in bestimmter Weise vom ursprünglichen Grundton abweicht: Dann stimmen plötzlich auch die Quinten, Quarten und Terzen nicht mehr.

Abhilfe hat eine geniale Idee aus dem 17. Jahrhundert gebracht: die temperierte Stimmung. Dabei wird die Oktave in zwölf völlig gleich große Halbtonschritte unterteilt. Der entsprechende Multiplikator ist die zwölfte Wurzel aus zwei (ca. 1,0595). Hierbei werden die systembedingten Ungenauigkeiten gleichmäßig auf alle möglichen Tonleitern verteilt und dadurch so weit minimiert, dass nur sehr musikalische Menschen sie hören können. Johann Sebastian Bach war von dieser Erfindung so begeistert, dass er je vier Stücke für alle 24 Dur- und Moll-Tonarten komponierte und sie unter dem Titel „Das wohltemperierte Klavier“ veröffentlichte.

Die Dur- und Moll-Tonarten werden nach ihren Grundtönen benannt. Man könnte sie chromatisch auf- oder absteigend ordnen, aber es hat sich ein anderes Ordnungsprinzip durchgesetzt: der Quintenzirkel. Wenn man auf ein tiefes C zwölf Quinten aufbaut, dann erreicht man sieben Oktaven höher wieder ein C. Die dazwischen liegenden Quinten erreichen alle übrigen elf Halbtöne. Ebenso: Wenn man von einem hohen C zwölf Quinten absteigt, schließt sich nach sieben Oktaven ebenfalls wieder der Kreis zum C, und alle Töne sind dabei erfasst. Nach diesem Prinzip ordnet man üblicherweise alle Dur- und Moll-Tonarten: von C bzw. A ausgehend im Quintenzirkel aufwärts oder abwärts. Im Abschnitt über die Harmonik werden wir sehen, welche Vorteile diese Anordnung bietet.

Übrigens funktioniert der Quintenzirkel nur bei temperierter Stimmung richtig. Wenn man nämlich zwölf reine Quinten übereinander errichtet, dann wendet man zwölfmal den Multiplikator 1,5 auf die Grundfrequenz an und landet bei der knapp 130-fachen Frequenz, sieben Oktaven wären aber nur das 128-fache. Geht man jedoch von einer temperierten Quinte aus

(Multiplikator ca. 1,4983), dann schließt sich der Quintenzirkel nach exakt sieben Oktaven.

Wenn man die einzelnen Töne einer Tonleiter benennt, kommt man je nach Tonart zu ganz verschiedenen Namensreihen. In C-Dur heißt es: C – D – E – F – G – A – H – C, in E-Dur dagegen: E – Fis – Gis – A – H – Cis – Dis – E. Dem Singenden wäre es lieber, wenn jede Tonstufe immer dieselbe Bezeichnung trüge, unabhängig von der Tonart. Das ermöglichen die lateinischen bzw. italienischen Notennamen, die zudem gut singbar sind. Dieses als Solmisation bezeichnete Notennamensystem basiert auf der folgenden einheitlichen Dur-Tonleiter: do – re – mi – fa – so – la – ti – do. Die relative Tonhöhenbezeichnung benötigt allerdings zusätzlich eine Tonart-Angabe, wenn man sie Tonhöhen-genau wiedergeben will.

Eine Tonleiter stellt das Grundmaterial für eine Melodie zur Verfügung. Eine Melodie ähnelt einem gesprochenen Satz: Anstelle von Buchstaben hat sie Töne, anstelle von Silben Intervalle und anstelle von Wörtern melodische Figuren. Umfangreichere Melodien bestehen aus mehreren Phrasen, so wie ein umfangreicher Satz aus mehreren Teilsätzen besteht, die durch Kommas getrennt sind.

Eigentlich ist nicht der einzelne Ton, sondern das Intervall zwischen zwei Tönen der kleinste Baustein einer Melodie. Es sei daran erinnert, dass der Mensch normalerweise nicht absolute Frequenzen, sondern relative Frequenzverhältnisse hört. Er vergleicht jeden neuen Ton unwillkürlich mit denen, die davor erklingen sind.

Jedes Intervall hat seinen eigenen melodischen Charakter. Melodisch muss auch die Prime zu den Intervallen gerechnet werden, obwohl zwischen beiden Tönen eigentlich überhaupt kein Zwischenraum besteht; sie haben dieselbe Höhe, der Multiplikator ist 1. Aber Wiederholungen desselben Tons sind eine wichtige melodische Figur. Die kleine Terz ist allgemein als Rufferz oder Kuckucks-Ruf bekannt. Quinten erinnern an Hörner und Fanfaren mit ihren Oberton-Melodien, denn die Quinte ist das erste Intervall der Obertonreihe, das von der Oktave abweicht. Selten eingesetzt, aber viel beachtet ist der sogenannte Tritonus, der aus drei großen Sekunden besteht (daher der Name). Er klingt befremdlich, für manche geradezu teuflisch. Dabei ist der Tritonus mathematisch sehr elegant: Er teilt die Oktave in zwei gleich große Teile, denn er liegt in der Mitte zwischen Quarte und Quinte. Der Multiplikator des Tritonus ist bei temperierter Stimmung exakt die Quadratwurzel von zwei.

Wir kommen nun vom einzelnen Intervall zur melodischen Phrase. Die Tonleitern selbst sind solche Phrasen, sowohl aufsteigend als auch absteigend. Aufsteigende Melodien signalisieren Aufbruch oder Freude,



absteigende Heimkehr oder Trauer:



Dabei müssen die Phrasen nicht streng auf- oder absteigen, sondern können gegenläufige Figuren und Schnörkel enthalten.

Häufig beginnen und enden melodische Phrasen mit dem Grundton ihrer Tonart, aber das muss keineswegs so sein. Ein

beliebter Anfang ist ein Quartsprung hinauf zum Grundton; er hat verstärkten Aufbruch-Charakter:



Wenn eine Phrase auf der Terz über dem Grundton endet, dann entsteht ein unfertiger und schwebender Eindruck:



Und wenn eine Phrase auf der Quinte über dem Grundton endet, dann hat dieser Schluss etwas Strahlendes und Pathetisches:



Tonleiter-Melodien setzen sich aus einer Folge von Ganz- und Halbtonschritten zusammen. Enger geführt ist die chromatische Skala, die nur aus Halbtonschritten besteht: Im Vergleich zur „Leiter“ ist sie eine bequeme „Treppe“ mit flachen Stufen:



Auf der anderen Seite gibt es melodische Phrasen mit größeren Schritten, z. B. die pentatonische Skala,



oder eine aufsteigende Linie auf der Basis der dritten bis sechsten Harmonischen:



Das klingt wie eine Fanfare, denn deren natürliche Töne folgen der Obertonreihe. Diese Phrase entspricht deshalb auch einem in Einzeltöne aufgebrochenen Akkord. Grundsätzlich können alle Dreiklänge und Zusammenklänge in melodische Phrasen

aufgelöst werden. Die verschiedenen Arten von Akkorden werden im Abschnitt über die Harmonik behandelt werden.

Eine weitere melodische Figur ist die mehrfache Tonwiederholung. Sie kann ganz monoton oder mit kleinen Verzierungen nach oben und unten geschehen:



Tonwiederholungen vermitteln anhaltende Spannung oder Monotonie. In der Popmusik werden manchmal Tonwiederholungen über viele Takte eingesetzt. Eine schnelle Tonwiederholung vermittelt den Eindruck eines einzigen tremulierenden Tons nach Art des Mandolinen-Tremolos.

Der schnelle und wiederholte Wechsel zweier benachbarter Töne dagegen ähnelt dem Vibrato, also dem in der Tonhöhe zyklisch schwankenden Ton. Auch Triller werden in dieser Weise ausgeführt. Wenn die Tonabstände größer sind und sich dabei vielleicht auch verändern, entsteht der Eindruck zweier parallel laufender Melodien. Auf diese Weise kann mit einstimmigen Instrumenten Zweistimmigkeit simuliert werden:



In neueren Musikstücken gibt es Melodien, deren Tonfolge zufällig erscheint. Das Prinzip von scheinbar oder wirklich zufällig generierter Musik nennt man Aleatorik, von lat. aleator („Würfelspieler“). Tatsächlich kann man aus den sechs Tönen einer pentatonischen Oktave Melodien erwürfeln, und mit zwei Würfeln kann man zufällige Zwölfton-Melodien generieren. Ähnliches ist mit jeder beliebigen siebenstufigen Tonleiter möglich, wobei lediglich der Tonumfang der Melodie als Grundmenge feststehen muss. Aleatorische Phrasen klingen

meistens experimentell und irgendwie befremdlich; oft haben sie keinen eindeutigen Charakter.

Aus melodischen Phrasen werden ganze Melodien zusammengesetzt. Dabei können sich einzelne Phrasen wiederholen oder auf verschiedene Art variiert werden. Eine häufige Art der Variation ist der Tonartwechsel. So kann z. B. eine Dur-Phrase in der parallelen Moll-Tonart wiederholt werden:



Oder eine Melodie wendet sich von einer Dur-Tonart in die nächsthöhere Dur-Tonart des Quintenzirkels:



Bei Liedern kommt es darauf an, dass die Melodie zum Text passt – sowohl formal als auch inhaltlich. Wenn der Text z. B. einen Sonnenaufgang beschreibt, wird man dafür eher eine aufsteigende als eine absteigende Melodie verwenden. Betonte Textteile passen besser zu hohen Tönen, unbetonte zu tiefen. Text und Melodie harmonieren dann meisterhaft, wenn die natürliche Sprachmelodie des Textes von der musikalischen Melodie aufgenommen und bestätigt wird – es sei denn, dass hier ein bewusster Kontrast geschaffen werden soll. Bei tonalen Sprachen besteht das Problem, dass eine unpassende Melodie sinnentstellend wirken kann. Das kommt durchaus vor – etwa wenn mehrstrophige deutsche oder englische Lieder ins Chinesische übersetzt werden. Meisterliche Lieder in tonalen Sprachen berücksichtigen die tonalen Akzente des Textes in der Melodieführung.

Schließlich muss im Zusammenhang mit der Melodik noch die Agogik erwähnt werden, die Vortragsweise. Bei neuzeitlichen

Kompositionen gibt es dafür Vorgaben, die den Charakter einer Melodie entscheidend beeinflussen. So macht es einen großen Unterschied, ob eine melodische Phrase gebunden (*legato*) oder abgehackt (*staccato*) musiziert wird; modifizierte Zwischenstufen sind möglich. Auch die Lautstärke spielt eine wichtige Rolle, vom lautesten Fortissimo bis hinab zum kaum hörbaren Pianissimo. Einzelne Töne einer Melodie können ebenfalls lautstärkemäßig hervorgehoben werden. Ein Anschwellen der Lautstärke nennt man *Crescendo*, ein Abschwellen *Diminuendo* (oder *Decrescendo*).

Dass auch Takt und Rhythmus den Charakter einer Melodie wesentlich beeinflussen, ist selbstverständlich. Aber die Rhythmik ist ja schon im vorigen Abschnitt behandelt worden.

Harmonie

Wenn zwei oder mehr Töne gleichzeitig erklingen, bilden sie einen Akkord, einen „Zusammenklang“. Das ungeschulte Ohr empfindet dabei nicht mehrere Töne, sondern einen gemeinsamen Klang, der entweder als Konsonanz (Wohlklang) oder Dissonanz (Missklang) empfunden wird. Der Begriff „Harmonie“ bezeichnet im engeren Sinne eine Konsonanz, im weiteren Sinne jeden Zusammenklang sowie auch eine Folge von Zusammenklängen. In diesem weiteren Sinne muss die Harmonik bzw. Harmonielehre, also die systematische Betrachtung von Zusammenklängen, verstanden werden.

Im vorigen Abschnitt haben wir festgestellt, dass ein Ton nicht nur aus seiner Grundfrequenz, sondern auch aus einer Reihe von Obertönen besteht. Eigentlich könnte also bereits jeder

Einzelton als Akkord bezeichnet werden; das menschliche Ohr hat aber den Eindruck eines einzigen Tons mit charakteristischer Klangfarbe. Erklängen zwei Töne gleichzeitig, dann hören wir auch sie nicht separat, sondern ihre Grundfrequenzen und Obertöne mischen sich zu einem Zusammenklang mit bestimmter Klangfarbe. Dabei können neue Frequenzen entstehen, die nicht den Harmonischen der beiden Töne entsprechen; das sind die sogenannten Kombinations- oder Differenz-Töne. Stellen wir uns vor, die Grundfrequenzen zweier Töne weichen nur um ein Hertz voneinander ab: In jeder Sekunde addieren sich die Wellenberge und löschen sich dann nach entsprechender Verschiebung aus. Das Resultat ist ein Ton mittlerer Frequenz, der im Sekundentakt an- und abschwilt. Wenn die Differenz der Grundfrequenzen größer ist, wird aus diesen sogenannten Schwebungen ein hörbarer Ton mit neuer Frequenz. Natürlich bilden auch sämtliche Harmonischen Differenztöne, die allerdings sehr schwach ausfallen. Die Schwebungen tiefer Halbtöne kann man übrigens gut hören, wenn man bei einer Orgel die Tasten von zwei tiefen benachbarten Tönen drückt.

Wenn zwei Töne zusammenklingen, lässt sich ihr Abstand durch ihr Frequenzverhältnis beschreiben, also mit dem oben besprochenen Multiplikator bzw. dem entsprechenden Intervall. Von diesem Intervall hängt ab, ob der Akkord als konsonant bzw. harmonisch oder als dissonant empfunden wird. Allerdings lassen sich die Intervalle nicht eindeutig in die beiden Kategorien „konsonant“ und „dissonant“ einordnen; es gibt vielmehr, ausgehend von völliger Konsonanz, eine Abstufung hin zu zunehmender Dissonanz. Das hängt mit den Obertönen zusammen.

Haben zwei Töne dieselbe Grundfrequenz, dann haben sie auch dieselben Oberton-Frequenzen. Bei ihrem Zusammenklang verändert sich also je nach Klangfarbe der beiden Töne höchstens die Intensität der (gemeinsamen) Obertöne; ansonsten besteht völlige Konsonanz. Wenn eine der beiden Grundfrequenzen eine Oktave höher liegt (Multiplikator 2), dann entspricht sie der 2. Harmonischen des anderen Tons, und die Obertöne des höheren Tons fallen ebenfalls mit höheren Harmonischen des unteren Tons zusammen. Auch hier ergeben sich grundsätzlich keine neuen Obertonfrequenzen; beide Töne klingen mit hoher Konsonanz. Nun verkleinern wir das Intervall zwischen beiden Tönen in der Reihenfolge der Oberton-Verhältnisse: Aus der Oktave wird zunächst eine Quinte ($3/2$), dann eine Quarte ($4/3$), dann eine große Terz ($5/4$), dann eine kleine Terz ($6/5$). Die Grundfrequenz des höheren Tons trifft nun nicht mehr mit einer Harmonischen des tieferen Tons zusammen, sondern erscheint als neue Komponente im Zusammenklang. Mit abnehmendem Intervall-Abstand trifft dasselbe auch für immer mehr Obertöne zu, sodass sich immer mehr fremde Frequenzen in das Obertonspektrum des unteren Tons mischen und den Gesamtklang verändern. Das hörbare Resultat: Der Klang erscheint immer weniger konsonant. Die beiden nächsten Oberton-Intervalle mit den Multiplikatoren $7/6$ und $8/7$ spielen praktisch keine Rolle, weil sie auf der Zwölfton-Skala nicht hinreichend genau wiedergegeben werden können. Das folgende Intervall, die große Sekunde ($9/8$), klingt dann schon deutlich dissonant; d. h. es gibt kaum noch hörbare Übereinstimmungen zwischen den Grund- und Obertonfrequenzen der beiden Töne.

Als praktische Faustregel kann man sagen: Oktave, Quinte, Quarte und Terzen klingen harmonisch, dazu auch Sexten (also die Oktav-Ergänzungen zu den Terzen) sowie alle Intervalle, die sich nach Hinzufügung von Oktaven aus diesen ergeben. Die übrigen Intervalle klingen dissonant.

Eine besondere Bedeutung haben Akkorde, die sich aus drei verschiedenen Tönen zusammensetzen, die sogenannten Dreiklänge. Ein Dur-Dreiklang besteht aus den Tönen der ersten, dritten und fünften Stufe einer Dur-Tonleiter, baut sich also aus einer großen und einer kleinen Terz auf. So gehören zum C-Dur-Dreiklang die Töne C, E und G. Ein Moll-Dreiklang besteht aus den Tönen der ersten, dritten und fünften Stufe einer Moll-Tonleiter, hier liegt also die kleine Terz unter der großen Terz. Zum A-Moll-Dreiklang gehören die Töne A, C und E. Dur- und Moll-Dreiklänge tragen dieselben Namen wie die entsprechenden Tonleitern. Dur-Dreiklänge klingen hart und strahlend, Moll-Dreiklänge weich und melancholisch. In beiden Fällen ist der Abstand von der ersten bis zur fünften Stufe eine Quinte, von der fünften bis zur ersten Stufe der nächsthöheren Oktave eine Quarte.

Grundsätzlich können die Töne von Dur- und Moll-Dreiklängen an verschiedenen Stellen verschiedener Oktaven erscheinen. Sie können auch doppelt und mehrfach auftreten, wobei nach einem klassischen Harmonie-Gesetz die dritte Stufe, also die Terz über dem Grundton, nur einmal vorkommen darf. Normalerweise ist der tiefste Ton der Grundton; ist er es nicht, so klingt der Akkord irgendwie unrein oder unfertig. Wenn als tiefster Ton die dritte Stufe ertönt, also die Sexte unter dem Grundton, spricht man von einem Sext-Akkord. Wenn als tiefster Ton die fünfte Stufe ertönt, also die

Quarte unter dem Grundton bzw. die Sexte unter der dritten Stufe, spricht man von einem Quart-Sext-Akkord.

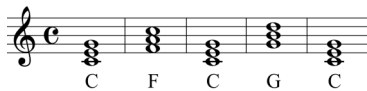
Es gibt zwei Dreiklänge, die aus dem Dur-Moll-Schema herausfallen: der übermäßige und der verminderte Akkord. Sie bauen sich aus zwei Großen bzw. zwei Kleinen Terzen auf; die fünfte Stufe bildet dann zum Grundton eine übermäßige bzw. eine verminderte Quinte. Der übermäßige Akkord teilt die Oktave gleichmäßig in drei Große Terzen und klingt dabei befremdlich. Der verminderte Akkord lässt sich mit einer weiteren Kleinen Terz zu einem Vierklang ausbauen; dieser teilt dann die Oktave gleichmäßig in vier Kleine Terzen. Der verminderte Akkord klingt dramatisch oder bedrückend.

Weitere Vierklänge lassen sich aus Dur- und Moll-Dreiklängen entwickeln: Es tritt jeweils ein weiterer Ton hinzu, zum Beispiel auf der sechsten oder siebten Stufe über dem Grundton. Diese Akkorde sind eindeutig dissonant, können aber Akkordfolgen in charakteristischer Weise prägen. Wenn mehr als vier verschiedene Töne einen Akkord bilden, gerät das Klangbild in die Nähe eines sogenannten Clusters. Ein Cluster ist aus vielen verschiedenen Töne innerhalb eines bestimmten Intervalls zusammengesetzt und klingt eher wie ein Geräusch als wie ein Akkord.

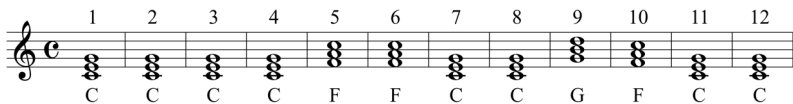
Die Dur- und Moll-Akkorde bilden mit bestimmten Verwandtschaftsverhältnissen charakteristische harmonische Zusammenhänge. Dabei ist eine bestimmte Tonart stets der Bezugspunkt; der Dreiklang dieser Grund-Tonart wird Tonika genannt. Gehen wir z. B. von C-Dur aus (Tonika: C, E, G). Der wichtigste verwandte Dreiklang entsteht auf der fünften Stufe (eine Quinte aufwärts im Quintenzirkel); man nennt ihn die Domi-

nante. Es handelt sich im Beispiel um den G-Dur-Dreiklang G, H und D. Weil die dritte Stufe der Dominante (im Beispiel H) Leitton für den Grundton C ist, hat die Dominante insgesamt einen Leitcharakter auf die Tonika hin. Die typische Schlusswendung einer harmonischen Phrase besteht deshalb aus Dominante und Tonika. Solche typischen Folgen von Harmonien nennt man Kadenzen.

Geht man im Quintenzirkel eine Quinte abwärts, so kommt man zur sogenannten Subdominante, im Beispiel F-Dur (F, A, C). Weil die Tonika den Leitton für den Grundton der Subdominante enthält (im Beispiel E, die Terz über C), lässt man die Subdominante gern auf die Tonika folgen. Zusammen mit der typischen Schluss-Kadenz ergibt sich eine beliebte Harmoniefolge aus Tonika, Subdominante, Tonika, Dominante, Tonika:



Sie findet sich in vielen Volksliedern des westlichen Kulturkreises und auch in der Pop-Musik. Das zwölftaktige Blues-Schema, das auch dem Rock-n-Roll zugrunde liegt, nimmt es auf – mit der Besonderheit, dass in der Schlusskadenz noch einmal die Subdominante eingeschoben wird:



Beim Jazz gibt es verschiedene feste Schemata von Kadenzen und Rhythmen als Grundmuster für improvisiertes Musizieren im Ensemble.

Jeder Ton einer Dur-Tonleiter kann mindestens einem der drei verwandten Akkorde Tonika, Dominante und Subdominante zugeordnet werden. Darum reichen diese Akkorde aus, um jede Dur-Melodie ohne Tonartwechsel harmonisch zu begleiten. Abwechslungsreicher wird die Begleitung jedoch, wenn noch die verwandten Moll-Dreiklänge hinzugezogen werden. Jeder der drei Dur-Akkorde hat ja seinen parallelen Moll-Akkord; dessen Grundton liegt jeweils eine kleine Terz unter dem Grundton des parallelen Dur-Akkords. Für die Tonika C-Dur ist es A-Moll, für die Dominante G-Dur ist es E-Moll und für die Subdominante F-Dur ist es D-Moll. Eine wohlklingende und beliebte Kadenz ergibt sich aus einer Kombination der drei Dur-Akkorde mit der Moll-Parallele der Tonika:



Die sechs verwandten Dreiklänge einer Dur-Tonart haben sechs der sieben Tonleiterstufen als Grundton. Die siebte Stufe (im Beispiel C-Dur das H) ist der Grundton für einen verminderten Dreiklang (H, D, F). Macht man aus ihm einen Vierklang, indem man die fünfte Stufe (G) hinzufügt, dann erhält man die Dominante mit (kleiner) Septime; das ist der wichtige Dominant-Sept-Akkord (G, H, D, F). Er hat noch stärkeren Leit-Charakter als die reine Dominante, denn seine siebte Stufe drängt mit einem Halbtonschritt nach unten zur dritten Stufe der Tonika (F nach E); zugleich weckt dieser spannungsreiche dissonante Akkord die Sehnsucht nach Entspannung und Auflösung in einem konsonanten Akkord. Der Wechsel von spannungsreichen Dissonanzen und harmonischen Konsonanzen prägt die Harmonik der uns vertrauten Musik seit der späten Barockzeit. Musikgeschichtlich ist dabei zu beobachten, dass dissonante Akkorde immer häufiger vorkommen und den

Hörern auch immer vertrauter werden. In neuerer Musik werden die dissonanten Spannungen zuweilen erst nach langer Verzögerung oder auch gar nicht aufgelöst.

Mit den verwandten Akkorden einer Moll-Tonart verhält es sich ähnlich wie bei den Dur-Tonarten. Die natürliche Moll-Tonleiter ergibt wie die Dur-Tonleiter drei Dur-Akkorde, drei Moll-Akkorde und einen verminderten Akkord; lediglich die Tonstufen bezüglich des Grundtons sind andere. Im Fall von A-Moll ist die Tonika der A-Moll-Dreiklang (A, C, E), die Dominante der E-Moll-Dreiklang (E, G, H) und die Subdominante der D-Moll-Dreiklang (D, F, A). Die drei Dur-Dreiklänge sind die entsprechenden Dur-Parallelen, jeweils eine kleine Terz über dem jeweiligen Moll-Dreiklang (C-Dur, G-Dur, F-Dur). Allerdings hat die Moll-Dominante keinen Leitcharakter zur Tonika, weil die natürliche Moll-Tonleiter keinen Leitton hin zum Grundton besitzt. Das ändert sich, wenn man statt von der natürlichen von der harmonischen Moll-Tonleiter ausgeht: Hier ist die siebte Stufe um eine halben Ton zum Leitton erhöht; entsprechend erhöht sich auch die dritte Stufe der Dominante, und sie wird damit zu einem Dur-Akkord (im Beispiel E-Dur mit den Tönen E, Gis, H). Das ist übrigens auch die Dominante für A-Dur. Sie lässt sich durch Hinzufügen der siebten Stufe (D) zum Dominant-Sept-Akkord erweitern – sowohl in harmonisch A-Moll als auch in A-Dur. Die Tonika-Parallele wird in harmonisch Moll zu einem übermäßigen Akkord (C, E, Gis) und die Dominant-Parallele zu einem verminderten Akkord (Gis, H, D).

Soll ein Musikstück in Moll mit einem strahlenden Dur-Akkord enden, so kann man die zu erwartende Moll-Tonika durch die gleichnamige Dur-Tonika ersetzen (im Beispiel A-

Dur statt A-Moll); in harmonisch Moll kann ja dieselbe Dominante bzw. derselbe Dominant-Sept-Akkord zu beidem hinleiten. Man nennt das einen Dur-Schluss. Wenn umgekehrt ein Dur-Abschnitt verhalten in Moll enden soll, verwendet man anstelle der Tonika ihre Moll-Parallele (bei C-Dur A-Moll); man nennt das einen Trugschluss.

Mit diesen beiden Schluss-Varianten betreten wir das Gebiet der Modulationen. Beim Modulieren wechselt die Grundtonart, der „Modus“. Dies geschieht nicht nur dann, wenn aus Moll Dur oder aus Dur Moll werden soll, sondern auch dann, wenn eine Melodie einen Tonartwechsel in sich trägt, dem die Harmonien folgen müssen. Oder es muss ein harmonischer Übergang zwischen zwei Teilen eines musikalischen Werks geschaffen werden, die in verschiedenen Tonarten stehen. Das kann praktische Gründe haben, etwa die Anpassung an bestimmte Stimmlagen oder Tonumfänge von Instrumenten. Aber der Tonartwechsel ist oft auch Selbstzweck und Stilmittel, denn es ermüdet, über längere Zeit immer nur eine Tonart zu hören.

Es gibt unzählige Möglichkeiten, um Modulationen zu gestalten. Traditionell werden dafür Akkord-Verwandtschaften benutzt. Oft werden Dominanten bzw. Dominant-Sept-Akkorde verwendet, um zu einer neuen Tonart hinzuleiten. Zum Beispiel können Hörer mit der sogenannten Doppel-Dominante (das ist die Dominante der Dominante) dahin gebracht werden, dass sie die bisherige Dominante als neue Tonika empfinden:

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature (C). Above the staff, seven chords are labeled from left to right: Tonika, Subdom., Tonika, Dominante, Tonika, Doppeldominante, and Dominante=Tonika. The chords are represented by their respective symbols: a C major triad (C-E-G), an F major triad (F-A-C), a C major triad (C-E-G), an F major triad (F-A-C), a C major triad (C-E-G), a C major triad with a sharp sign (C-E-G#), and an F major triad (F-A-C).

Mit einer Serie solcher Modulations-Kadenzen kann man sich Tonart für Tonart im Quintenzirkel beliebig weit hocharbeiten. Abwärts geht es dagegen, wenn man der Tonika eine verminderte Septime hinzufügt und sie damit zum Dominant-Sept-Akkord für die Subdominante macht; diese ist nun die neue Tonika:

Tonika Dominante Tonika Dominant-Sept-Akkord Subdom.=Tonika

Über parallele Moll- und Dur-Tonarten lässt es sich ebenfalls gefällig modulieren. Es gibt auch Modulationen, die auf Brücken über verwandte Akkorde verzichten und stattdessen Dreiklänge verschiedener Tonarten hart nebeneinander setzen. Die Ergebnisse muten keineswegs immer befremdlich an, sondern es können sich dabei schöne und interessante Effekte ergeben.

Seit Johann Sebastian Bach ist es deshalb üblich geworden, nicht-verwandte Akkorde in Kadenzen einzubauen, auch wenn keine Modulation beabsichtigt ist. Ein typisches Beispiel in Dur-Tonarten ist die Verwendung eines Dur-Dreiklangs auf der Kleinen Terz; er klingt festlich oder pathetisch:

Bach selbst hat eine herrliche Kadenz mit optimistisch aufsteigender Linie geschaffen, indem er die Moll-Parallele der Tonika in den gleichnamigen Dur-Akkord umwandelte und diesen als Dominante zur Doppeldominante auffasste. Auf diese Weise nimmt man im Quintenzirkel gleich zwei Stufen aufwärts mit einem Satz und kann mit Großen Sekunden von Dur-Tonart zu Dur-Tonart schreiten:

Ab Anfang des 20. Jahrhunderts experimentierten manche Komponisten mit Melodien und Harmonien, die sich nicht mehr auf eine bestimmte Tonart beziehen; vielmehr galten ihnen alle zwölf Töne der chromatischen Skala als gleichberechtigt. Dieses Tonart-freie Musizieren wurde als „atonal“ bezeichnet bzw. kritisiert. Tatsächlich können nur wenige Menschen Musik genießen, die nicht mehr direkt auf den akustischen Grundlagen der Obertonreihe beruht. Heute fristet die atonale bzw. Zwölfton-Musik nur noch ein Nischendasein; die gewohnte Dur-Moll-Harmonik bleibt das Normale.

Komposition

Wenn ein Koch ein Gericht oder ein ganzes Menü zubereitet, dann komponiert er: Er bringt verschiedene Zutaten durch verschiedene Zubereitungsmethoden zusammen, um anderen Menschen etwas Schmackhaftes vorzusetzen. „Komponieren“ heißt „zusammentun“ bzw. „zusammenbringen“. Ähnlich wie der Koch macht es der Komponist: Er verwendet als „Zutaten“ Musikinstrumente und menschliche Stimmen. Seine „Zubereitungsmethoden“ basieren auf Rhythmus, Melodie und Harmonie. Er bringt dies alles in so einer Weise zusammen, dass daraus ein mehr oder weniger schmackhaftes, einteiliges oder mehrteiliges Musikstück entsteht – ein musikalisches „Gericht“ oder „Menü“.

Der Koch arbeitet mit Herz und Mund und natürlich auch mit der Hand: Kochen ist sowohl Kunst als auch Handwerk. Dasselbe gilt fürs Komponieren. Musizieren mit Herz und Mund lässt sich deshalb bildhaft auch so deuten: Das Herz steht für Gefühl und Kreativität, der Mund für die technische Ausführung.

Bevor wir uns mit Einzelheiten der Kompositorik beschäftigen, müssen wir uns klar machen, wie Menschen Musik aufnehmen. Niemand hört ein Musikstück als Ganzes, sondern er hört in jedem Augenblick immer nur einen bestimmten Ton oder Klang, manchmal auch nur eine Pause. Dieses akustische Ereignis setzt er dann in Beziehung zum bereits gehörten Teil des Musikstücks sowie auch zu früheren Musikerlebnissen. Aus Gehörtem, frisch Erinnerungtem und früheren musikalischen Erfahrungen entsteht eine Erwartung bezüglich des Folgenden; diese Erwartung kann im weiteren Verlauf des Musikstücks bestätigt oder enttäuscht werden. Kurz: Musikhören besteht hauptsächlich aus Erinnern und Erwarten; was einer im Augenblick der Gegenwart tatsächlich hört, ist nur ein kurzes akustisches Ereignis.

Ein Komponist macht sich diesen Sachverhalt zunutze, bewusst oder unbewusst. Er kann versuchen, die Erwartungen seiner potentiellen Hörer völlig zu erfüllen, oder er kann diese Erwartungen enttäuschen und die Hörer mit Unerwartetem überraschen. Normalerweise wird er einen Mittelweg wählen und Bekanntes mit Neuem kombinieren. Wie ein bestimmtes Mischungsverhältnis ankommt, hängt von den Hörern ab: Schlichte und weniger musikalische Hörer genießen es am meisten, wenn ihre Erwartungen weitgehend bestätigt werden; anspruchsvollere Hörer dagegen finden das langweilig und freuen sich über jeden Überraschungseffekt. Man kann Komponieren durchaus als ein Spiel mit erwarteten und unerwarteten musikalischen Wendungen bezeichnen. Dabei ist natürlich auch das Alter eines Musikstücks von Bedeutung, denn das erfolgreiche Unerwartete von gestern ist das Erwartete von heute. Es gibt viele Beispiele in der Musik-

geschichte, deren ursprünglich schockierende musikalische Effekte heutzutage jedem Hörer vertraut sind. Umgekehrt gibt es auch den Fall, dass alte musikalische Konventionen in Vergessenheit geraten sind und den heutigen Hörer überraschen.

Beim Komponieren geht es grundsätzlich darum, eine gute Mischung von stimmigen und kontrastierenden musikalischen Elementen zusammenzufügen. Eine gute Komposition ist darum nicht nur eine gekonnte Kombination von Gewohntem und Unerwartetem, sondern auch von Hohem und Tiefem, Lautem und Leisem, Schnellem und Langsamem, Konsonantem und Dissonantem. Kurz: Musik lebt von Kontrasten.

Betrachten wir nun das Zusammenfügen musikalischer Elemente im Einzelnen. Am Anfang einer Komposition steht ein Gefühl, ein Text oder eine Absicht. Beim Gefühl hat der Komponist das Bedürfnis, es mit musikalischen Mitteln auszudrücken und anderen mitzuteilen. Beim Text soll die Musik eine sprachliche Aussage verstärken, begleiten oder ergänzen. Manchmal entsteht auch zuerst die Melodie, und später macht jemand einen passenden Text dazu. Hinter vielen Kompositionen stecken bestimmte Absichten: Eine Feier soll einen würdigen Rahmen bekommen; die Bilder und Handlungen eines Films sollen musikalisch begleitet werden; in den Krieg ziehende Soldaten oder Wartende beim Zahnarzt sollen durch passende Musik Mut bekommen oder entspannt werden. Bei geistlicher Musik steht hinter anderen möglichen Absichten stets die eine grundlegende Absicht, Gott zu ehren. Johann Sebastian Bach schrieb daher unter seine geistlichen Werke die Buchstaben „S. D. G.“ (Soli Deo Gloria – allein Gott die Ehre).

Am Anfang entsteht beim Komponieren aus Rhythmus und Tonfolge eine Melodie – sei es mit Text oder ohne. Als Teil einer umfangreicheren Komposition wird die Melodie auch Motiv oder Thema genannt. Schon bei den drei Elementen Rhythmus, Tonfolge und Textbezug kann der Komponist auf Stimmigkeit achten, oder er kann bewusst Kontraste setzen.

Kommen wir nun zur Mehrstimmigkeit. Dabei hat der Komponist drei grundlegend verschiedene Möglichkeiten: Begleitung, homofoner Satz und polyfoner Satz. Selbstverständlich können diese Möglichkeiten miteinander kombiniert werden.

Eine uralte Form der Begleitung ist die Unterlegung eines (Sprech-)Gesangs mit Akkorden. Antike Saiteninstrumente (Leiern, Harfen) hatten eine bestimmte Anzahl verschieden gestimmter Saiten, die, mit Fingern gezupft, Akkorde hervorbrachten. Manche Volksmusikinstrumente sind entsprechend aufgebaut: Sie haben einen Melodie-Bereich und einen Bereich für Begleit-Akkorde, z. B. die Zither, das Akkordeon oder der Dudelsack mit seinen sogenannten Bordun-Pfeifen, die einen permanenten Begleit-Akkord hervorbringen. Verbreitet ist heute auch eine entsprechende Benutzung der Gitarre: Gesungene oder anderweitig musizierte Melodien werden auf ihr mit bestimmten Akkorden begleitet, die oft nur als Akkord-Buchstaben über der Melodie stehen. Akkord-Begleitungen richten sich meistens nach vertrauten Kadenzen. Anstelle eines einzelnen Begleitinstruments kann auch ein Hintergrund-Chor einen Gesang begleiten. Bei vielen Formen der Tanzmusik wird mit Schlaginstrumenten entweder rein rhythmisch begleitet oder mit einem Ensemble verschiedener Instrumente in stets wiederkehrenden harmonisch-rhythmischen Figuren.

Der homofone Satz macht aus jedem Ton der Melodie einen Akkord. Der Hörer nimmt die Melodie dann als eine Folge mehrstimmiger Klänge wahr. Diese Art der Mehrstimmigkeit findet sich typischerweise in der Chormusik: Sängerinnen und Sänger singen denselben Text mit demselben Rhythmus, aber in verschiedenen Tonfolgen; so entsteht ein gemeinsamer Klang mit einer bestimmten Akkordfolge. Verbreitet ist dabei die Ausführung für einen vierstimmigen gemischten Chor mit den beiden Frauenstimmen Sopran und Alt sowie den beiden Männerstimmen Tenor und Bass. Entsprechende homofone Sätze gibt es auch für Orgel, Bläserchor, Flötenchor und andere Ensembles. In Barock und Klassik haben sich für den homofonen Satz bestimmte Gesetzmäßigkeiten herausgebildet, die einen gefälligen Gesamtklang garantieren. So wird bei den verwendeten Dreiklängen die Verdopplung der dritten Stufe über dem Grundton vermieden (Terzverdopplung), und es werden in der Regel keine Stimmen parallel in Quinten oder Oktaven geführt.

Bei der Polyfonie, auch Kontrapunkt genannt, erklingen zwei oder mehr eigenständige Melodien gleichzeitig. Man kann auch sagen: Sie treten in einen Dialog miteinander. Wie bei einem echten Gespräch können die Melodien einander bestätigen, widersprechen, ins Wort fallen oder ergänzen. Während es beim homofonen Satz darauf ankommt, dass alle Stimmen möglichst gleichartig zu einem gemeinsamen Klang verschmelzen, sollen bei der Polyfonie die einzelnen Melodiestimmen gut unterscheidbar bleiben. Das geschieht durch eine entsprechende Auswahl charakteristischer Stimmen, Instrumente oder Lagen (Oktavbereiche). In der Barockzeit hatte man Freude daran, verschiedene Stimmen eines polyfönen Satzes

nach strengen Regeln aus denselben musikalischen Motiven zu entwickeln. Die einfachste Form bildet der Kanon, das bedeutet „Regel“. Beim Kanon wird ein und dieselbe Melodie zeitversetzt und manchmal auch lagenversetzt polyfon musiziert. Ähnlich funktioniert die Fuge (lat. „Flucht“): Ein Thema wird zeitversetzt polyfon musiziert, in verschiedene Lagen transponiert und dann auch nach verschiedenen Regeln variiert. Es gibt auch Fugen mit zwei oder mehreren Themen. Eine besondere Form der Polyfonie ist beim Jazz und in der modernen Unterhaltungsmusik anzutreffen: In den Pausen einer Hauptmelodie erscheinen kurze Zwischenmotive, sogenannte Fill-Ins. Vergleicht man polyfone Musik mit Dialogen, so begegnet uns hier gewissermaßen eine Rede mit Zwischenrufen.

Einen entscheidenden Einfluss auf den Charakter eines Musikstücks hat die Auswahl der Instrumente – wobei auch der Mensch ein „Instrument“ darstellt, sogar ein besonders vielseitiges: Er kann nicht nur singen, sondern auch klatschen, stampfen oder mit der Zunge schnalzen. Bereits im Abschnitt über die Rhythmik haben wir gesehen, dass sich solcherart Geräusche auch mit vielen Schlag- bzw. Perkussionsinstrumenten herstellen lassen. Dabei schwingen verschiedene feste oder elastische Materialien – oft über passenden Resonanzräumen.

Das älteste melodische Musikinstrument ist vielleicht entstanden, als vor tausenden von Jahren ein Jäger an der Sehne seines Bogens zupfte und feststellte, dass das hübsch klingt. Vielleicht machte sich der musikalische Jäger daraufhin einen Bogen mit mehreren Sehnen und zupfte auf ihm eine kleine Melodie. Später kombinierte man den Musikbogen mit einer

großen hohlen Frucht oder mit einem ausgehöhlten Holzstück, weil das die Töne lauter machte. Harfen, Leiern, Zithern, Psalter und Saitenspiele werden solche antiken Saiteninstrumente genannt. Daraus entwickelten sich die Laute, die Gitarre, die heutige Zither und die Konzertharfe.

Auch bei der Art und Weise, wie man die Saiten zum Klingen bringt, hat sich eine gewisse Vielfalt entwickelt: Man kann sie nicht nur mit dem Finger zupfen, sondern auch mit einem kleinen harten Gegenstand (Plektrum) zum Klingen bringen; das ist bei der Mandoline, der Balalaika und ähnlichen Instrumenten der Fall sowie teilweise auch bei der Zither und bei der Gitarre. Wenn eine Zither mit Hämmerchen zum Klingen gebracht wird, nennt man sie ein Hackbrett. Ein Bogen mit straff gespannten Haaren erzeugt bei Saiteninstrumenten einen anhaltenden und strahlenden Ton. Die entsprechenden Streichinstrumente, die nach Bedarf auch gezupft werden können, gehören zur wichtigsten Instrumentenfamilie der neuzeitlichen Musik; es gibt sie in mehreren Tonlagen, angefangen von der Geige (Violine, Fiedel) über die Bratsche (Viola) und die Kniegeige (Violoncello oder einfach Cello) bis hinab zum Kontrabass. Je tiefer die Instrumente klingen, desto dicker sind ihre Saiten und desto größer ihre Resonanzkörper, damit Töne von ausreichender Lautstärke entstehen. Ähnliche Staffelungen von Sopran- bis Bass-Instrumenten gibt es in vielen Instrumentenfamilien.

Abgerundet wird das Ensemble der Saiteninstrumente von denjenigen Tasteninstrumenten, die mittels einer ausgeklügelten Mechanik Saiten auf Tastendruck entweder mit fester Lautstärke anzupfen (Cembalo, Spinett) oder mit differenzierter Lautstärke anschlagen (Klavier, Flügel). Aber gleich ob

Konzertflügel oder beiläufig gezupfte Bogen-Sehne, es handelt sich in jedem Fall um Töne, die durch schwingende Saiten erzeugt werden.

Saiten schwingen zwischen zwei Befestigungspunkten, Zungen dagegen schwingen nur an einem Befestigungspunkt. Sie bestehen aus federhartem Material wie Schilfrohr, Plastik oder Metall. Es gibt Zungeninstrumente, die wie Saiteninstrumente mit der Hand gezupft werden, z. B. das in Afrika beliebte Lamellofon: Auf einem Brett oder einem Resonanzkörper sind mehrere gestimmte Metallzungen bzw. „Lamellen“ befestigt, die ähnlich wie Saiten einer Harfe gespielt werden. Die Maultrommel hat nur eine einzige gezupfte Metallzunge; bei ihr bildet der Mund den Resonanzkörper und kann wie bei der Vokalbildung die Klangfarbe ändern.

Die meisten Zungeninstrumente werden angeblasen. Dazu zählen die Rohrblattinstrumente wie Schalmay, Oboe, Klarinette und Fagott; auch das Saxofon gehört in diese Gruppe der Blasinstrumente. Die Rohrblattinstrumente besitzen ein einfaches oder doppeltes Rohrblatt im Mundstück. Mit Griffelöchern oder Klappen am rohrförmigen Resonanzkörper wird hier die Tonhöhe verändert. Diese Instrumente haben ebenso wie die übrigen Zungeninstrumente einen rauhen bis schnarrenden Klang. Bei der Mundharmonika besitzt jeder Ton seine eigene, fest gestimmte Zunge, und die Zungen werden durch separate Luftkanäle angeblasen. Eine Besonderheit besteht darin, dass die Zungen der Mundharmonika zugleich wie Ventile funktionieren; daher können mit Blasen und Saugen durch jeden Luftkanal zwei verschiedene Töne erzeugt werden. Der Dudelsack oder die Sackpfeife ist ein Instrument mit mehreren Zungenpfeifen, die aus einem gepressten Luft-

sack angeblasen werden. Auf ein oder zwei dieser Pfeifen können mit Grifflöchern Melodien gespielt werden, während die übrigen sogenannten Bordun-Pfeifen einen stets gleichbleibenden Grundakkord von sich geben.

Es gibt auch diverse Tasteninstrumente mit Zungen. Die meisten von ihnen werden nicht mit dem Mund angeblasen, sondern mechanisch mit einem Blasebalg, z. B. das Akkordeon und das Harmonium. Auch die Zungenregister von Pfeifenorgeln funktionieren nach dem Prinzip des Harmoniums.

Die Tonerzeugung durch Lippen ist von der Tonerzeugung durch Zungen grundsätzlich verschieden: Zwei elastische Bänder bzw. „Lippen“ drücken gegeneinander, dazwischen strömt Luft. Der Luftstrom wird durch die Lippenspannung in eine schnelle Folge von Schüben aufgeteilt; so entsteht ein Ton mit entsprechender Grundfrequenz. Ein gutes Modell dafür ist ein aufgeblasener Luftballon, bei dem man den Hals so weit dehnt, dass die ausströmende Luft einen hohen Ton erzeugt. Dabei kann man feststellen, dass sich der Ton durch die Spannung sehr fein regulieren lässt. Dasselbe geschieht im menschlichen Kehlkopf bei den Stimmlippen (Stimmbändern). Es handelt sich eigentlich um ein Paar von Muskelbändern, durch das beim Ausatmen Luft strömt. Wird die „Stimmritze“ zwischen diesen Bändern mit Muskelkraft zusammengedrückt, dann entsteht ein Ton der menschlichen Stimme, der in den Resonanzräumen von Rachen und Mund seine gewünschte Klangfarbe bekommt. Alle gesungenen und gesprochenen Vokale werden auf diese Weise erzeugt.

Auch mit den Lippen des Mundes kann man musizieren: Drückt man die Atemluft durch den zusammengepressten

Mund, dann entsteht bei passender Lippenspannung ein prustendes Geräusch oder, mit etwas Übung, ein richtiger Ton. Das geht leichter, wenn die Lippen dabei gegen eine harte ringförmige Öffnung gedrückt werden, etwa gegen das Mundstück eines Blasinstruments. Schließt sich ein Schalltrichter an, dann können auf diese Weise laute Signaltöne erzeugt werden. Das geschah bereits in uralter Zeit mithilfe von Kuh- und Widderhörnern. Abhängig von Größe und Form der Trichter ließen sich damit feste Grundtöne sowie ein paar Obertöne anblasen.

Diese Tonfolgen hatten zunächst weniger eine musikalische als eine kommunikative Funktion: Auf diese Weise wurden Menschen zusammengerufen, Zeitabschnitte markiert und Gefahren bekannt gegeben. Im Mittelalter übernahmen Kirchenglocken diese Funktion, in modernen Zeiten erfüllen u. a. Schulglocken, Sirenen, Wecker und Hupen diesen Zweck. Der Signalcharakter entsprechender Blasinstrumente ist heute noch bei Fanfaren, Jagdhörnern und Posthörnern erkennbar. Die Lippenspannungs-Instrumente, die man normalerweise Blech- oder Metallblasinstrumente nennt, bilden eine große Familie. Mit ihnen kann sehr laut und auch klanglich sehr nuancenreich musiziert werden; die Töne können strahlend schmettern oder aber weich wie die menschliche Stimme klingen. Zu den bekanntesten Blechblasinstrumenten gehören Trompete, Posaune, Tuba und Jagdhorn. Bei modernen Instrumenten lässt sich durch Züge, Klappen oder Ventile die Rohrlänge des Resonanztrichters und damit die Frequenz des Grundtons variieren.

Bei Saiten-, Zungen- und Lippeninstrumenten sind schwingende elastische Körper maßgeblich an der Tonerzeugung

beteiligt. Bei den Flöten ist das anders: hier wird die Luft unmittelbar selbst zum Schwingen gebracht, ohne vibrierende Teile. Dies geschieht, indem sich ein Luftstrom an einer harten Kante bricht und im Wechsel der Frequenz teils in einen Resonanzkörper hinein, teils am Resonanzkörper vorbei geleitet wird. Wer das Flötenprinzip mit einfachen Mitteln ausprobieren will, muss nur im richtigen Winkel über den Hals einer leeren Flasche pusten. Das Mundstück einer Querflöte ist ähnlich aufgebaut, ebenso die Röhren der Panflöte, die jeweils nur einen bestimmten Ton erzeugen können. Bei Blockflöten und typischen Orgelpfeifen streicht Luft über einen keilförmigen Holzblock und ergibt dabei zuverlässig einen bestimmten Ton, abhängig vom dazugehörigen Resonanzkörper. Dieser kann bei Flöten mithilfe von Grifflöchern oder Klappen verändert werden. Flöten und Pfeifen haben einen hauchigen Klang mit charakteristischem Anfangsgeräusch.

Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hat die Elektronik der Musik neue Perspektiven eröffnet. Es begann damit, dass man leise Töne mit Mikrofonen, Elektronenröhren und Lautsprechern verstärkte. So haben sich vor allem für Sänger ganz neue Möglichkeiten ergeben: Sie sind nun nicht mehr auf großes Stimmvolumen und übertriebene Artikulation angewiesen, um sich auch in größeren Sälen über einer Orchesterbegleitung Gehör zu verschaffen; selbst gehauchte Töne und kleinste stimmliche Nuancen werden durch die Verstärkertechnik für alle vernehmbar. Auch können jetzt die Stimmen leiser und lauter Instrumente beliebig miteinander kombiniert werden. Die Gitarre, wegen ihrer leisen Töne früher auf Solo- und Kammermusik beschränkt, spielt mit elektronischer Verstärkung jetzt eine wesentliche Rolle in der Unter-

haltungsmusik. Darüber hinaus bietet die E-Gitarre viele Möglichkeiten, den herkömmlichen Saitenklang zu verzerren und zu verfremden. Über die Verstärkung und Verfremdung mechanisch erzeugter Töne hinaus hat sich schließlich die Möglichkeit aufgetan, Töne synthetisch zu erzeugen. Mit den gekoppelten und stimbaren Schwingkreisen der ersten Synthesizer entstanden völlig neuartige Klänge. Außerdem bieten verfeinerte Tonaufzeichnungstechniken die Möglichkeit, gespeicherte Töne und Geräusche mit Live-Musik zu mischen. Es sind Musikstücke entstanden, in denen z. B. echtes Vogelgezwitscher oder Meeresrauschen zu hören ist.

Mit dem Siegeszug der digitalen Signalverarbeitung haben sich unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet: Jedes denkbare akustische Ereignis lässt sich auf diesem Weg realisieren. Zum Beispiel kann man mit digitalen Hüllkurven jedem beliebigen Geräusch einen bestimmten Grundton zuweisen und so mit ihm melodisch musizieren. Aus dem klassischen Synthesizer hat sich eine ganze Familie elektronischer Musikinstrumente entwickelt, auch kann grundsätzlich mit jedem Computer Musik gemacht werden. Die Übergänge von der elektronischen Heimorgel bzw. vom Keyboard zum digitalen Tonstudio sind fließend. Weit fortgeschritten ist die Entwicklung von Keyboards mit Anschlagdynamik und digital konservierten Klängen herkömmlicher Instrumente: Auf Tastendruck erklingen nach Wunsch aufgezeichnete Töne von echten Konzertflügeln, Streichern, Bläsern, Sängern oder Kirchenorgeln. Wenn die elektronischen Signale mit hochwertigen Verstärkern und Lautsprechern in Schallwellen umgewandelt werden, sind diese Klänge kaum noch von den Original-Instrumenten zu unterscheiden. Dem Komponisten bietet die

digitale Technik eine breite Palette zur einfachen Erstellung, Organisation und Dokumentation seiner Werke. Auch Partituren, transponierte Noten sowie Notenauszüge für einzelne Stimmen können mit dem Computer leicht hergestellt und verändert werden.

Mit der Zahl der Möglichkeiten wächst die Qual der Wahl. Bereits in vorelektronischer Zeit hing das Gelingen einer Komposition entscheidend davon ab, welche Instrumente und Gestaltungsmöglichkeiten der Komponist auswählte und auf welche er bewusst verzichtete. So hat z. B. bereits Johann Strauss ein Alltagsgeräusch effektiv im Konzertsaal eingesetzt, den Knall einer Kutscherpeitsche nämlich. Wie schwer fallen solche Entscheidungen aber, wenn grundsätzlich alle Geräusche der Welt und alle denkbaren akustischen Ereignisse verwendet werden können?

Wie bei der Wahl von Rhythmen, Melodien und Harmonien muss der Komponist auch bei der Auswahl von Stimmen, Instrumenten und Geräuschen Entscheidungen treffen. Will er die typischen Klänge bestimmter Instrumente bewusst zur Geltung bringen, oder will er untypisch mit ihnen musizieren, vielleicht auch den Klang andersartiger Instrumente oder der menschlichen Stimme imitieren? Umgekehrt kann die menschliche Stimme dazu verwendet werden, bestimmte Instrumente zu imitieren. Auch bei der stimmlichen und instrumentalen Besetzung von Musikstücken geht es letztlich um ein Spiel mit Erwartetem und Unerwartetem.

Aus den Zutaten Takt, Rhythmus, Melodie, Harmonie und stimmlicher Besetzung entsteht ein Stück Musik. Diese Einheit kann für sich stehen als Lied, Kanon, Tanz oder kleines

Vortragsstück. Oft aber werden mehrere Einheiten zu größeren Stücken und Werken zusammengefügt. Ein Lied kann sich aus Strophen mit wechselndem Text und Kehrsvers (Refrain) mit gleichbleibendem Text zusammensetzen. Wenn es sich um ein Stück ohne Worte handelt und die Strophen melodisch voneinander abweichen, handelt es sich um ein Rondo. In der Konzertmusik haben sich typische Folgen mehrerer in sich geschlossener Stücke etabliert: Bei der Suite folgen verschiedene Tänze aufeinander; bei der barocken Orgelmusik geht der Fuge oft ein Präludium voraus; bei der klassischen Sonate folgen drei Sätze mit verschiedenen Tempi aufeinander.

Noch umfangreichere Werke bilden die Oratorien und Werke für das Musiktheater (Oper, Operette, Musical). Hier geht die Musik eine Symbiose mit dem Inhalt der Texte sowie mit dramaturgischen Abläufen ein. Zusammen mit schauspielerischen Elementen, Choreografie, Tanz und Bühnenbild ergibt sich ein umfassendes Gesamtkunstwerk. Nach heutigem Verständnis von Musik würde man sagen, dass die Musik einen Teilbereich solcher Gesamtkunstwerke bildet, aber wo genau will man die Grenze ziehen? Deckt die Musik alles Akustische ab? Gehören dann nicht auch gesprochene Prosatexte dazu mit ihrem typischen Rhythmus und ihrer Sprachmelodie? Andererseits: Sind nicht die Figuren der Tänzer optisch dargestellte Musik? Ähnliche Fragen kann man bei Konzerten stellen: Die Körpersprache des Dirigenten, das Wiegen der Musiker im Takt, ihre festliche Kleidung, kunsthandwerklich gestaltete Musikinstrumente, die ganze Atmosphäre – ist das alles nicht letztlich auch Musik? Man bedenke auch, dass Gehörlose in Gebärdensprache „singen“ können! Oder nehmen wir ein Popkonzert: Die Mimik und Gestik der Interpreten, ihre

Tanzschritte, ihre Kleidung, die Beleuchtungseffekte, der künstliche Nebel, die Pyrotechnik – ist das alles nicht letztlich auch Musik? Oder schauen wir uns Videoclips zu Titeln der Popmusik an, die Sprache ihrer Bilder, den Rhythmus der Szenen, die Verfremdungseffekte – steht hier das bewegte Bild nicht völlig im Dienst der Musik?

Was ist Musik? Musik ist eine geordnete Abfolge akustischer Ereignisse um ihrer selbst willen. Die Übergänge zu Sprache, Tanz, Bühneneffekten, Schauspiel und bewegten Bildern sind fließend.

Was tut Musik? Musik kann Gefühle ausdrücken, erzeugen und verstärken. Sie kann dies eigenständig tun oder im Zusammenspiel mit Texten oder Bildern. Dabei kann Musik auch für bestimmte Zwecke instrumentalisiert oder wie eine Droge verwendet werden. Außerdem hat Musik eine soziale Funktion: Sie bringt Menschen beim gemeinsamen Musikhören, Tanzen, Singen und Musizieren zusammen. Dabei kann sie menschliche Harmonie zum Ausdruck bringen und sogar erzeugen. Beim gemeinsamen Musizieren und Singen geschieht es oft, dass Menschen „ein Herz und eine Seele“ bzw. „ein Herz und ein Mund“ werden.

Mit Herz und Mund II

Musik zur Ehre Gottes

Einstimmung

Die Luft ist ein besonderes Schöpfungswerk: Menschen können sie mit Schallwellen wohlklingend kräuseln – Gott zur Ehre und sich selbst zur Freude. Wer Gott seinen Herrn nennt und Musik macht, sollte das nie zu anderen Zwecken tun. Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel und weitere Komponisten haben ihre Werke deshalb unter das Motto „SDG“ gestellt; die Abkürzung steht für die lateinischen Wörter „Soli Deo Gloria“ – „allein Gott zur Ehre“.

Wer mit Herz und Mund musiziert, ehrt damit den Schöpfer der Luft, der Münder, der Ohren und der Herzen. Paul Gerhardt dichtete: „Ich singe dir mit Herz und Mund, / Herr, meines Herzens Lust. / Ich sing und mach auf Erden kund, / was mir von dir bewusst.“ Bei Johann Mentzer heißt es: „O dass doch meine Stimme schallte / bis dahin, wo die Sonne steht; / o dass mein Blut mit Jauchzen wallte, / solange es noch im Laufe geht; / ach wär ein jeder Puls ein Dank / und jeder Odem ein Gesang!“ (Choral „O dass ich tausend Zungen hätte“) Wenn Christen geistliche Lieder singen, dann ist der anbetende oder verkündigende Inhalt ein direktes Gotteslob. Wenn Christen weltliche Lieder singen, so loben sie den Herrn indirekt auch damit, denn sie preisen seine Schöpfungswerke. Ob es sich um ein Liebeslied handelt, ob ein Volkslied die Schönheit der Natur besingt oder ob die Musik einfach Lebensfreude zum Ausdruck bringt: In jedem Fall wird Gott geehrt, dem wir Leben, Liebe und Natur zu verdanken haben. Sogar das Klagelied und die Ballade werden glaubenden Menschen nicht über die Lippen gehen, ohne dass es etwas mit ihrer Beziehung

zum Allmächtigen zu tun hat. Wer sich von Gott geschaffen weiß, kennt seinen wahren Lebenssinn: „Was ihr auch tut, das tut alles zu Gottes Ehre“ (1. Korinther 10,31).

Trotzdem ist es sinnvoll, neben dieser ganzheitlichen Sicht ein besonderes Augenmerk auf jene Musik zu richten, die direkt und ausdrücklich Gott ehren will. Man nennt sie geistliche Musik, Kirchenmusik oder *musica sacra*; ihr Gegenstück heißt weltliche oder säkulare Musik. Die geistliche Musik zeichnet sich dadurch aus, dass sie zum Beten und Verkündigen gehört. Daraus ergeben sich in ihr grundsätzlich zwei Hauptrichtungen: einerseits das betende, anbetende und lobpreisende Musizieren in Richtung Himmel bzw. Gott, andererseits das verkündigende, bezeugende und bekennende Musizieren in Richtung Erde bzw. Mitmenschen.

Der Apostel Paulus hat geschrieben: „Wenn man von Herzen glaubt, so wird man gerecht; und wenn man mit dem Munde bekennt, so wird man gerettet“ (Römer 10,10). Der Zusammenhang dieses Satzes macht deutlich, dass Herzensglaube und Mundbekenntnis zusammengehören wie zwei Seiten derselben Münze. Jesus hat das Sprichwort geprägt: „Wes das Herz voll ist, des geht der Mund über“ (Lukas 6,45). Man kann nun diese beiden Aspekte des Glaubens mit den beiden Richtungen der geistlichen Musik in Verbindung bringen: Der Herzensglaube lebt die Gemeinschaft mit Gott und kommuniziert mit ihm – durch allerlei Worte, Töne und Laute bis hin zur Glossolalie (Zungenrede) und zum „unaussprechlichen Seufzen“, das der Heilige Geist eingibt (Römer 8,26). Das Mundbekenntnis dagegen ist das Zeugnis vom Herrn und Heiland vor anderen; die Mitmenschen hören es und werden dadurch zum Glauben gerufen.

Steht diese geistliche Deutung von „Herz“ und „Mund“ mit der musikalischen Deutung beider Begriffe in Beziehung? Könnte man also sagen, dass Lobpreis- und Anbetungslieder als „Herzmusik“ eher etwas Rhythmisches und Tänzerisches haben, Verkündigungslieder dagegen als „Mundmusik“ eher etwas Deklamatorisches? Gibt es überhaupt musikalische Charakteristika der geistlichen Musik, mit denen sie sich von weltlicher Musik unterscheidet? Solche Fragen sind bereits in alten Zeiten aufgeworfen und kontrovers diskutiert worden. Da gibt es auf der einen Seite die Puristen, die nur einen unbegleiteten Sprechgesang als legitime geistliche Musik akzeptieren. Und da gibt es auf der anderen Seite Leute, die in großer Freiheit grundsätzlich jede Art des Musizierens für geeignet halten. Dazwischen liegt ein weites Spektrum differenzierter Meinungen.

In diesem Aufsatz gehe ich der Frage nach, ob es typische musikalische Eigenschaften für geistliche Musik gibt bzw. geben sollte. Dabei interessiert mich besonders das Verhältnis von „Herzmusik“ (im rhythmisch-tänzerischen Sinn) zur „Mundmusik“ (im Sinn einer wortbetonten Musik). Antworten suche ich zuerst in der Bibel, denn ich bin davon überzeugt, dass die Heilige Schrift auch in dieser Frage Gottes unfehlbares Wort und deswegen ein verbindlicher Maßstab ist.

Musik in der Bibel

Das Wort „Musik“ kommt in der Bibel nicht vor (abgesehen von einer Stelle in den Apokryphen). Wenn wir etwas über Musik in der Bibel erfahren wollen, müssen wir also nach verwandten Begriffen Ausschau halten wie „singen“, „spielen“, „jauchzen“, „tanzen“ und die Namen von Musikinstrumenten. Was wir heute Musik nennen, ist offenbar ein Sammelbegriff für verschiedene Aktivitäten, die man zu biblischer Zeit noch nicht in eine gemeinsame Kategorie einordnete.

Das, was wir in der Bibel an musikalischen Aktivitäten finden, speist sich grundsätzlich aus drei Quellen oder Wurzeln: Schrei, Schritt und (akustisches) Signal.

Die erste Quelle von Musik ist der *Schrei*; er ist die Wurzel der Mundmusik. Dabei können wir durchaus auch an tierische Schreie denken – etwa an das Singen der Vögel (vgl. Psalm 104,12; Prediger 12,4). Die Heilige Schrift deutet sogar das Rauschen von Kornfeldern und Baumwipfeln als Freudenschreie der nichtmenschlichen Natur bzw. als „Jauchzen“ (vgl. Psalm 96,12) – oder auch als Applaus bzw. „Klatschen“ für den Schöpfer (vgl. Jes. 55,12b). Vor allem aber sind es Menschen, die jauchzen und dabei mitunter ebenfalls in die Hände klatschen (vgl. Psalm 47,2). Laut Bibel tun sie es stets in Gemeinschaft, in jubelnder Menge. Der Prophet Jeremia vergleicht solchen Jubel mit dem „Wiehern“ von „starken Rossen“ (Jeremia 50,11). Sei es das Heer Israels beim Eintreffen der Bundeslade im Kriegslager (vgl. 1. Samuel 4,5-6) oder sei es die antike persische Großstadt Susa bei Mordechais Ehrung (vgl. Ester 8,15b): An vielen Stellen der Bibel vereinen

Menschenmengen ihre Stimmen zu fröhlichem Geschrei. Stellen wir uns in der heutigen Zeit Fußballfans beim Sieg ihrer Mannschaft vor oder begeistert applaudierende Konzertbesucher oder Schulkinder bei Hitzefrei, dann bekommen wir eine Vorstellung vom Jauchzen. In manchen Kulturen haben sich besondere Formen des gemeinschaftlichen Jauchzens erhalten, z. B. der traditionelle Hochzeitsjubiläum afrikanischer Frauen.

Mehrfach bringt die Bibel das Jauchzen mit Gesang und dem Spielen von Instrumenten in Verbindung. Der Unterschied: Jauchzen bezeichnet einen unartikulierten, amorphen Freudenjubel, Singen und Spielen dagegen einen artikulierten und strukturierten. Als Mose mit Josua vom Berg Sinai zurückkehrte und sie von weitem die Musik beim Goldenen Kalb hörten, meinte Josua zunächst, ein unartikulierte Kriegsgeheul zu hören (ein schlechter Gruppengesang klingt ja manchmal so ähnlich). Mose hatte ein feineres Gehör und konnte die Tanzmusik beim Götzenfest vom Freudengeheul bei einem Sieg sowie auch vom Klagegeheul bei einer Niederlage unterscheiden (vgl. 2. Mose 32,18). Bei der Musik zur Einweihung des salomonischen Tempels hebt die chronistische Überlieferung hervor, dass der Gesang der Leviten sowie die dazu erklingenden Trompeten sich „wie eine Stimme“ anhörten: „Und es war, als wäre es einer, der trompetete und sänge“ (2. Chronik 5,13).

Kultivierter Gesang hat gegenüber amorphem Jauchzen den Vorzug, dass man eine eindeutige Melodie erkennen kann. Wir können vermuten, dass sich damals beim volkstümlichen Singen normalerweise eine natürliche Mehrstimmigkeit ergab: Jeder sang in der Lage, die ihm am angenehmsten war (das

kann man noch heute bei traditionellen Chorussen in Afrika beobachten). Demgegenüber betont die chronistische Überlieferung das Ideal der Einstimmigkeit. Für eine kunstvolle Polyfonie nach heutigem Verständnis gibt es in der Bibel und überhaupt in der Antike keine Anhaltspunkte.

Übrigens zog auch der Apostel Paulus die eindeutigen Töne und klaren Melodien von Flöten, Harfen und Posaunen dem amorphen Scheppern einer „Schelle“ vor; er hat mit diesem Bild den Unterschied von (unverständlicher) Zungenrede und (verständlicher) prophetischer Rede illustriert (vgl. 1. Korinther 13,1; 14,7-8).

Was die Tonlage betrifft, sang man in biblischen Zeiten wohl relativ hoch, denn die Melodien, die „Töchter des Gesangs“, werden mit Vogelgezwitscher verglichen; im Alter hört man sie nicht mehr so gut (vgl. Prediger 12,4).

Wenn in der Bibel auch kein polyphones Singen belegt ist, so ist doch häufig von Musikinstrumenten und instrumentaler Begleitung die Rede. Die wichtigsten Begleitinstrumente waren Harfen und ähnliche Saiteninstrumente, z. B. Zithern und Psalter. Es handelte sich nicht um große Geräte wie moderne Konzertharfen, sondern um handliche, meist einfach gebaute Instrumente. Sie dienten einem ähnlichen Zweck wie heute Gitarren und ließen wohl hauptsächlich untermalende Akkorde erklingen. Eine Reihe von Psalmen beginnt mit der Anweisung, den Text zum Saitenspiel vorzusingen. Ein Psalm nennt alternativ Flötenspiel als Begleitung (Psalm 5,1). Flöten bzw. „Pfeifen“ tauchen auch an anderen Stellen in Verbindung mit instrumentaler Begleitung auf.

Jauchzen, singen und Instrumente spielen drückt eigentlich immer Freude aus. Darum hieß es sprichwörtlich: „Wer einem missmutigen Herzen Lieder singt, das ist, wie wenn einer das Kleid ablegt an einem kalten Tag, und wie Essig auf Lauge“ (Sprüche 25,20). Das Alte Testament berichtet allerdings auch von einem Fall, wo (fröhliche) Musik Schwermut lindern half: David wandte diese Musiktherapie bei König Saul an (vgl. 1. Samuel 18,14-23). Doch normalerweise passen Musik und Traurigkeit nicht zusammen. Den trauernden Juden in der Babylonischen Gefangenschaft war nicht nach Musizieren zumute; sie hängten ihre Harfen an den Nagel bzw. „an die Weiden im Lande“, obwohl die Einheimischen sie bedrängten, etwas aus ihrem legendären Jerusalemer Liederschatz zum Besten zu geben (Psalm 137,1-4). Der Jakobusbrief stellt das Psalmensingen der Fröhlichen dem Beten der Leidenden gegenüber (vgl. Jakobus 5,13). Aber es gab auch untypisches Musizieren, nämlich das Klagen. Der 137. Psalm, der von der Verweigerung des Singens in Babylonien handelt, ist ja selbst ein Lied, allerdings ein trauriges. Und ein ganzes Buch des Alten Testaments trägt den Titel „Klagelieder“. Jesus hat die (eigentliche) Freudenmusik und die (uneigentliche) Trauermusik in einem Gleichnis gegenübergestellt (vgl. Matthäus 11,16-17; Lukas 7,31-32).

Akustisch liegen Jauchzen und Klagelaute nah beieinander. Wir haben bereits oben festgestellt, dass Mose das Kriegsgeschrei bei Sieg und Niederlage in einem Atem nannte. Als in Jerusalem der Grundstein zum nachexilischen Tempel gelegt wurde, waren Jauchzen und Weinen im Volk nicht voneinander zu unterscheiden (vgl. Esra 3,13). Daran erkennen wir auch, dass Klagelieder nach biblischem Verständnis keineswegs leise

gesungen wurden – so wie heute noch im Orient und in anderen Kulturen eher lautstark geklagt wird.

Anlässe zum Singen von Klageliedern waren außer der Babylonischen Gefangenschaft u. a. der Tod von geliebten oder verehrten Menschen (vgl. 2. Samuel 1,17 ff.; 2. Chronik 35,25), die Niederlage eines Volkes im Krieg (vgl. Hesekeil 32,16) oder das Leiden unter den Beschimpfungen eines Widersachers (vgl. Psalm 7,1). Klagelieder konnten mit Saiteninstrumenten oder Flöten begleitet werden (vgl. Psalm 6,1 ff.; Jeremia 48,36; Matthäus 9,23-24).

Aber zurück zum Hauptzweck des Singens und Spielens, zur Freudenmusik! Die Bibel erwähnt sie im Zusammenhang mit zahlreichen Anlässen. So „jauchzt und singt“ man über den Erntesegen (Psalm 65,14) sowie bei der Weinlese (vgl. Jesaja 16,10; Jeremia 48,33). Man jubelt in der Nacht einer Kindsgeburt und musiziert bei der Heimkehr eines verlorenen Sohns (vgl. Hiob 3,7; Lukas 15,25). Die aus dem babylonischen Exil heimgekehrten Juden weihten ihre neue Jerusalemer Stadtmauer ein mit „Singen, mit Zimbeln, Psaltern und Harfen“ (Nehemia 12,27). Die dekadenten Gottlosen ließen sich bei ihren Zechgelagen von morgens bis abends mit Musik berieseln (vgl. Jesaja 5,11-12). Ein ganzes Buch der Bibel, das „Hohelied Salomos“, ist eine Sammlung von Liebesliedern. Prostituierte pflegten mit Liedern und Harfenspiel auf sich aufmerksam zu machen (vgl. Jesaja 23,16). Mehrfach ist von Siegesliedern nach einem glücklich überstandenen Krieg die Rede (z. B. Richter 5,1 ff.), und die Kriegshelden wurden mit Chorussen geehrt (vgl. 1. Samuel 18,7). Als Samuel den Israeliten Saul als ihren neuen König präsentierte, „da jauchzte das ganze Volk“

(1. Samuel 10,24). Könige ehrte man mit eigens für sie gedichteten Liedern (vgl. Psalm 45,2).

Bei allem Jubel und Gesang spielt das Wort, also der Inhalt der Mundmusik, keineswegs nur eine untergeordnete Rolle. So wird in Siegesliedern der Hergang der Ereignisse mit dankbarer Freude nacherzählt (vgl. 2. Mose 15,1 ff.; Richter 5,1 ff.). Damit rühmte man zugleich diejenigen, denen man den Sieg zu verdanken hatte – allen voran Gott den Herrn (vgl. Psalm 21,14; 59,17). Siegeslieder sind also zugleich immer auch Preis- und Danklieder. Den Unterlegenen jedoch wurden die Siegeslieder ihrer Feinde zu Spottliedern (vgl. Klagelieder 3,63). Oft ist davon die Rede, dass Preis-, Dank- und Siegeslieder anderen vorgesungen werden; mithilfe der Musik sollten sich die glücklichen Ereignisse und Rettungstaten tief ins Gedächtnis einprägen und von Generation zu Generation weitervermittelt werden.

Die Lieder der Bibel sind nur ihrem Wortlaut nach überliefert, ihre Melodien kennt man nicht mehr. Außerdem lässt die biblische Lyrik keine Rückschlüsse auf rhythmische Schemata zu, auch reimt sie sich nicht. Der einzige deutliche Unterschied zur Prosa besteht in einem inhaltlichen Parallelismus von meistens zwei, manchmal auch mehr Aussagen. Ein Beispiel: „Er weidet mich auf einer grünen Aue / und führet mich zum frischen Wasser“ (Psalm 23,2). Es ist nicht einmal sicher, dass Lieder in jedem Fall mit Melodien nach unserem Verständnis gesungen wurden. Vielmehr ist es möglich, dass man sie (ggf. zu Begleitakkorden) einfach sprach, mit gehobener Stimme deklamierte oder mit einem mehr oder weniger verzierten Sprechgesang wiedergab.

Die zweite Quelle von Musik ist der *Schritt*; er ist die Wurzel der Herzmusik. Wer fröhlich unterwegs ist, macht dabei mitunter Freudensprünge. Ebenso wie beim Jubelruf vergleicht auch hier die Heilige Schrift menschliche Freude mit der nicht-menschlichen Natur: „... wenn ihr auch hüpfet wie die Kälber im Grase und wiehert wie die starken Rosse“ (Jeremia 50,11). So heißt es vom Geliebten, der zu seiner Freundin eilt: „Siehe, er kommt und hüpfet über die Berge und springt über die Hügel“ (Hoheslied 2,8). Sprünge sind freudig überhöhte Schritte (vgl. Hiob 6,10; Apostelgeschichte 3,8); der Übergang zum Tanzen ist fließend (vgl. Lukas 6,23a; dort übersetzte Luther das griechische Wort für „hüpfen“ mit „tanzen“).

Beim Springen und Tanzen junger Frauen kommt zur puren Lebensfreude ein erotisches Element hinzu: Sie laufen anmutig und wiegen dabei in den Hüften. Von der schönen Sulamith heißt es: „Wende dich, wende dich, o Sulamith! ... Wie schön ist dein Gang in den Schuhen, du Fürstentochter! Rund sind deine Schenkel wie zwei Spangen, die des Meisters Hand gemacht hat“ (Hoheslied 7,1-2). Könige und andere reiche Personen ließen sich gern durch den Tanz junger Frauen unterhalten (vgl. Matth. 14,6). Ein Überblick über alle biblischen Tanz-Aussagen belegt, dass vor allem unverheiratete junge Frauen tanzten. Wo sie es gemeinschaftlich taten, spricht die Lutherübersetzung vom „Reigen“; die Mädchen pflegten sich dafür auch zu „schmücken“ (vgl. Jer. 31,4).

Mit solcherart Reigentanz sind Jungfrauen gern einem Bräutigam entgegengezogen oder einem siegreich heimkehrenden Kriegshelden; dabei schlugen sie oft auf „Pauken“ (Handtrommeln) den Takt dazu (vgl. Richter 11,34a; Jeremia 31,13a). Als König Saul und David siegreich aus der Schlacht

gegen die Philister heimkehrten, geschah es, „dass die Frauen aus allen Städten Israels herausgingen mit Gesang und Reigen dem König Saul entgegen unter Jauchzen, mit Pauken und mit Zimbeln. Und die Frauen sangen einander zu und tanzten...“ (1. Samuel 18,6-7). Zum Takt der Handtrommeln gesellten sich die „Zimbeln“ (Becken), und die tänzerische Herzmusik mischte sich mit jauchzend singender Mundmusik. Auch Flöten wurden gern zur musikalischen Begleitung fröhlich-festlicher Prozessionen verwendet (vgl. 1. Könige 1,40; Jesaja 30,29). Wir sehen, dass große Freude musikalisch gern „mit allen Registern“ zum Ausdruck gebracht wurde.

Leider wurde auch Götzen zu Ehren mit großem Aufwand getanzt und musiziert, wie zum Beispiel am Berg Sinai beim sprichwörtlich gewordenen „Tanz ums Goldene Kalb“. Und als die Baals-Priester auf dem Berg Karmel mit allerlei heidnischen Ritualen ihren Götzen ekstatisch zu einem Wunder zu bewegen suchten, da „hinkten“ sie um ihren Altar – d. h. sie tanzten mit ungleichmäßiger Schrittfolge, möglicherweise also nach einem Dreiertakt (vgl. 1. Könige 18,26b).

Über den Schrei als Quelle der Mundmusik und den Schritt als Quelle der Herzmusik hinaus finden wir in der Bibel noch eine dritte musikalische Quelle oder Wurzel: das akustische *Signal*. Dazu wurden in biblischen Zeiten ursprünglich Kuh- und Widderhörner (Lutherübersetzung: „Posaunen“) verwendet, später auch entsprechende blecherne Blasinstrumente (Lutherübersetzung: „Trompeten“). Hiermit konnten besonders laute Signaltöne erzeugt werden, die weit trugen (vgl. Jesaja 58,1; Offenbarung 1,10). Die „Posaunen von Jericho“ waren zusammen mit dem Kriegsgeschrei der Israeliten be-

kanntermaßen so laut, dass Gott durch sie Mauern einstürzen ließ (vgl. Josua 6).

Die Signalposaunen und -trompeten kamen bei verschiedenen Anlässen zum Einsatz. Hauptsächlich rief man mit ihnen das Heer oder das ganze Volk zusammen, z. B. bei Ausbruch eines Krieges (vgl. Richter 6,33-34; Hesekiel 7,14) oder zu einem Fest (vgl. 3. Mose 23,24; 4. Mose 29,1). Die Posaunen hatten in biblischen Zeiten also dieselbe Funktion wie im Mittelalter die Kirchenglocken. Mit Posaunen schlugen die Wächter auf der Stadtmauer Alarm, wenn Feinde im Anmarsch waren (vgl. Hesekiel 33,6; Amos 3,6a). Mit Posaunen und entsprechenden Signalflaggen („Feldzeichen“) wurden die Soldaten eines unterliegenden Heeres zur Flucht aufgefordert (vgl. Jeremia 4,20-21; 6,1). Mit Posaunen rief man eine allgemeine Fastenzeit aus (vgl. Joel 2,15). Mit Posaunen wurde das Sichtbarwerden der Neumondsichel am Abendhimmel bekanntgegeben und damit der Beginn eines neuen Monats ausgerufen (vgl. Psalm 81,4a). Posaunensignale kündigten das Kommen einer wichtigen Person oder der Bundeslade an; hier hat der Begriff „vorausposaunen“ seinen Ursprung (vgl. 1. Chronik 15,24; Matthäus 6,2). Posaunen forderten auch zur Huldigung eines Königs auf (vgl. 1. Könige 1,34.39). Wir sehen: In mancherlei Hinsicht war das Blasen eine Art hoheitliche Angelegenheit, daher durften in Israel nur Priester die offiziellen silbernen Signaltrompeten blasen; das Gesetz des Mose enthält eine genaue Ordnung für ihren Einsatz (vgl. 4. Mose 10,1-10).

Die ursprüngliche Verwendung von Posaunen und Trompeten war also keine Musik im engen Sinne; vielmehr hatten diese Instrumente dieselbe Funktion wie in späteren Zeiten Kirchenglocken, Jagd- und Posthörner oder Alarmsirenen. Aber durch

kunstvollen Einsatz und in Verbindung mit Gesang, Tanz und anderen Instrumenten wurden die Signalinstrumente schließlich doch auch als Musikinstrumente eingesetzt; der Übergang ist dabei fließend. Als König Nebukadnezar die Würdenträger des babylonischen Großreichs zur Einweihung eines riesigen Götzenstandbilds versammelt hatte, forderte er nicht einfach nur mit einem Trompetensignal zur Anbetung auf, sondern mit einem vielstimmigen Tusch, nämlich mit dem „Klang des Horns, der Flöte, der Zither, der Harfe, der Leier, der Doppelflöte und aller anderen Instrumente“ (Daniel 3,5). Und als König Asa die Juden neu auf Gottes Bund vereidigte, da geschah dies „mit lauter Stimme, unter Freudengeschrei und unter Trompeten- und Posaunenschall“ (2. Chronik 15,14).

In welcher Beziehung zu den drei Quellen Schrei, Schritt und Signal steht nun die geistliche Musik der Bibel, also die unmittelbare Anbetungs- und Verkündigungsmusik? Zunächst ist festzustellen, dass sich die Anlässe für gesungene Verkündigung und musiziertes Gotteslob nahtlos an „weltliche“ Anlässe anschließen. Anders ausgedrückt: Wir finden in der Bibel keine genaue Differenzierung zwischen säkularer und geistlicher Musik. Das hängt u. a. damit zusammen, dass das Alltagsleben und die Geschichte des Volkes Israel untrennbar mit seiner Beziehung zu Gott dem Herrn verbunden waren. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die alte Meinungsverschiedenheit darüber, ob das Hohelied Salomos eine Sammlung von tatsächlichen Liebesliedern oder von gleichnishaften geistlichen Liedern ist (viele Ausleger tendieren zu einer vermittelnden, ganzheitlichen Sicht). Im Neuen Testament finden wir ein ähnlich ambivalentes Beispiel im Gleichnis vom „verlorenen Sohn“: Das Freudenfest des Vaters über den

heimgekehrten Sohn wurde mit „Singen und Tanzen“ gefeiert (vgl. Lukas 15,25). Im Rahmen der Gleichnisgeschichte handelt es sich um säkulare Musik, aber in der geistlichen Deutung rückt diese Musik in die Nähe der himmlischen Freudengesänge über einen bekehrten Sünder (vgl. Lukas 15,6.10).

Ein anschauliches Beispiel für den ganzheitlichen Bezug biblischer Musik ist Israels Lobgesang nach Gottes Rettungstat am Schilfmeer (2. Mose 15,1-21): Aus der Siegesfeier wird ein Gottesdienst, aus dem Spottlied über den Untergang der Feinde ein Danklied für Gottes Rettung. Einleitend heißt es da: „Damals sangen Mose und die Israeliten dies Lied dem Herrn und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche Tat getan; / Ross und Mann hat er ins Meer gestürzt.“ Das ist wohl so zu verstehen, dass Mose den folgenden poetischen Text formulierte und balladenartig vortrug; er tat es wiederholt, sodass die zuhörenden Israeliten ihn lernen und mitsingen konnten. Die Wendung „dem Herrn“ kennzeichnet das Lied eindeutig als Lobpreis; Inhalt und Umstände zeigen aber zugleich eine verkündigende und didaktische Funktion: Die Israeliten bekommen das Erlebte als Gottes Handeln gedeutet und zugleich eingeprägt, damit auch kommende Generationen auf dem Weg der mündlichen Tradition diese Verkündigung hören können. Der Lobgesang des Mose ist somit eindeutig Mundmusik; Sprache und Inhalt stehen im Vordergrund.

In den Versen 20 und 21 heißt es dann aber: „Da nahm Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, eine Pauke in ihre Hand, und alle Frauen folgten ihr nach mit Pauken im Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasst uns dem Herrn singen, denn er

hat eine herrliche Tat getan; / Ross und Mann hat er ins Meer gestürzt.“ Mirjam und ihre Freundinnen schlugen mit Tamburins den Takt für ihren Tanz; dazu sangen sie die erste Strophe von Moses Lied – vermutlich als mehrfach wiederholten Chorus. Es handelt sich hier offensichtlich um Herzmusik – um einen Freudentanz von Mirjam und ihren Freundinnen. Wir sehen: Herz- und Mundmusik wirken hier zu Verkündigung und Gotteslob zusammen.

Es ist bemerkenswert, dass Mirjam in diesem Zusammenhang eine „Prophetin“ genannt wird. Das bedeutet: Ihr Singen und Tanzen hatte Verkündigungscharakter. Möglicherweise ging ihr Freudenjubiläum sogar in eine Art Ekstase über. Die Bibel berichtet mehrfach von solcher prophetischen „Verzückung“, z. B. bei Gottes Propheten zur Zeit Samuels (vgl. 1. Samuel 10,5). Auch von Moses siebzig Helfern heißt es: „Als der Geist auf ihnen ruhte, gerieten sie in Verzückung wie Propheten...“ (4. Mose 11,25). Offensichtlich war man es gewohnt, dass Propheten lobpreisend in Ekstase gerieten.

Die wichtigste Person beim Thema geistliche Musik in der Bibel ist König David. Er verfasste viele Psalmen; die sind Mundmusik vom Feinsten. Zugleich aber tanzte David ausgelassen und leicht bekleidet vor der Bundeslade, als sie nach Jerusalem überführt wurde.

Von dieser Herzmusik heißt es: „Und David und ganz Israel tanzten vor dem HERRN her mit aller Macht im Reigen, mit Liedern, mit Harfen und Psaltern und Pauken und Schellen und Zimbeln... Und David tanzte mit aller Macht vor dem HERRN her und war umgürtet mit einem leinernen Priesterschurz... Als aber David heimkam, sein Haus zu segnen, ging Michal, die

Tochter Sauls, heraus ihm entgegen und sprach: Wie herrlich ist heute der König von Israel gewesen, als er sich vor den Mägden seiner Knechte entblößt hat, wie sich die losen Leute entblößen! David aber sprach zu Michal: Ich will vor dem HERRN tanzen, der mich erwählt hat...“ (2. Samuel 6,5.14.20.22). David rechtfertigte seinen ekstatischen Tanz ausdrücklich als Gotteslob. Ferner können wir an der Beschreibung dieser Prozession erkennen, dass zu Gottes Ehre alle Register der Herz- und Mundmusik gezogen wurden: Gesang mit Saiteninstrumenten sowie Tanz mit Schlaginstrumenten. Wer diesen der deutschen Übersetzung nur ungefähr entsprechenden antiken Instrumenten nachgeht, wird feststellen, dass manche von ihnen ausgesprochene Krach-Instrumente waren! Der chronistische Parallelbericht fügt ergänzend hinzu, dass auch Trompeten, also die priesterlichen Signalinstrumente, in dieses Gotteslob einstimmten (vgl. 1. Chronik 13,8).

Wir sehen, dass die geistliche Musik im alten Israel sich in ihren Ausdrucksformen nicht von der säkularen Musik unterschied. Sie benutzte keine besonderen Stilmittel, sondern machte von allen musikalischen Möglichkeiten Gebrauch, die damals zur Verfügung standen. Das Zusammenklingen vieler Stimmen und Instrumente sowie das Zusammenkommen von Herz- und Mundmusik in Verbindung mit akustischen Signalinstrumenten ist geradezu ein Markenzeichen des alttestamentlichen Gotteslobes. So heißt es in den Psalmen unter anderem: „Singet fröhlich Gott, der unsere Stärke ist, / jauchzet dem Gott Jakobs! / Stimmt an den Gesang und lasst hören die Pauken, / liebliche Zithern und Harfen! / Blast am Neumond die Posaune, / am Vollmond, am Tag unsres Festes!“ (Psalm 81,2-4)

Und: „Lobet ihn mit Posaunen, / lobet ihn mit Psalter und Harfen! / Lobet ihn mit Pauken und Reigen, / lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! / Lobet ihn mit hellen Zimbeln, / lobet ihn mit klingenden Zimbeln! / Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! / Halleluja!“ (Psalm 150,3-6).

König David hat sich nicht nur mit Dichten, Singen, Harfespielen und Tanzen um das musikalische Gotteslob im alten Israel verdient gemacht, sondern noch in anderer Hinsicht: Er organisierte hierarchisch gegliederte Ensembles von Berufsmusikern. Der König begann damit, als die Bundeslade in Israels neue Hauptstadt Jerusalem überführt wurde (vgl. 1. Chronik 16,7). Die von ihm berufenen Musiker gehörten alle zum Stamm Levi, den Gott bereits zu Moses Zeit für die Dienste an Israels Heiligtum ausersehen hatte – Aaron und seine Nachkommen für den Priesterdienst, die übrigen Leviten für Hilfsdienste. Die musizierenden Leviten bekamen den Auftrag, Gott laut und fröhlich mit Gesang und Instrumenten zu loben (1. Chronik 15,16). An der Spitze der musizierenden Dienstgruppen standen drei „Sänger mit hell klingenden Zimbeln aus Bronze“ (1. Chronik 15,19). Solche Zimbeln hatten offenbar eine besondere Funktion bei der musikalischen Leitung: Möglicherweise benutzte man sie, um den anderen Musikern ihre Einsätze zu signalisieren oder um einen Takt vorzugeben. Ferner nennt der Bericht die Namen einiger (leitender) Saitenspieler sowie Kenanja als Gesangslehrer und Chorleiter (vgl. 1. Chronik 15,20-22). Sieben Priestern aus der Nachkommenschaft Aarons war es vorbehalten, die Signaltrompeten zu blasen (vgl. 1. Chronik 15,24a).

König David machte die musikalischen Dienstgruppen zu einer festen Einrichtung am Tempel. Als er gegen Ende seines

Lebens die Leviten zählen ließ, wurden unter ihnen viertausend Musiker ermittelt. 288 von ihnen (nämlich je zwölf in 24 sich abwechselnden Dienstgruppen) waren ausgebildete Sänger, gegliedert in die drei Abteilungen Asafs Söhne, Hemans Söhne und Jedutuns Söhne. Von den drei leitenden Musikern wird prophetisches Tun berichtet: Sie dichteten geistliche Lieder, die teilweise ihren Weg ins Buch der Psalmen gefunden haben (vgl. 1. Chronik 23,5; 1. Chronik 25).

Der Gliederung in verschiedene Abteilungen und Dienstgruppen entspricht eine formale Aufteilung der Gesänge. Längere Textpassagen wurden wohl öfters solistisch vorgetragen. Auch gibt es Anzeichen dafür, dass schon zu biblischer Zeit (wie im nachbiblischen Judentum) die Texte auf verschiedene Chöre aufgeteilt und im Wechsel gesungen wurden (vgl. Psalm 118,1-4). So liegt das responsorische Singen (einer singt vor, viele antworten darauf) und das antifonische Singen (Wechselgesang zwischen Chorgruppen, vgl. Nehemia 12,31 ff.) bereits in der Heiligen Schrift begründet. Die ganze Gottesdienstgemeinde aber beteiligte sich mit kurzen Refrains oder Lobpreisrufen am Ende einzelner Abschnitte der chorischen Musik, nämlich mit „Amen!“, „Lobe den Herrn!“ bzw. „Halleluja!“ und „...denn seine Güte währet ewiglich!“ (1. Chronik 16,36b; Psalm 136).

Die professionell organisierte Kirchenmusik hatte über Davids Tod hinaus Bestand. Sein Sohn und Thronfolger Salomo übernahm die Levitenordnung (vgl. 2. Chronik 8,14). Bei der Einweihung des salomonischen Tempels musizierten die Chöre mit großem Aufwand: 120 Priester bliesen Trompete, und alle intonierten so sauber, dass es wie eine einzige laute Stimme klang (vgl. 2. Chronik 5,11-13).

Nach dem Zerfall Israels in ein Nord- und ein Südreich und nach dunklen Zeiten des Götzendienstes stellte der Hohepriester Jojada unter König Joasch den rechten Gottesdienst und die von David geordnete geistliche Musik in Jerusalem wieder her (vgl. 2. Chronik 23,18). Ähnlich handelten später die Könige Hiskia und Josia (vgl. 2. Chronik 29,25-26; 35,3-4).

Die Texte der Lieder Davids und der anderen prophetischen Dichter wurden aufgeschrieben, gesammelt und überliefert. Der biblische Psalter mit seinen fünf Büchern stellt die alttestamentliche Endfassung solcher Sammlungen dar, gewissermaßen das Gesangbuch Israels. Eigentlich bezeichnet das Wort „Psalter“ ein Saiteninstrument, und das griechische Wort *psalmos* meinte ursprünglich das (begleitende) Zupfen und Spielen auf diesem Instrument. Später wurde der Begriff für den begleiteten Gesang verwendet und noch später exklusiv für geistliche Lieder. Martin Luther hat in seiner Bibelübersetzung verschiedene Wörter für „Lied“ mit „Psalm“ wiedergegeben, aber nur dort, wo es um geistliche Musik geht. Ein typisches Beispiel: „Kommt herzu, lasst uns dem HERRN frohlocken / und jauchzen dem Hort unsres Heils! / Lasst uns mit Danken vor sein Angesicht kommen / und mit Psalmen ihm jauchzen!“ (Psalm 95,1-2) Mit „Psalmen“ sind dabei nicht nur die Texte aus dem gleichnamigen Buch der Bibel gemeint.

Es ist auch nicht so, dass nur eine bestimmte Art von geistlichen Liedern als Psalmen bezeichnet werden kann, auch nicht eine bestimmte Art des Vortrags. Die biblische Theologie unterscheidet heute verschiedene Psalmgattungen, darunter Loblieder, Klagelieder und Wallfahrtslieder (vgl. Psalm 120-134). Letztere waren Prozessionslieder für die Pilger, die zum Tempel nach Jerusalem zogen; von daher dürfen wir

annehmen, dass sie rhythmisch wie Marsch- oder Wanderlieder gesungen wurden. Von so einer quasi tänzerischen Prozession nach Jerusalem handelt wohl auch der Psalmvers, in dem ein altes Lied über Jerusalem als Quelle aller Freude und göttlicher Gnade zitiert wird: „Und sie singen beim Reigen: ‚Alle meine Quellen sind in dir!‘“ (Psalm 87,7). Die Prozessionslieder wurden gern mit Flöten begleitet (vgl. Jesaja 30,29).

Obwohl es eine ganze Reihe von Klagepsalmen und -liedern in der Bibel gibt, müssen wir doch auch hinsichtlich der geistlichen Musik unsere Beobachtung bestätigen, dass *fröhliche* Musik die *eigentliche* Musik ist. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Gläubigen auch in leidvollen Situationen getrost bleiben können, wissen sie sich doch in Gottes Liebe geborgen; viele geistliche Klagelieder in der Bibel bezeugen das auch. Und als zwei urchristliche Missionare festgenommen, geschlagen und ins Gefängnis geworfen wurden, heißt es von ihnen: „Um Mitternacht aber beteten Paulus und Silas und lobten Gott“ (Apostelgeschichte 16,25).

Im Lauf der Jahrhunderte haben sich bestimmte Formen der geistlichen Musik liturgisch verfestigt. Besonders Davids Danklied bei der Überführung der Bundeslade nach Jerusalem taucht immer wieder auf: „Danket dem HERRN, denn er ist freundlich, / und seine Güte währet ewiglich“ (1. Chronik 16,34). Dieser Lobvers erklang aufs Neue, als Davids Sohn und Thronfolger Salomo den ersten Jerusalemer Tempel einweihte (vgl. 2. Chronik 5,13). Vier Psalmen beginnen mit diesem Dankvers, und sein zweiter Teil schallt als Refrain ganze 38-mal durchs Alte Testament. Ein Beispiel für liturgische Tradition ist auch die Passaliturgie. Offensichtlich hat sich auch Jesus mit seinen Jüngern daran gehalten: Die Evangelien

weisen auf den Passa-Lobgesang hin, mit dem Jesus und die Seinen die Mahlfeier am Gründonnerstag abschlossen (vgl. Matthäus 26,30; Markus 14,26). Nach jüdischer Überlieferung wurden dabei die sog. Hallel-Psalmen gesungen (Psalm 113–118).

Was lässt sich nach diesen Beobachtungen nun allgemein über geistliche Musik in der Bibel sagen?

Die biblischen Gläubigen lobten Gott mit allen musikalischen Mitteln, die damals bekannt waren. Sie machten für ihn sowohl wortbetonte Mundmusik als auch rhythmusbetonte Herzmusik. Sie beteten den Herrn damit an und verkündeten zugleich seine Taten. Wir sehen: Das aufsteigende Gotteslob und das von oben kommende Gotteswort lassen sich im praktischen Vollzug der geistlichen Musik nicht trennen. Wer Gott laut und fröhlich lobt, der verkündigt zugleich, und wer Gottes Wort verkündigt, der lobt ihn damit zugleich. Herzensglaube und Mundbekenntnis kann man nicht auseinanderdividieren und folglich auch nicht auf Herz- und Mundmusik aufteilen. Gotteslob und Glaubensbekenntnis geschehen laut und fröhlich und eigentlich auch immer gemeinschaftlich, mit Tanz und Jubelrufen. Dabei werden alle Register gezogen; auch die ursprünglich für Alarm- und Signalzwecke gemachten Blasinstrumente werden einbezogen. Nur bei Klageliedern hat man sich auf das Singen mit Harfen- und Flötenbegleitung beschränkt, aber die sah man nicht als Musik im eigentlichen Sinne an. Daran zeigt sich, dass die Hauptbotschaft der Bibel eine frohe Botschaft ist: das Evangelium von Gottes Liebe, die in seinem eingeborenen Sohn Jesus Christus dann menschliche Gestalt annahm.

Man weiß wenig darüber, wie die damalige Musik geklungen hat. Es gibt keine Noten und keine Rhythmus-Angaben, nur Verweise auf die Namen uns unbekannter Melodien (bzw. Ton- oder Harmonisierungsmodelle) sowie einige Indizien zur Musizierweise. Viele Musikhistoriker nehmen an, dass die Melodien auf pentatonischen Skalen beruhten. Die Liedertexte wurden zur Akkordbegleitung vielleicht manchmal auch nur gesprochen oder im Sprechgesang deklamiert. Die Melodien wurden wegen der rhythmisch unregelmäßigen Texte wahrscheinlich nach bestimmten Grundmustern frei improvisiert dem Text angepasst. Beim Improvisieren wurden möglicherweise auf einzelnen Silben ausschmückende Melodiebögen gesungen, sogenannte Melismen, ähnlich den Koloraturen in der klassischen Musik.

Wenn man gemeinschaftlich sang, war Einstimmigkeit das Ideal, vielleicht in verschiedenen Lagen. Zur Akkordbegleitung wurden verschiedene Saiteninstrumente verwendet, zur Melodiebegleitung und wohl auch für Zwischenspiele Flöten, Hörner und fanfarenartige Trompeten.

Seit Davids Zeiten sorgten Berufsmusiker für ein hohes musikalisches Niveau und für die Ausbildung von Nachwuchs. Die damals entstandenen Levitenchöre pflegten im Wechsel zu singen; dabei ordneten Chorleiter die geistliche Musik durch akustische Signale mithilfe kleiner Zimbeln. Neben längeren Vortragsliedern von Solisten oder Chorgruppen gab es kurze Lieder, die als Refrain oder Chorus von allen gesungen wurden. Zu ihnen tanzte man oft, wobei die Tänze meistens den Charakter von Prozessionen hatten. Der Rhythmus wurde dabei durch Klatschen, Handtrommeln oder Zimbeln angegeben.

Der Prozessionscharakter der Tänze legt nahe, dass die rhythmische Musik auf einem Zweiertakt basierte. Das ekstatische „Hinken“ der Baalspriester um ihren Götzenaltar lässt sich zwar als Prozession im Dreiertakt deuten (1. Könige 18,26), aber es muss offen bleiben, ob es das nur bei den Heiden gab oder ob auch Gottes Volk zuweilen im Dreiertakt tanzte.

In gewisser Hinsicht müssen wir eine Dominanz der Mundmusik konstatieren. Das verkündigte und lobpreisende Wort gibt in der geistlichen Musik buchstäblich den Ton an. Ein paar Beispiele: Nach der Durchquerung des Schilfmeers stand Moses Siegeshymnus an erster Stelle, Mirjams Reigentanz schloss sich wiederholend und verstärkend an. Gott kritisierte diejenigen Hörer von Hesekiels prophetischen Liedern, die sich lediglich am musikalischen Genuss erfreuten, den Inhalt aber nicht zu Herzen nahmen (vgl. Hesekiel 33,30-33). Der Apostel Paulus gab der (verständlichen) prophetischen Rede den Vorzug vor der (ekstatisch-unverständlichen) Zungenrede (vgl. 1. Korinther 14,1-9).

Das bedeutet aber nicht, dass Musik nur ein unbedeutendes Beiwerk zum Text ist, eine bloße Verzierung. Immerhin wurde Mirjam im Zusammenhang mit ihrem Reigentanz eine „Prophetin“ genannt, und ebenso „weissagten“ die leitenden levitischen Musiker in der Ausübung ihrer Ämter (2. Mose 15,20; 1. Chronik 25,2-3). Geistliche Musik unterstreicht die Bedeutung der Worte und verstärkt die Gefühle, die sie ausdrücken – z. B. Freude und Dankbarkeit. Zudem hat Musik eine mnemotechnische Funktion, denn Gesungenes prägt sich leichter ein als Gesprochenes. Zwei Psalmen tragen die Überschrift „Eine Unterweisung zum Reigentanz“ – vielleicht

ein Hinweis darauf, dass ihre Lehren sich mithilfe tänzerischer Rhythmen besser vermitteln lassen (Psalm 53,1; Psalm 88,1).

Zweimal in der Bibel wird Gott anbetend „mein Psalm“ genannt (Psalm 118,14; Jesaja 12,2). Das bezieht sich einerseits auf Gott als *Adressaten*, andererseits auf Gott als *Inhalt* des Lobgesangs. Die Gläubigen jauchzen, singen, spielen und tanzen „dem Herrn“ und verkündigen dabei seine „Wohltaten“ (vgl. Psalm 13,6). Geistliche Loblieder sind vor allem Siegeslieder – Triumphlieder über die Feinde Gottes und seines Volkes, über die sichtbaren ebenso wie über die unsichtbaren (vgl. Psalm 27,6). Gott wird dabei als siegreicher Held und König geehrt (vgl. Psalm 95,1-3; Psalm 98,6).

Es gibt immer wieder neue „Wohltaten“ Gottes und damit neue Anlässe, ihn zu loben: Ein Psalmbeter hat an einem Tag Gottes Güte erfahren und dankt ihm gleich in der folgenden Nacht mit einem Loblied dafür (Psalm 42,9). Um solche Aktualität des Gotteslobs geht es wohl auch bei der Aufforderung, dem Herrn ein „neues Lied“ zu singen (vgl. Psalm 33,3; 40,4; 96,1; 98,1; 144,9; 149,1; Jesaja 42,10). Und die Christenheit rühmt mit ihrem „neuen Lied“ Jesus Christus als Mittler des neuen Bundes (Offenbarung 5,9; 14,3).

Musik in der Christenheit

Ein getauftes Kind singt vor sich hin: „Halleluja! Halleluja!...“ Es ist ein langer Singsang mit immer neuen, selbst erfundenen Melodien. Das Kind klatscht dabei in die Hände und hüpf durchs Zimmer. Wer wollte bestreiten, dass es sich hierbei um geistliche Musik handelt? Und wer wollte behaupten, dass die

professionelle Aufführung einer Bach-Kantate Gott besser ehrt als der Gesang dieses Kindes? Das haben wir zu bedenken, wenn wir jetzt *prestissimo* durch zwei Jahrtausende christlicher Musikgeschichte reisen. Der Gesang des Kindes und viele andere Phänomene geistlicher Musik sind zwar nicht bedeutungslos, müssen hier aber zwangsläufig unberücksichtigt bleiben, weil sie unbekannt, undokumentiert und demzufolge musikwissenschaftlich weitgehend unerforscht geblieben sind.

Die ersten Christen übernahmen den Psalmgesang des Judentums. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sie wie die Juden die alttestamentlichen Psalmen als Gottes Wort anerkannten. Allerdings spiegelte das spätjüdische Psalmodieren nicht mehr die Vielfalt der geistlichen Musik wieder, die wir im vorigen Kapitel als typisch für das Alte Testament festgestellt haben; es fehlte vor allem die instrumentale Begleitung und das rhythmisch-tänzerische Element. Vielmehr war der spätjüdische Psalmgesang an den Bögen der sprachlichen Phrasen ausgerichtet, die sich aus der Form des Parallelismus ergeben. Davids Dichtkunst hat sich für diese reine Mundmusik als prägend erwiesen. Als musikalische Ausschmückung wurden lediglich sog. Melismen gebraucht, eine Art Koloraturen, also die Ausschmückung bestimmter Silben durch die Folge mehrerer Töne. Solch unrhythmischer und melismatischer Sprechgesang ist typisch nicht nur für das spätjüdische Psalmodieren, sondern überhaupt für die traditionelle orientalische Musik. Auch die Gebetsrufe im (eher musikfeindlichen) Islam haben später diesen Stil aufgegriffen.

Zur Mundmusik des Psalmsingens trat in der Alten Kirche der Hymnus, ein Vorläufer des Chorals. Er ist aus säkularen griechischen und römischen Gesängen hervorgegangen. Bereits im

Neuen Testament werden Hymnen erwähnt und zitiert. Paulus nennt Psalm und Hymnus (Luther: „Lobgesang“) zusammen mit dem allgemeinen Begriff „geistliches Lied“ als bekannte Formen des christlichen Gesangs (vgl. Epheser 5,19; Kolosser 3,16). Vom Ende des 3. Jahrhunderts ist ein christlicher Hymnus in griechischer Sprache mit antiken Noten überliefert, eines der sog. Oxyrhynchos-Fragmente. Dieses geistliche Lied hat einen musikalischen Rhythmus und entspricht eher als der spätjüdische Psalmgesang unseren heutigen Vorstellungen von einem Lied. Es handelt sich übrigens um das älteste schriftlich überlieferte Stück Kirchenmusik.

Prägend für die Kirchenmusik war außerdem die Art und Weise, wie man in der Alten Kirche öffentlich betete und aus der Bibel vorlas. Man orientierte sich dabei an Deklamationsweisen der griechischen und römischen Rhetoriker: Mit erhobener Stimme wurden einzelne Sinnabschnitte auf bestimmten Tonhöhen gesprochen bzw. gesungen. Das hatte den Vorteil, dass der Redende ohne technische Verstärkung auch in größeren Räumen gut verstanden werden konnte. Dieser deklamatorische Stil prägte nach der Konstantinischen Wende, also ab dem 4. Jahrhundert, die liturgische Tradition, denn Gottesdienste wurden nun in großen Basiliken gehalten.

Bis zum Ende des Mittelalters war die (überlieferte) geistliche Musik praktisch identisch mit liturgischer Musik – sei es im großen Gemeindegottesdienst, sei es in den klösterlichen Stundengebeten. Dabei vereinigten und verfestigten sich die Grundelemente Psalmodie, Hymnus und deklamatorischer Sprechgesang zu festen Ritualen, die jahrhundertlang in Übung blieben und bis heute die Liturgie fast aller christlichen Kirchen mit prägen. Vom Judentum wurde dabei auch das

responsorische und antifonische Singen übernommen. Hippolyt von Rom (gest. 235) hat in seinem Werk „Apostolische Überlieferung“ bereits Anfang des 3. Jahrhunderts die responsorische Eingangsliturgie zur Kommunionfeier dokumentiert, die noch heute in der römisch-katholischen Kirche und in vielen aus ihr hervorgegangenen evangelischen Kirchen in Gebrauch ist.

Der Gottesdienst und das christliche Leben waren im ersten nachchristlichen Jahrtausend stark von Buße und Askese geprägt. In den ersten Jahrhunderten kam überdies noch die erschütternde Erfahrung von Christenverfolgungen hinzu. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die geistliche Musik damals vorwiegend ernste Musik war. So verzichtete man auf rhythmisch-tänzerische Elemente und auf sinnfrohe Instrumentalbegleitungen. Geistliche Musik war nicht mehr wie im alten Israel etwas vorwiegend Fröhliches; das Klagelied hatte mindestens dasselbe Gewicht wie der Freuden-Hymnus. Die Mehrzahl der Geistlichen missbilligte ausdrücklich volkstümliche Rhythmen und Instrumentalbegleitung; manche sahen darin geradezu etwas Dämonisches. Aber selbst der unbegleitete einstimmige Gesang stand bei einigen Christen im Verdacht, zu sehr der reinen Sinnenlust entgegenzukommen und damit der gebotenen Absage an „Fleisch und Welt“ im Weg zu stehen. Außerdem gab es Bedenkenträger, die die Vertonung nicht-biblischer Texte missbilligten.

Der Kirchenvater Augustinus (354-430) nahm in seinen „Bekennnissen“ eine differenzierte Haltung zur geistlichen Musik ein. Er schrieb: „So schwanke ich hin und her zwischen der Gefahr der Ohrenlust und dem Erlebnis heilsamer Wirkung, und neige mehr der, freilich nicht unwiderruflichen, Ansicht

zu, den üblichen Kirchengesang zu billigen; denn ein wenig kraftvoller Geist könnte doch durch die Freude des Ohres zu frommen Gefühlen entflammt werden. Jedoch wenn es mir geschieht, daß mich mehr die Töne, als das, was gesungen wird, ergreifen, gestehe ich, dass ich mich schwer versündige, und dann wäre es mir lieber, niemanden mehr singen zu hören.“ (zitiert nach Honolka, S. 83) Da ist etwas Wahres dran: Gottes Wort darf nicht durch Musik in den Hintergrund gedrängt oder verdunkelt werden, muss vielmehr im Zentrum der geistlichen Musik bleiben. Das liegt allerdings, wie Augustinus richtig erkannte, nicht so sehr an der Art der Musik als vielmehr an der inneren Einstellung des Hörenden – und natürlich auch des Musizierenden.

Von größter Bedeutung für die Geschichte der geistlichen Musik ist der gregorianische Gesang. Er entstand im 7. Jahrhundert. Mit Papst Gregor I. „dem Großen“ (gest. 604) hat er nur insofern etwas zu tun, als dass man diesem Bischof von Rom nachträglich die Erschaffung der gregorianischen Liturgie angedichtet hat.

Der gregorianische Gesang ist ein einstimmiges, un-rhythmisches, unbegleitetes Singen biblischer Texte in lateinischer Sprache. Dabei verschmelzen der bisherige rezitative Sprechgesang und das bisherige melismatische Psalmodieren zu einem Ensemble charakteristischer Tonmodelle. Melodisch bauen sie auf den Siebentonskalen der antiken griechischen Musik auf; dabei bilden vier Tonarten bzw. „Modi“ die Grundlage. Die klar strukturierten Melodieteile sind als Spannungs- oder Atembögen den weitgehend im Parallelismus gegliederten Textphrasen angepasst. So macht die Gregorianik besonders deutlich, dass die Musik dem (Psalm-)Wort untergeordnet ist

und ihm dienen soll. Solisten und Chöre führten die gregorianischen Gesänge im Gottesdienst und in den Stunden-gebeten als responsorische und antifonische Wechselgesänge aus.

Die genaue Kenntnis der Gregorianik verdanken wir unter anderem der Tatsache, dass fast zeitgleich mit ihr die uns vertraute Notenschrift zu entstehen begann. Zunächst wurden Vortragszeichen, sog. Neumen, als Gedächtnisstützen für die Sänger über den Texten notiert, dann kam eine waagerechte Hilfslinie hinzu, und schließlich setzten sich Systeme aus den uns bekannten fünf Notenlinien durch. Diese Entwicklung war allerdings langwierig und kam erst im 14. Jahrhundert ans Ziel.

Das Bedürfnis, die gregorianischen Singweisen verlässlich festzuschreiben, hängt mit einer kirchenpolitischen Absicht zusammen. Im erstarkenden römischen Katholizismus beanspruchte der Bischof von Rom den Rang des höchsten Priesters (lat. *Pontifex Maximus*). Die gregorianische Musik sollte als gleichartige, vom Sitz des Papstes in Rom ausgehende Liturgie die Einheit der Kirche zum Ausdruck bringen und gewährleisten – zumindest im Westen des zerfallenden römischen Reiches. Zunächst wurden die gregorianischen Gesänge von der *Schola cantorum* im Lateran praktiziert, wo der Papst residierte. Dieses Ensemble bestand aus Berufssängern, die die päpstlichen Gottesdienste musikalisch ausrichteten, ihren eigenen Nachwuchs ausbildeten und für die Verbreitung ihrer Musik sorgten. So kam es, dass die gregorianische Liturgie ihren Siegeszug in Italien, im Franken- und Karolingerreich und schließlich in ganz Europa antrat. Diese von Rom ausgehenden lateinischen Gesänge trugen maßgeblich dazu bei, eine einheitliche katholische Identität zu stiften. Unterstützend

wirkte dabei die Legendenbildung, dass der Heilige Geist sie Papst Gregor dem Großen direkt inspiriert habe (aus diesem Grund wird Gregor in der christlichen Kunst häufig mit einer Taube am Ohr abgebildet). Die liturgischen Formen galten in der römisch-katholischen Kirche als verbindlich, ja als gottgewollt.

Natürlich erfuhren die gregorianischen Gesänge an verschiedenen Orten und im Lauf der Jahrhunderte allerlei Abwandlungen und Zusätze. Besonders bemerkenswert waren die sog. Sequenzen: Man begann, die stark melismatisch ausgeführten Halleluja-Gesänge der Gregorianik mit anderen Texten zu unterlegen, und zwar mit je einer Silbe pro Ton. Daraus entwickelten sich mehrstrophige hymnische Gesänge, zum Teil auch schon mit rhythmischen und gereimten lateinischen Texten. Bis heute bekannt ist die Pfingstsequenz „Veni Sancte Spiritus“ („Komm, Heiliger Geist“). Man kann die Sequenz durchaus als Vorläufer des Chorals ansehen.

Die fortschreitende Kunst der Metallverarbeitung im Mittelalter bescherte Europa zwei akustische bzw. musikalische Phänomene, die an biblische Posaunen und Trompeten denken lassen: die Kirchenglocken und das Turmblasen. Glocken in Kirchtürmen rufen seit dem 9. Jahrhundert die Menschen einer Stadt zusammen – sei es zum Gottesdienst, zur Landesverteidigung oder bei Feuersbrünsten. Später wurden auch die tägliche Mittagspause und der Feierabend eingeläutet. Genauere Zeitsignale gaben Turmwächter („Türmer“) oder „Stadtpfeifer“ mit Blechblasinstrumenten vom Kirchenturm herab. Aus den schlichten Stundensignalen wurden später kleine Melodien und sogar ganze Choräle. Auch Kirchenglocken musizierten, tonlich aufeinander abgestimmt, in späteren Zeiten mitunter als

Glockenspiele. Wie in der Bibel ist hier der Übergang vom reinen Akustik-Signal zur Musik fließend: Menschen werden nicht nur zusammengerufen oder über die Zeit informiert, sondern auch musikalisch auf Andacht und Gebet eingestimmt.

Ungefähr ab der Jahrtausendwende erfuhr die geistliche Musik weitere Bereicherungen.

Zu Ostern und zu Weihnachten begann man, die zugrunde liegenden biblischen Ereignisse zu inszenieren und dafür auch die bisher gemiedene volkstümliche Musik heranzuziehen. Auf diesem Wege hielt die Instrumentalmusik Einzug in den Gottesdienst. Es gab auch schon vereinzelt Kichenorgeln, aber sie bekamen erst ab dem 12. Jahrhundert ihre herausragende Bedeutung für die Kirchenmusik.

Beim Gesang wurden den traditionellen Melodien Oberstimmen sowie auch mehrere umspielende Stimmen hinzugefügt. Diese sogenannten Organum-Sätze sind die ersten musikhistorischen Belege von Mehrstimmigkeit.

Wenn auch immer mehr rhythmische Gesänge und Musikstücke entstanden, ist dem Mittelalter von ausgesprochener geistlicher Herzmusik, gar von ekstatischen heiligen Tänzen, nichts bekannt. Eine Ausnahme bilden möglicherweise bestimmte Prozessionen. Sie wurden um die Jahrtausendwende als feierliche Einzüge, Umzüge oder Etappen von Wallfahrten sehr beliebt. Normalerweise wurde dabei zu festlichem Gesang feierlich geschritten, aber es können auch Prozessionstänze stattgefunden haben. Zum Beispiel wird bei der berühmten Echternacher Springprozession noch heute mit einer bestimmten Schrittfolge zu passender Musik getanzt. Diese Prozession geht auf die Sequenz „Laudes Christo“ aus dem

11. Jahrhundert zurück, worin die Gläubigen aufgefordert werden, zur Ehre Christi einen großen dreifachen Sprung zu tun.

Trotz alledem blieb die (offizielle) geistliche Musik bis zum 15. Jahrhundert hauptsächlich gregorianisch – also überwiegend einstimmig, unbegleitet und unrhythmisch. Außerdem sangen fast ausschließlich geschulte Stimmen und Chöre, während die Gottesdienstbesucher nur zuhörten. Bei den Gesängen handelte es sich um reine Mundmusik; die Töne waren dem Text vollständig untergeordnet. Jedenfalls war das die offizielle Sichtweise der Kirchenoberen. Die Praxis sah für das einfache Kirchenvolk anders aus: Da die meisten Gottesdienstbesucher kein Latein verstanden, blieb ihnen der Sinn der Worte verborgen; sie hörten nur unverständliche Silben, zu bestimmten Melodien gesungen. Auf diesem Boden gedieh allerlei Aberglaube – zum Beispiel jener, dass die heilige Liturgie eine magische Wirkung besäße. Es ist kein Zufall, dass ausgerechnet eine zentrale Aussage der Messliturgie zu einem Zauberspruch wurde: Die lateinischen Worte „*hoc est corpus meus*“ („das ist mein Leib“) wurden als „Hokuspokus“ gehört.

Das 15. Jahrhundert brachte einen deutlichen Einschnitt. Das Mittelalter klang aus, die Epoche der Renaissance begann. Von größtem Einfluss auf die geistliche Musik waren in dieser Zeit Martin Luther (1483–1546) und die Reformation.

Martin Luther war ein großer Musikfreund. Mehrfach hat er geäußert, dass die Gottesgabe der Musik die zweitwichtigste Sache der Welt sei – nach der „Theologie“, also der Glaubenslehre. Luther schätzte sehr die aufmunternde Wirkung der Musik bei Schwermut, auch wenn es sich um reine Instru-

mentalmusik handelte. Als gelehrter Bibelausleger hatte er sich die Haltung der Heiligen Schrift zu eigen gemacht, dass Musik grundsätzlich etwas Fröhliches und Tröstliches ist.

Für besonders tröstlich hielt er die Musik natürlich in Verbindung mit der frohen Botschaft von Gottes Liebe. Es war ihm ein Herzensanliegen, dass das Evangelium nicht zuletzt auch mit der geistlichen Musik für alle verständlich verkündigt wurde. Darum legte er Wert auf muttersprachliche Texte, die das einfache Volk verstehen konnte. Wie er die Bibel ins Deutsche übersetzte, so übertrug er mit seiner „Deutschen Messe“ auch die gregorianischen Stücke des Gemeindegottesdienstes. Darüberhinaus verdeutschte er eine Reihe alter Hymnen und Sequenzen, wobei er sie zugleich nach dem Stil seiner Zeit in rhythmische und gereimte Versform brachte. So wurde aus der Pfingstsequenz „Veni Sancte Spiritus“ der Choral „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“.

Luther war für alle Formen zeitgenössischer Musik aufgeschlossen. Über die mehrstimmigen Renaissance-Kompositionen des berühmten Josquin Desprez (gest. 1521) urteilte er: „Ist es nicht seltsam und zu verwundern, dass einer eine schlichte Weise oder den Tenor, wie es die Musici heißen, hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte einfältige Weise oder Tenor gleich als Jauchzen ringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe Weise wunderbarlich zieren und schmücken, gleichsam einen himmlischen Tanzreigen führen...“ (zitiert nach Honolka, S. 158) Wir sehen: Luther hatte auch ein Herz für rhythmisch-tänzerische Herzmusik, die nach Art biblischer Vorbilder fröhlich jauchzt.

Das fand seinen Niederschlag in Luthers eigenen Choral-dichtungen und -kompositionen. Luther griff dabei auch auf die zeitgenössische Volksmusik zurück, die ebenfalls tänzerisch daherkam. So nahm er die Melodie eines österlichen Volksliedes auf und dichtete dazu: „Nun freut euch, lieben Christen gmein, / und lasst uns fröhlich springen, / dass wir getrost und all in ein / mit Lust und Liebe singen...“ Luther legte Wert darauf, dass die Gemeinde nicht nur kunstvoller geistlicher Musik lauscht, sondern mit vertrauten Weisen und verständlichen Worten selber singt, „all in ein“. Dabei wirken Herz- und Mundmusik bzw. „springen“ und „singen“ zu einem herrlichen Gotteslob zusammen. In ähnlicher Weise nahm Luther eine beliebte Tanzspiel-Melodie für sein Weihnachtslied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ auf. In der 14. Strophe heißt es da: „Davon ich allzeit fröhlich sei, / zu springen, singen immer frei...“

Freilich ist nicht belegt, ob es in der Reformationszeit wirklich zu geistlichen Tänzern gekommen ist. Wahrscheinlich tanzte man zur Herzmusik des Reformators gewöhnlich nur im Herzen, nicht mit den Beinen. Auch das Wort „frohlocken“ verwendete Luther nicht in seinem buchstäblichen Sinn von „fröhlich aufspringen“, sondern in abgeschwächter Bedeutung wie „jubeln“ oder „jauchzen“. Aber möglicherweise sind Luthers Kinder in der Stube tatsächlich tänzerisch herumgehüpft, als er zu fröhlichem Lautenspiel mit ihnen solche Choräle sang. Luther wollte, dass die Leute nicht nur in der Kirche singen, sondern dass sie, wenn möglich, auch geistliche Hausmusik zu ihrer festen Gewohnheit machen.

Wenn Luther auch zuweilen schlicht komponiert hat – flach waren seine Gesänge nie, mitunter waren sie sogar extrem

kunstvoll. Der Rhythmus von „Ein feste Burg ist unser Gott“ ist mit seinen Synkopen ungeheuer progressiv. Leider wurde dieser Choral im späteren Protestantismus zersungen und mit einer langweilig geglätteten Fassung weitertradiert. Zuweilen hat der musikalische Theologieprofessor auch vierstimmig komponiert. Und immer war er darum bemüht, die Melodie sorgfältig auf den Text zu beziehen. So lacht zum Beispiel ein Melodiebogen von „Ein feste Burg“ den Teufel aus: „Der a-ha-halt bö-hö-se Feind...“

Luther verachtete keineswegs das bewährte Traditionelle. Er war auch musikalisch kein Revolutionär, sondern ein im besten Sinne konservativer Reformator. Wo Menschen Latein konnten, hielt er an der lateinischen Liturgie fest, bereinigte sie lediglich von theologischen Verfälschungen. Besonders lag ihm die biblische Tradition am Herzen, nicht zuletzt das Singen von Psalmen. Und wo Luther Neues schuf, knüpfte er oft bewusst an Altes an, wie zum Beispiel an die mittelalterlichen Sequenzen und Hymnen. Eines jedoch lehnte er entschieden ab: dass die Kirchenoberen bestimmte Traditionen und liturgische Formen für absolut verbindlich erklärten und damit in den Rang von göttlichen Gesetzen erhoben. Hier verteidigte er energisch die „Freiheit eines Christenmenschen“. Die anderen Reformatoren folgten ihm darin, sodass die Väter des Augsburger Bekenntnisses einmütig feststellen konnten: „Für die wahre Einheit der christlichen Kirche ist es daher nicht nötig, überall die gleichen, von den Menschen eingesetzten kirchlichen Ordnungen einzuhalten...“ (aus Artikel 7).

Der muttersprachliche Gesang aller Christen, der volkstümliche Choral, die fröhliche Herz- und Mundmusik zu Gottes Ehre nach biblischem Vorbild sowie auch der Vorrang der Evan-

geliumslehre vor der Musik fassen Luthers musikalische Überzeugung zusammen. Bedenken gegen bestimmte musikalische Formen oder ein ängstliches Abgrenzen gegen weltliches Musizieren waren ihm fremd; das positive Bejahen eines fröhlichen Gotteslobes für die frohe Botschaft des Evangeliums genügte ihm zur sachgemäßen Verhältnisbestimmung von Form und Inhalt. Damit ist der Reformator zum Wegbereiter der evangelischen Kirchenmusik geworden. Viele Zeitgenossen sowie nachfolgende Generationen von evangelischen Theologen, Dichtern und Musikern haben sich daran orientiert.

Der reformierte Zweig der Reformation hatte ein anderes Verhältnis zur Musik; er verwarf volkstümlich-sinnliche Musik oder beargwöhnte sie zumindest. Parallel zum Bildersturm fand dort eine Art Tönesturm statt; vielfach ließ man im Gottesdienst nur das unbegleitete Singen von Psalmen zu. 1539 erschien der Genfer Psalter, ein französisches Liederbuch mit möglichst wörtlich nachgedichteten biblischen Psalmen in Strophenform. Das Buch ist weiterentwickelt worden und hat sich in der reformierten Kirche lange Zeit großer Beliebtheit erfreut.

Im 16. Jahrhundert hielt die evangelisch-lutherische Kirche an der liturgischen Tradition der deutschsprachigen Messe fest. Daneben nahm der Gemeindechoral immer mehr Raum ein. Musikalisch folgte er dem Trend der Zeit, wonach das duale Harmoniesystem mit Dur- und Moll-Tonarten das melodische System der gregorianischen Tonarten mehr und mehr verdrängte. Wenn im Gottesdienst die ganze Gemeinde einstimmig Choräle sang, wurden sie üblicherweise von der Orgel mehrstimmig begleitet; das ist in traditionellen Gottesdiensten bis heute so geblieben. Auch für musikalische Einstimmungen

wie Präludien und Choralintonationen sorgte ab dieser Zeit gewöhnlich die Orgel.

Der lutherische Pfarrer und Dichter Paul Gerhardt (1607–1676) führte den evangelischen Choral zu höchster Vollendung. Seine Texte jauchzen, frohlocken, singen und springen ganz im Sinne der Bibel und des Evangeliums: „Fröhlich soll mein Herze springen / dieser Zeit, / da vor Freud / alle Engel singen...“ Selbst Paul Gerhardts ernste Lieder strahlen Glaubenszuversicht aus und münden fast immer in die gewisse Hoffnung der ewigen Seligkeit: „Da will ich herrlich singen / von deinem großen Tun / und frei von schnöden Dingen / in meinem Erbteil ruhn“ (Choral „Ich bin ein Gast auf Erden“, 12. Strophe). Der mit Paul Gerhardt befreundete Kantor Johann Crüger (1598–1662) hat vielen Chorälen des großen Dichtertheologen eine würdige, den Worten bestens angepasste Melodie gegeben.

Das 16. Jahrhundert markiert den Übergang von der Renaissance zum Barock. Charakteristisch für diese Zeit sind größere, aus mehreren Einzelstücken zusammengesetzte musikalische Formen, die die Musikkultur bis in die Gegenwart geprägt haben. So wurden z. B. an den Fürstenhöfen beliebte Gesellschaftstänze zu Suiten zusammengestellt, die man in späteren Zeiten als reine Konzertstücke hörte. Aus höfischen Singspielen entstand (zunächst in Italien) die große Oper. Dieser Trend ging auch an der Kirchenmusik nicht spurlos vorüber: Im Raum der römisch-katholischen Kirche entstanden einheitlich durchkomponierte Messliturgien; daraus ist die Kunstform der Konzertmesse entstanden. Die evangelische Kirchenmusik entwickelte den Choral weiter zu komplexeren Formen wie Chormotetten und Kantaten – ebenfalls als geistliche Musik für den Gottesdienst. Die Kantaten ihrerseits

verschmolzen mit den mittelalterlichen Weihnachts-, Oster- und Passionsspielen zu barocken Passionen und Oratorien.

Ein weiteres Merkmal dieser Zeit ist es, dass große Musiker-Persönlichkeiten aufkamen, die oft schon zu ihren Lebzeiten und darüber hinaus bis heute für ihre herausragenden und charakteristischen Kompositionen berühmt wurden. Sie arbeiteten meistens als Kapellmeister an Fürstenhöfen und waren zugleich für die Kirchenmusik in den Schlosskapellen zuständig. Das hatte zur Folge, dass die Kirchenmusik von der höfischen Gesellschaftsmusik beeinflusst wurde. Wir können zum Beispiel annehmen, dass die ab dem 15. Jahrhundert bei Militär und Jagd eingesetzten Fanfaren und Hörner auf diesem Wege auch in der geistlichen Musik zum Zuge kamen. Einige Komponisten dieser Zeit waren Kantoren an großen Stadtkirchen und arbeiteten mit den dortigen Chören und Berufsmusikern zusammen, z. B. mit Turmbläsern und Stadtpfeifern.

Einer der großen Musiker an der Schwelle von der Renaissance zum Barock war Michael Praetorius (1571-1621), Hofkapellmeister und Kammerorganist im Fürstentum Braunschweig-Wolfenbüttel. Als einer der ersten setzte er Blechblasinstrumente und Pauken zur Begleitung geistlicher Gesänge in der Kirche ein. Sein Schwerpunkt lag auf dem einstimmigen, instrumental begleiteten Choral. Etwas später wirkte Heinrich Schütz (1585-1672), Hofkapellmeister in Sachsen. Seine Domäne war die mehrstimmige geistliche Chormusik. Er komponierte viele Motetten, setzte aber ebenfalls Blechbläser und andere Instrumente zum Lob Gottes ein.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) war auch ein Hofkapellmeister, und zwar im Fürstentum Anhalt-Köthen –

allerdings nur sechs Jahre lang. Den größeren Teil seines Berufslebens diente er als Kantor an der Leipziger Thomaskirche. Mit Bach hat die geistliche Musik in ihrer langen Geschichte einen besonderen Höhepunkt erreicht. Der Thomaskantor führte unter anderem den vierstimmigen Choralsatz zur Vollendung. Bach verband die Melodien seiner einzelnen Stimmen in genialer Weise zu einem überwältigenden Gesamtklang, griff dabei auf Bewährtes zurück und verknüpfte es kreativ mit zuvor nie gehörten neuen Klängen. Diese kompositorische Fähigkeit stellte der tief gläubige Lutheraner ganz in den Dienst der Choraltex-te und -melodien von Martin Luther, Paul Gerhardt, Johann Crüger und anderer. Erst lange nach Bachs Tod hat man erkannt, mit wieviel Liebe zum Detail Bach die lobpreisenden Worte mit lobpreisender Musik verbunden hat.

Bach wollte mit seiner Musik nichts anderes als Gott ehren, und zwar mit *all* seiner Musik – mit seinen Choralsätzen und anderen Stücken für den Gottesdienst ebenso wie mit seinen höfischen Konzerten. Darum muss es nicht irritieren, dass Bach manche höfische Komposition auch für die Kirchenmusik verwendet hat. So benutzte er Kompositionen, die er für das sächsische Königshaus angefertigt hatte, in den Kantaten seines berühmten Weihnachtsoratoriums und änderte einfach den Text. Aus „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“ wurde „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“. Warum nicht, wenn denn die Musik zum Text passt? Und wie sie passt! Der Thomaskantor hat im Weihnachtsoratorium alle Register gezogen, die ihm zur Verfügung standen: Pauken, Trompeten, Streicher, Flöten, Cembalo, Chor und Solostimmen. Es klingt wie das Jauchzen und Frohlocken fröhlicher Psalmmusik im

ursprünglichen biblischen Sinn; auch die Musikinstrumente sind grundsätzlich die gleichen. Herz- und Mundmusik treten in einen wunderbaren Dialog: Da gibt es die unrhythmischen Rezitative, überwiegend reiner Bibeltext, nach Art des behutsam melismatischen Psalmodierens, aber in zeitgemäßer Dur-Moll-Harmonisierung. Da gibt es die altbewährten Choräle zum Mitsingen für die Gemeinde. Da gibt es tänzerische Arien mit ihren virtuosen Koloraturen. Und da gibt es die kraftvollen polyfonen Chorstücke mit großer Orchesterbegleitung. In seinen Kantaten und Passionen hat Bach zentralen Texten der biblischen Evangelien zu so vollendetem musikalischen Ausdruck verholfen, dass einige ihn deswegen den „fünften Evangelisten“ genannt haben. Der große Philosoph und Agnostiker Friedrich Nietzsche hat nach dreimaligem Hören von Bachs Matthäus-Passion geäußert: „Wer das Christentum völlig verlernt hat, der hört es hier wirklich wie ein Evangelium“ (zitiert nach Honolka, S. 248).

Gleichzeitig mit Bach wirkte Georg Friedrich Händel (1685-1759). Im Gegensatz zu Bach war er vor allem ein gefeierter Opernkomponist. Aber was Bachs Weihnachtsoratorium für die deutschsprachige Christenheit geworden ist, das ist Händels „Messias“ für die englischsprachige Welt geworden. Händels Opern sind fast alle längst in Vergessenheit geraten, aber der „Messias“ und Händels andere Oratorien werden noch heute immer wieder gern aufgeführt und gehört. Dabei begann Händel erst in vorgerücktem Alter und nach schwerer Krankheit, Oratorien zu komponieren. Mit dem „Messias“ ist es ihm gelungen, ausschließlich biblische Texte mit herrlicher, genau passender Musik zu verkünden.

Während Bach das Weihnachtsoratorium und seine anderen Kantaten für die Kirche geschrieben hat, hat Händel den Messias für den Konzertsaal geschrieben. Damit deutet sich eine Entwicklung an, die nach dem Zeitalter des Barock für viele große Kompositionen geistlicher Musik zum Problem wurde: Sie dienten nicht mehr primär dem Gotteslob, der Verkündigung und der Anbetung, sondern verkümmerten zu einem Konzertgenuss des Bildungsbürgertums. Noch heute erleiden viele großartige Oratorien, Passionen, Messen und Requiems dieses Schicksal. Es ist genau umgekehrt wie bei Luther oder Bach: Während diese frommen Männer mit jeder Art von Musik nur Gott loben wollten, so wollen viele Menschen sich heute einfach nur an Denkmälern der Tonkunst ergötzen, wobei es ihnen egal ist, ob sie „zufällig“ zum Lobpreis Gottes geschaffen wurden.

Es lässt sich nicht leugnen: Auch die Musik geht seit der Zeit der Aufklärung den Weg zunehmender Säkularisierung. Darum würde es jetzt wenig Erkenntnisgewinn für die geistliche Musik bringen, auch noch die Stilepochen der Klassik, Romantik und Moderne in ihrer jeweiligen Eigenart zu beschreiben. Ich beschränke mich daher für den Rest meiner schnellen Reise durch die Kirchenmusikgeschichte auf ein paar Beobachtungen, die sie direkt selbst betreffen.

Seit dem 18. Jahrhundert, der Zeit des Pietismus, lag vielen Christen in Europa das Thema Mission besonders am Herzen. Das wirkte sich auch auf die geistliche Musik aus. Es ging dabei einerseits um die Verbreitung des Christentums in heidnischen Ländern, andererseits um Weckrufe an die geistlich träge gewordenen oder vom Rationalismus verunsicherten Mitmenschen im eigenen Land. Während in früheren Jahr-

hundertern die geistliche Musik einfach durch ihre Praktizierung im Gottesdienst eine gewisse missionarische Ausstrahlung hatte, setzte man sie nun bewusst als Missionsinstrument ein, also als Hilfsmittel bei der Evangeliumsverkündigung, dem Aufruf zum Glauben an Jesus Christus. Zu diesem Zweck brauchte man Musik, die auch fern von Kirchgebäuden an öffentlichen Orten funktionierte und laut genug war, um viele Menschen aufhorchen zu lassen. So entstanden in der Mitte des 18. Jahrhunderts die ersten christlichen Posaunenchöre. Ihre Aufgabe war es, Menschen zusammenzurufen und den Choralgesang auch dort zu begleiten, wo keine Orgel zur Hand war.

Blicken wir aber zunächst auf die äußere Mission und ihr musikalisches Gotteslob. Die nach Asien (Indien) und Afrika ausgesandten Missionare brachten außer der Bibel auch ihre Gesangbücher, Gottesdienstordnungen, Trompeten und Posaunen mit. Letztere ließen sich ja wesentlich leichter übers Meer transportieren als Kirchenorgeln. Die Missionare übersetzten ihre Liturgien und Choräle in die jeweilige Landessprache und erwarteten, dass die bekehrten Heiden sich in diese ihnen zunächst fremde Art des Musizierens einlebten. Das taten diese zumeist auch willig. Dabei hatten sie vorher nicht ohne Musik gelebt: Sie kannten von klein auf die bei ihnen beheimatete Volksmusik – oft stark rhythmisch, mit traditionellen Tänzen verbunden, also reine Herzmusik. Diese wurde von den ersten Missionaren als Götzenkult abgelehnt. Spätere Missionars-Generationen setzten sich mit der Frage auseinander, ob solcherart „Kultur-Imperialismus“ wirklich nötig und sinnvoll ist, und die immer selbständiger werdenden jungen Kirchen brachten auch ihre eigenen Stimmen in diese Diskussion ein. Das Resultat: Heute hört man kaum noch Be-

denken dagegen, dass Völker aus anderen Kulturen ihre traditionelle Musik dem Lob des einen wahren Gottes widmen – und dabei meistens zugleich die liturgische und hymnologische Tradition in Ehren halten, die ihnen die ersten Missionare gebracht haben.

Gegen die Volksmusik der jungen Kirchen als solche kann es auch gar keine Einwände geben, denn sie entspricht in vielem dem, was wir uns unter dem ursprünglichen biblischen Musizieren vorstellen müssen. Zum Beispiel kennt die Tradition der Bantu-Völker Afrikas sowohl die Mundmusik (deklamierender) Sieges- und Preislieder als auch die Herzmusik von Tänzen mit Trommeln und Chorussen (das Tswana-Wort „bina“ bedeutet sowohl singen als auch tanzen). Zum Bedenken, mit dieser Musik könnten die jungen Christen dem Heidentum verhaftet bleiben, ist Folgendes zu sagen: Die Kirchengeschichte lehrt, dass bei der Mission fremder Völker immer auch ihre ursprüngliche Kultur wenigstens teilweise in das neue Leben als Christen übernommen wurde (wir können das z. B. auch an den Spuren altgermanischer Kultur im christlichen Abendland erkennen). Es ist so, wie wenn ein Erwachsener getauft wird: Sein menschlicher Charakter und seine natürlichen Begabungen hören damit nicht auf, sind aber nun der Herrschaft Christi unterstellt. So ist das auch mit der Traditionskultur ganzer Völker, die mehrheitlich zum Glauben an Jesus Christus finden: Sie wird gewissermaßen „getauft“.

Kommen wir nun auf die Erweckungsbestrebungen innerhalb der Christenheit zurück, die mit dem Pietismus im 18. Jahrhundert begannen und im 19. Jahrhundert voll aufblühten. In dieser Zeit entstand eine neue Art von Kirchenliedern, die den traditionellen Choral ergänzen wollten: Erweckungslieder, die

gezielt den vom Glauben entfernten oder entfremdeten Menschen zur Umkehr und zur Nachfolge aufrufen. Die Bekenntnisse und Lehren im traditionellen lutherischen Choral waren in erster Linie als Anbetung gemeint, als Lobpreis Gottes „für seine große Wundertat, die er an uns gewendet hat“ (Luther: „Nun freut euch lieben Christen gmein“). Sie hatten natürlich den gewollten Nebeneffekt, dass sich die christliche Gemeinde das Evangelium gegenseitig ins Herz sang und dass die Jugend davon geprägt wurde. Der pietistische Choral brachte als neues Element den ausdrücklichen Appell an den Sünder: „Suche Jesus und sein Licht, / alles andre hilft dir nicht“ (Jakob Gabriel Wolf: „Seele, was ermüdest du dich“). Musikalisch hat man solche Glaubenseinladungen mit leicht eingängigen volkstümlichen Melodien verziert. Übrigens wurden und werden Erweckungslieder nicht nur für Missionszwecke eingesetzt, sondern auch gern in normalen Gemeindegottesdiensten und christlichen Kreisen gesungen.

Im 19. Jahrhundert verwendete man für Erweckungslieder u. a. die beliebte Marschmusik, die sich vorzüglich für Posaunenchoräle eignete, sowie auch liebliche Dreier- und Sechsertakte nach Art der Wiegenlieder. Es sollte nichts unterlassen werden, um die umworbenen Sünder auch gefühlsmäßig für Gottes frohe Botschaft zu gewinnen. Solche Erweckungsmusik erklang auch bei den traditionellen Evangelisationsveranstaltungen nordamerikanischer Christen, den sog. Camp Meetings. Hier wurde die Gospelmusik geboren. Sie mischte sich mit den geistlichen Liedern der afro-amerikanischen Sklaven, den sog. Spirituals. Letztere vereinigen Elemente traditioneller afrikanischer Musik mit einer tiefen christlichen Spiritualität und Himmelssehnsucht. Die vom Spiritual beeinflusste Gospel-

musik gehört heute zu den weltweit beliebtesten Arten, Gott zu loben. Ihr internationaler Charakter ist zugleich Symbol für die weltumspannende Kirche aus allen Völkern.

Wenn Musikwissenschaftler sich über das 20. Jahrhundert äußern, richten sie den Fokus meistens auf die Zwölftonmusik und andere Bemühungen, die Musik neu zu erfinden. Wirkungsgeschichtlich betrachtet waren jedoch ganz andere Entwicklungen prägend. An erster Stelle ist hier die Elektronik zu nennen mit ihren diversen Auswirkungen für die Musik. Zum ersten Mal in der Geschichte konnte Musik beliebig verstärkt, akustisch aufgezeichnet, mechanisch reproduziert und über weite Entfernungen hinweg ausgestrahlt werden. So leise Klangquellen wie eine Gitarre oder wie die natürliche menschliche Stimme konnten nun gemeinsam mit lautem Schlagwerk und Blechblasinstrumenten musizieren; auf dieser Basis funktioniert jede moderne Band. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kamen Verfahren der synthetischen Klangerzeugung hinzu. Die digitale Tonverarbeitung hat die sich daraus ergebenden Möglichkeiten ins Unabsehbare potenziert. Diese „elektronische Revolution“ hat eine einschneidende Veränderung zur Folge: Volkstümliche Musik, die in früheren Jahrhunderten aufgrund ihres Spontancharakters zeitlich und räumlich nur sehr begrenzt wirkte, ist jetzt als Popmusik (d. h. „populäre Musik“) ins Rampenlicht der Weltöffentlichkeit getreten.

Dadurch ist seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Frage drängender geworden, die die geistliche Musik eigentlich immer begleitet hat: Darf der Volks- bzw. Popmusik ein Hausrecht in der Kirche eingeräumt werden? Die geistliche Musik hat in ihrer Geschichte trotz vieler Bedenkenträger

immer wieder auch Stile und Elemente aus der weltlichen und populären Musik integriert, und es ist ihr nicht schlecht bekommen. Vielfalt macht das Gotteslob reich, und darin spiegelt sich nicht zuletzt auch etwas vom Reichtum der Schöpfung wider und vom Reichtum des kreativen Geistes, den der Schöpfer uns Menschen verliehen hat. Heute haben wir den großen Vorteil, dass wir aufgrund technischer Möglichkeiten an der Musik fremder Kulturen und verschiedenster kultureller Gruppen Anteil haben und sie in das Gotteslob einbeziehen können – sowohl Mundmusik als auch Herzmusik. Es ist also weder ein Wunder noch ein Unglück, dass die Stilmittel der Popmusik – wenn auch zögerlich – in die geistliche Musik und in die Kirche eingezogen sind.

Dennoch ist und bleibt die Kirchenmusik vielfältig, ehrt und pflegt auch ihr Erbe. Das frühchristliche Psalmodieren, die gregorianischen Gesänge, der lutherische Choral, Bachs herausragende Werke, die Tradition der Kirchen- und Posaunenchoräle – all das ist lebendig und dient noch immer an vielen Orten dem Gotteslob. Auch die zeitgenössische Kirchenmusik hat mehr zu bieten als Pop; man denke z. B. nur an die leisen Töne der Taizé-Lieder. Laut kann es dagegen bei Gospelkonzerten zugehen und in Lobpreis-Gottesdiensten, wo Bands das Singen begleiten. In Übersee-Kirchen und in charismatischen Kreisen kommt es dabei sogar zu Tanz und Ekstase.

Das ist keineswegs unangemessen oder gar verwerflich, wie wir an biblischen Vorbildern lernen können. Problematisch wird es erst dann, wenn die Herzmusik als ein Mittel der Annäherung an Gott angesehen wird. Wer meint, durch schnelle Rhythmen schneller Gott nahe zu sein, der verfällt demselben

Irrtum wie die Baalspriester vor knapp dreitausend Jahren, die ihrem Götzen durch das Herumhinken um einen Altar imponieren wollten. Wir müssen uns Gott nicht annähern und wir müssen ihm auch nicht imponieren mit unserer geistlichen Musik. Übrigens ist in dieser Angelegenheit nicht der Rhythmus das Problem und nicht die Popmusik, sondern die innere Einstellung, denn man kann sogar beim Psalmodieren dem Irrtum erliegen, man käme auf diesem musikalischen Weg Gott näher. Es muss betont werden: Geistliche Musik dient in keinem Fall der Annäherung an Gott, sondern allein dem Ausdruck der Freude darüber, dass Gott uns bereits ganz nahe ist durch Jesus Christus, seinen eingeborenen Sohn.

Ich fasse meine Beobachtungen zur Musik in der Christenheit mit fünf Punkten zusammen.

1. *Geistliche Musik ist grundsätzlich von derselben Art wie weltliche Musik.* Sie ist nicht vom Himmel gefallen, sondern aus natürlichem Jauchzen, Sprechen, Tanzen und Singen entstanden; auch hat sie im Laufe ihrer Geschichte immer wieder Anleihen bei der Volksmusik und anderer weltlicher Musik gemacht. Das ist nicht verwunderlich, denn Musikalität und Musikliebe sind natürliche menschliche Eigenschaften, die wie alle anderen Gaben in den Dienst Gottes gestellt werden können und sollen. Das bringt mit sich, dass bei Christen der Übergang zwischen weltlicher und geistlicher Musik fließend ist. Bezeichnenderweise heißt es in einem Paulusbrief direkt nach der Aufforderung, Psalmen und Hymnen zu singen: „Und *alles*, was ihr tut mit Worten oder mit Werken, das tut alles im Namen des Herrn Jesus und dankt Gott, dem Vater, durch ihn“ (Kolosser 3,17). Insofern ist eigentlich keine Musik, die ein Christ mit gutem Gewissen machen oder hören kann, un-

geistlich, selbst wenn es sich um eine Liebesarie oder ein Shanty handelt. Allein die innere Einstellung entscheidet darüber, ob jemand damit Gott ehren oder sich nur selbst vergnügen will.

2. Geistliche Musik zieht zur Ehre Gottes alle Register; kein Musikstil und kein Instrument ist von sich aus ungeeignet. Damit macht sie die Vielfalt der Gaben, die Christus der Kirche geschenkt hat, deutlich. Gott gefällt jede Art von ehrlich gemeintem Lob, sei es Herz- oder Mundmusik, sei es Psalmodie oder Taizé-Gesang, sei es der Choral oder der Gospelsong, sei es festliche Orgelmusik oder jazzige Bläsermusik, sei es eine Bachkantate oder ein Spiritual, sei es das Jauchzen eines Kleinkinds oder das Lallen eines Behinderten. Letztlich ist ja auch die allerbeste geistliche Musik auf Erden nur ein armseliges Lallen im Vergleich zum Gesang der Engel. Musik zur Gottes Ehre kann sogar die Grenzen dessen sprengen, was wir normalerweise unter Musik verstehen. Die nichtmenschliche Natur macht es uns vor: Die Vögel „singen“, die Kornfelder „jauchzen“, die Bäume „klatschen in die Hände“... Es gibt z. B. Chöre taubstummer Christen, die mit Gebärdensprache Choräle „singen“. Und wer weiß? Vielleicht werden in Zukunft einmal rhythmische Lichteffekte oder Video-Kunstwerke zur geistlichen Musik gerechnet werden...

3. Geistliche Musik würdigt die Tradition des Gotteslobes vergangener Generationen und hält die Erinnerung daran lebendig. Mit allen Registern zu musizieren schließt ein, dass man die Register der Vergangenheit nicht verstummen lässt. Das ist zunächst eine Angelegenheit der Liebe und des Respekts älteren Christen gegenüber: Sie sollen weiter mit den ihnen vertrauten Liedern Gott in der Gemeinde loben dürfen

und dabei aus dem Schatz ihrer Erinnerung schöpfen können; sie sollen sich auch am Lebensabend im Gottesdienst zu Hause fühlen. Aber die zeitliche Tiefendimension geistlicher Musik reicht weiter: Wenn Psalmen und Hymnen aus längst vergangenen Jahrhunderten erklingen, lässt das eine Zeit-übergreifende Ökumene erkennen, eine Anbetungsgemeinschaft mit Gotteskindern vieler Generationen vor uns. Wir singen „Halleluja“ wie das alte Volk Israel, „Kyrie eleison“ wie die ersten Christen und „Gloria“ wie die mittelalterliche Kirche. Wir verwenden in unserer Liturgie und in manchen Chorälen neben Dur und Moll noch die alten Kirchentonalarten. Wir halten den Choral des 16. Jahrhunderts und Bachs Kirchenmusik lebendig. Hier besteht ein wesentlicher Unterschied zur säkularen Musik, wo in der Regel nur das erklingt, was der Mode und den Hörgewohnheiten der Zeit entspricht bzw. was von älteren Stücken noch gut ankommt. Die christliche Kirche fühlt sich ihrem musikalischen Erbe verpflichtet – allerdings ohne Museumshüter-Mentalität und ohne liturgische Gesetzlichkeit. Diese zeitliche Tiefendimension der geistlichen Musik sollte nicht aus Gründen der Anbiederung an einen (vermeintlichen) Zeitgeschmack und die Hörgewohnheiten säkularer Menschen verflacht werden.

4. *Geistliche Musik steht immer im Dienst von Gottes Wort und ordnet sich ihm unter.* In der Ehe von Herrn Text und Frau Musika gibt es keine Gleichberechtigung: Frau Musika bleibt „Gehilfin“. Wort und Ton der *musica sacra* stehen also in einem ähnlichen Verhältnis wie Mission und Diakonie: Ersteres ist seligmachendes Gnadenmittel, Letzteres unterstreicht und bekräftigt dieses Gnadenmittel, ehrt dabei Gott und erfreut die Mitmenschen. Der Vorrang des Wortes bedeutet freilich

nicht, dass nur Vokalmusik gültige Kirchenmusik ist; reine Instrumentalmusiken (z. B. Intradon, Prä- und Postludien) können ja auf Gottes Wort einstimmen bzw. ein Gefühl des Dankens und Lobens bei den Hörern verstärken. Der Vorrang des Wortes bedeutet auch keine Verengung auf bestimmte Musikstile, etwa auf reine Mundmusik oder einstimmige Musik; Gottes Wort heiligt ja *alles*, was dankbar mit der rechten Herzenshaltung angenommen wird (vgl. 1. Tim. 4,4). Allerdings verbietet der Vorrang des Wortes eine musikalische Beliebigkeit oder Effekthascherei. Wer verantwortlich geistliche Musik betreibt, wird die ihm zur Verfügung stehenden Stile und Stilmittel stets sorgfältig daraufhin prüfen, ob sie mit dem verkündeten Wort zusammenpassen und ob sie für bestimmte Situationen und Personengruppen im geistlichen Sinne wirklich erbaulich sind.

5. *Geistliche Musik ist Lobpreis, Gebet, Belehrung, Vergewisserung, Weckruf, Vereinigung und Ausdruck von Vorfreude.* Geistliche Lieder sind in erster Linie gesungene Gebete nach dem Vorbild der Psalmen. Dabei stehen fröhlicher Lobpreis und dankbare Anbetung im Vordergrund; aber auch Klagelieder dürfen erklingen. Weil beim Loben und Danken Gottes große Wunder und liebevolle Taten zur Sprache kommen, ergibt sich daraus ganz natürlich eine didaktische Funktion der Kirchenmusik: Die Gemeinde erinnert und erbaut sich durch ihre Lieder, singt sich das Evangelium gegenseitig ins Herz. Das dient zugleich der Vergewisserung im Glauben. Für Außenstehende kann solches Singen von Gottes Werken zum Weckruf werden, also zum Aufruf, an den Herrn Jesus Christus zu glauben. Kirchenmusik mit allen Registern hat auch eine vereinigende bzw. ökumenische Funktion: Indem sie

musikalische Traditionen aus vielen Völkern und Jahrhunderten aufnimmt und lebendig erhält, wird der welt- und zeitumspannende Charakter von Gottes Volk deutlich, und Einmütigkeit wird erkennbar (vgl. Römer 15,5-6). Schließlich ist geistliche Musik auch ein Vorgeschmack auf die Freuden der ewigen Seligkeit. Diese Funktionen sind freilich keine Schubladen, in die sich alle Stücke geistlicher Musik einsortieren ließen; man kann bestenfalls Schwerpunkte erkennen. Daraus ergibt sich, dass auch Herz- und Mundmusik nicht bestimmten Funktionen zugeordnet werden können. Das „Bekennen mit dem Mund“ und das „Glauben im Herzen“ (Römer 10,10) bringt nicht je eigene Musikstücke hervor, sondern gehört ebenso unzertrennlich zusammen wie Herz- und Mundmusik für das vollendete Gotteslob.

Musik im Himmel

Beim Thema „Musik im Himmel“ wird manchem sogleich das Klischee einfallen, dass Menschen nach ihrem Tod in Engelsegestalt auf Wolken sitzen, Harfe spielen und „Halleluja“ singen. Andere werden sagen: Dieses Kapitel muss leer bleiben, denn unsere irdischen Worte und Gedanken können Gottes Ewigkeitsreich nie erreichen.

Zwischen Klischee und Schweigen gibt es aber noch einen dritten Weg. Mit aller Zurückhaltung können wir das nachsprechen, was die Bibel uns vom Himmel und von der Musik in ihm offenbart. Die Heilige Schrift schweigt ja nicht über Gottes neue Welt und die Musik darin, gewährt uns allerdings nur einen kleinen Einblick – so wie durch ein Guckloch im Vorhang, der die alte Welt von der neuen trennt. Es müssen

zwangsläufig viele Fragen offen bleiben, auch sehr grundlegende: ob es im Himmel überhaupt Schallwellen geben wird, die die Luft kräuseln oder ob sich da andersartige Wellen kräuseln oder ob die himmlische Musik von noch ganz anderer Natur ist, unserer physikalischen Auffassung völlig entzogen. Auch wie die musizierenden Herzen und Mäuler unserer Auferstehungsleiber aussehen werden, wissen wir nicht, können es uns auch nicht vorstellen. Wir müssen uns klar machen: Die Bibel kann den Himmel nur mit irdischen Worten beschreiben, nur mit irdischen Bildern und Tönen vergleichen. Es geht Gott in seinem Wort aber auch gar nicht um eine umfassende Beschreibung zukünftiger Dinge zu dem Zweck, dass unsere Neugier befriedigt wird, sondern es geht ihm darum, dass das Evangelium in unsere Zeit und Welt hinein verkündigt wird. Die Ewigkeitshoffnung, die die Schrift offenbart, will uns heute trösten, den Glauben stärken und Vorfreude wecken.

Blicken wir aber zunächst auf die Schnittstelle zwischen Erde und Himmel, zwischen gegenwärtiger und zukünftiger Welt. Die „Musik“ des Jüngsten Tages besteht aus akustischen Signalen, von Engeln hervorgebracht: Der Menschensohn „wird seine Engel senden mit hellen Posaunen, und sie werden seine Auserwählten sammeln von den vier Winden, von einem Ende des Himmels bis zum andern“, hat Jesus prophezeit (Matthäus 24,31). Und Paulus schrieb den Korinthern: „Denn es wird die Posaune erschallen und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden“ (1. Korinther 15,52b). Übrigens hat Händel diesen Satz in seinem „Messias“ eindrucksvoll vertont mit der Bass-Arie „The Trumpet Shall Sound“. Wie in alten Zeiten ein Herold unter Fanfarenklängen mit lauter Stimme das Kommen eines großen Königs

ankündigte, so wird dann der Erzengel Michael das Wiederkommen des Herrn Jesus Christus ausrufen (vgl. 1. Thessalonicher 4,16). Der Prophet Jesaja hat das bereits im Bild der Rückkehr der versprengten Stämme Israels nach Jerusalem geweissagt (Jesaja 27,13), und Johannes hat es in seiner Vision mit der siebenten Posaune geschaut (Offenbarung 11,15). Danach kommt das Jüngste Gericht, aus dem die in Christus Geheiligten gerechtfertigt hervorgehen und in die ewige Freude des Himmels eintreten werden.

Die Himmelsfreude hat bereits in der gegenwärtigen Welt ihr Vor- und Abbild. Im Gleichnis vom „verlorenen Sohn“ beschreibt Jesus das Freudenfest anlässlich von dessen Heimkehr so: „Und sie fingen an, fröhlich zu sein. Aber der ältere Sohn war auf dem Feld. Und als er nahe zum Hause kam, hörte er Singen und Tanzen...“ (Lukas 15,24b-25). Das ganze Vaterhaus steht Kopf und feiert mit Mund- und Herzmusik eine Party aus Freude über den zurückgekehrten Sohn! Damit illustriert diese dritte Geschichte in einer Reihe von drei Gleichnissen über das Verlorene, was nach den ersten beiden im Klartext so ausgedrückt ist: „So wird auch Freude im Himmel sein über einen Sünder, der Buße tut... So, sage ich euch, ist Freude vor den Engeln Gottes über einen Sünder der Buße tut“ (Lukas 15,7.10).

Ja, Gottes Engel machen jetzt schon Musik aus Freude über alle, die durch Umkehr und Glaube den Weg zurück in Gottes Reich gefunden haben. Von dieser Engelsmusik können wir jedoch noch nichts hören. Aber in einer bestimmten Nacht haben ein paar Leute doch etwas davon gehört, Bethlehems Hirten nämlich, als der Heiland geboren wurde. „Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heer-

scharen, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe...“ (Lukas 2,13-14).

Mit solchem Engeljubel vereinigen sich in Gottes neuer Welt die Stimmen der Erlösten: „Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelzungen, mit Harfen und mit Zimbeln schön“ (Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme“). Von himmlischer Harfenbegleitung reden tatsächlich drei Stellen in der Offenbarung des Johannes, die die Musik des Himmels beschreiben (Offenbarung 5,6-14; 14,2-5; 15,2-4). Saiteninstrumente sind in der Bibel typisch für die Begleitung von Lobgesängen und stehen hier deshalb stellvertretend für jede Art von musikalischer Begleitung.

Was erfahren wir darüber hinaus in diesen drei Bibelstellen? Es ist vom laut gesungenen „neuen Lied“ die Rede. Sein Inhalt ist Gottes neuer Bund, der durch das Blut des Gotteslammes besiegelt wurde und Menschen nicht nur aus Israel, sondern „aus allen Stämmen und Sprachen und Völkern und Nationen“ zu einem Volk königlicher Priester gemacht hat. Deshalb ehrt das himmlische Preislied Jesus Christus als den König, der allein würdig ist, die sieben Siegel des Buches (der noch verbleibenden Menschheitsgeschichte) zu öffnen (vgl. Offenbarung 5,9): „Das Lamm, das geschlachtet ist, ist würdig, zu nehmen Kraft und Reichtum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis und Lob“ (Offenbarung 5,12). Händel hat dieses himmlische Loblied mit irdischen Mitteln herrlich vertont und an den Schluss seines „Messias“-Oratoriums gestellt.

Offenbarung 14 symbolisiert das singende Gottesvolk mit der Zahl von 144000 Erlösten. Sie sind rein, d. h. gereinigt durch das Blut des Lammes, deshalb können nur sie das rechte

Gotteslob „lernen“ – nämlich das Gotteslob im Namen Jesu Christi.

Offenbarung 15 nennt den Gesang der triumphierenden Erlösten „Lied des Mose“ und „Lied des Lammes“. Sie preisen Gottes große und wunderbare Werke, nämlich seinen Heilsweg durch die Menschheitsgeschichte. Hier vereint sich altes und neues Lied zu einem zeitübergreifenden Gotteslob: „Mose“ steht für den alten Bund bzw. das Gotteslob des leiblichen Volkes Israel, das „Lamm“ steht für den neuen Bund bzw. das Gotteslob des universalen neuen Volkes Israel aus Juden und Heiden.

Dieses zeit- und raumübergreifende Lob der Menschen im Himmel vereinigt sich, wie gesagt, mit dem Lob der Engel und mit dem Lob aller Kreaturen in Gottes neuer Welt. Damit gibt es Zeugnis für die ungetrübte ewige Gemeinschaft mit Gott dem Herrn.

Solange wir nun aber noch in der alten Welt leben, können wir nichts Besseres tun, als unter Dank, Lob und Vorfreude die frohe Botschaft von Gottes Reich weiterzusagen und weiterzusingen, wie Paul Gerhardt es uns in den Mund gelegt hat:

„Ich singe dir mit Herz und Mund,
Herr, meines Herzens Lust.
Ich sing und mach auf Erden kund,
was mir von dir bewusst.“

Literaturverzeichnis

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel revidiert 2017. Stuttgart, 2017.

Blissenbach, Wolfgang: Musik in Bibel und Gemeinde. Erzhäusen, 1975.

Evangelisch-Lutherisches Kirchengesangbuch (ELKG). Groß Oesingen, 2005.

Grabner, Hermann: Allgemeine Musiklehre. Kassel, 1970.

Honolka, Kurt: Weltgeschichte der Musik. München, 1985.

Mersmann, Hans: Musikgeschichte in der abendländischen Kultur. Frankfurt (Main), 1955.

Pahlen, Kurt: Mensch und Musik. München, 1972.

Schließke, Otto: Handbuch der Lutherlieder. Göttingen, 1948.

Schweitzer, Albert: J. S. Bach. Wiesbaden, 1979.

Weitere Bücher des Sola-Gratia-Verlags

Gert Kelter: **Gott ist gegenwärtig**

Anregungen für die Feier des lutherischen Gottesdienstes. Ein Werkbuch. 413 S., 9,00 Euro.

Matthias Krieser: **Matthäus gepredigt**

Predigten über das ganze Matthäus-Evangelium. Mit einem Register zum Kirchenjahr. 560 S., 9,00 Euro.

Werner Führer:

Jesus Christus – Retter aus Tod und Gericht

Vorträge über die gefüllteste Zeit der Geschichte. 218 S., 6,00 Euro

Matthias Krieser: **Weise leben**

Salomo und sein geistiger Nachlass. Salomos Lebensweisheit, für unsere Zeit fruchtbar gemacht. 145 S., 6,00 Euro.

Detlev Löhde: **Was Christen vom Islam wissen sollten**

Dieses Buch bringt umfassend, knapp und übersichtlich zur Sprache, was Christen heute über den Islam wissen sollten. Zugleich leitet es zu einem ehrlichen und liebevollen Umgang mit muslimischen Mitmenschen an. 144 S., 6,00 Euro.

Alrun Rehr: **Gottestypen**

31 Portraits aus Bibel und Kirchengeschichte. Mit Bibel- und Gebetstexten, auch für Andachten geeignet. 120 S., 6,00 Euro.

Gottfried Martens:

Der Kleine Katechismus Martin Luthers

Mit einführenden Texten und Kommentaren zum Gebrauch für das heutige Leben. 137 Seiten, 6,00 Euro.

Wolfgang Hörner: **Der Grund des Glaubens**

Die Heilige Schrift und die Rechtfertigung des Sünders als Fundamente des christlichen Glaubens. 90 S., 6,00 Euro.

Angelika Krieser:

Das Kirchenjahr und seine Wochensprüche

Zeitgemäße Auslegungen aller Wochensprüche mit einführenden Texten zu den Abschnitten des Kirchenjahrs. 73 S., 4,50 Euro.

Horst Neumann†:

Luther neu entdecken im 21. Jahrhundert

Was war Luthers Haupt-Anliegen? Und ist es heute noch aktuell? 33 S., 2,50 Euro.

Ausführliche Beschreibungen aller lieferbaren Titel auf der Website

www.sola-gratia-verlag.de

Hier können alle Bücher auch als kostenlose E-Books heruntergeladen werden.

Bestellungen an:

Sola-Gratia-Verlag
Matthias Krieser
Königsberger Str. 67
27356 Rotenburg

Tel.: 0 42 61 / 30 57 9 57

E-Mail: post@sola-gratia-verlag.de