

Tim Benedikt Hottinger

Klingende Realität –
Ein Vergleich von Söhnen und Begbie
zur theologischen Begründung
für das Wesen von Musik

Bachelorarbeit

Modul

btm 6603

Theologisches Seminar St. Chrischona

Erstgutachterin: Stephanie Korinek

Zweitgutachterin: Susanne Hagen

Abgabetermin: 3. Februar 2020

Studienjahr 2019/2020

Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes.

Es war und ist mein Gebet, dass die vorliegende Arbeit
Lobpreis für Gott den Schöpfer ist.

Ebenso ist es mein Wunsch, dass diese Arbeit eine Grundlage für
Musiker und Theologen bietet, Musik als das zu erkennen, was sie ist:
Kreatur Gottes, die Gott in ihrer klingenden Realität die Ehre geben will.

Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einer theologischen Begründung für das Wesen der Musik, anhand zweier Bücher der Autoren Oskar Söhngen und Jeremy Begbie.

Oskar Söhngen schrieb Mitte des 20. Jh. seine „Theologie der Musik“, in der er Musik trinitarisch begründet. Jeremy Begbies Buch „resounding truth – christian wisdom in the world of music“ wurde knapp 70 Jahre später, Anfang des 21. Jh. geschrieben. Die unterschiedlichen Erkenntnisse und Quellen sollen ein klareres Bild des Themas zeichnen.

Diese Arbeit ist in drei Teile aufgeteilt. Als Untermauerung der theologischen Begründung für Musik verwende ich im ersten Teil säkulare Literatur. Zuerst benutze ich musikwissenschaftliche Definitionen, um den ungefähren musikalischen Rahmen zu erfassen. Danach wende ich mich Manfred Spitzers „Musik im Kopf“ zu, worin der Psychologe die Erkenntnisse der neurologischen und biologischen Forschung um 2000 skizziert und erläutert wie Musik auf den Menschen und dessen Gehirn wirkt, wie dieser sie wahrnimmt und in wieweit er von ihr beeinflusst wird. Darauffolgend betrachte ich philosophische Schriften des Komponisten Hans Zender, der davon ausgeht, dass Musik eine Sprache ist. Distanzierend von einer objektivierenden Sprache der Musik, die in der Notensprache gefunden werden könne, geht er auf einen tieferen Sinn der Musik ein, der hinter den Noten und Tönen mitschwingen soll.

Im zweiten Teil werde ich die theologischen Verständnisse über Musik, zuerst von Söhngen, dann von Begbie betrachten. Diese erkennen Musik als Teil des Schöpfungswerks Gottes, das dem Menschen zur Freude und Gott zum Lobpreis geschaffen wurde. Nachdem ich ihre Ansichten über das Wesen der Musik dargelegt habe, wende ich mich im dritten Teil dem Vergleich der beiden Theologen zu.

Unterschiede zwischen den Ansichten gibt es vor allem bei der Frage, ob Musik *creatio ex nihilo* vom Menschen geschaffen wird. Dieser Frage werde ich in diesem dritten Teil gesondert nachgehen.

Zuletzt werde ich in einem persönlichen Fazit Konsequenzen aus den Erkenntnissen ziehen und einen Ausblick mit Anregungen für die heutige christliche Generation geben.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	7
2 Musik als Realität	8
2.1 Musikwissenschaftliche Betrachtung	8
2.2 Spitzer – Neuro-biologische Betrachtungen von Musik.....	10
2.2.1 <i>Definition Ton</i>	10
2.2.2 <i>Musik im menschlichen Bewusstsein</i>	11
2.2.2.1 <i>Die menschliche Hörfähigkeit</i>	11
2.2.2.2 <i>Das menschliche Gedächtnis</i>	13
2.2.2.3 <i>Menschliches Verstehen von Musik</i>	15
2.2.2.4 <i>Musik und Emotionen</i>	15
2.2.3 <i>Fazit zu Spitzers Beobachtungen</i>	16
2.3 Zender – Philosophische Betrachtung eines ausgedrückten Sinns der Musik.	16
2.4 Zwischenfazit.....	19
3 Oskar Söhngen – Eine trinitätstheologische Begründung	20
3.1 Beobachtungen in der Musik als Schöpfung	20
3.1.1 <i>Musik als Schöpfung</i>	20
3.1.2 <i>Musik in der Tierwelt</i>	21
3.1.3 <i>Musik beim Menschen</i>	22
3.2 Die Absicht des göttlichen Schöpfungswerks	24
3.3 Die Aussage der Musik: Die „Tiefe der Dinge“	25
3.4 Kultische Musik.....	26
3.5 Musik zum Lob der Schöpfung	26
3.6 Musik in der Offenbarung Christi.....	28
3.7 Ausblick auf christliche Musik	29
3.8 Fazit – Söhngen	30
4 Begbie – Eine schöpfungstheologische Begründung	30
4.1 Basis Schöpfungslehre.....	30
4.1.1 <i>Der schaffende Schöpfer</i>	31
4.1.2 <i>Geschaffen als Kosmos</i>	32

4.1.2.1	<i>Geschaffen in Freiheit und Liebe</i>	32
4.1.2.2	<i>Geschaffen zum Lob Gottes</i>	32
4.1.2.3	<i>Geschaffen auf ein Ziel hin</i>	33
4.1.2.4	<i>Geschaffen in geordneter Offenheit</i>	34
4.1.2.5	<i>Geschaffen in vielfältiger Einheit</i>	35
4.1.3	<i>Geschaffen und berufen</i>	35
4.1.3.1	<i>Geschaffen, die Schöpfung zu verwalten</i>	35
4.1.3.2	<i>Auftrag der Christenheit</i>	36
4.2	<i>Musik im geschaffenen Kosmos</i>	37
4.2.1	<i>Musik – Geschaffen in Freiheit und Liebe</i>	37
4.2.2	<i>Musik – Geschaffen in Leiblichkeit</i>	38
4.2.3	<i>Musik – Geschaffen in zeitlicher Realität auf ein Ziel hin</i>	38
4.2.4	<i>Musik – Geschaffen in geordneter Offenheit</i>	39
4.2.5	<i>Musik – Geschaffen in vielfältiger Einheit</i>	40
4.3	<i>Zwischenfazit – Jeremy Begbie</i>	40
4.4	<i>Musik in der Realität des Menschen</i>	41
4.4.1	<i>Philosophische Konstrukte zum Wesen von Musik in Romantik bis Postmoderne</i>	41
4.4.2	<i>Das Potential von Musik entdecken</i>	43
4.5	<i>Ausblick – Musik im Bezug zum Menschen</i>	44
4.5.1	<i>Gemeinschaftliche Musik</i>	44
4.5.2	<i>Mit Musik antizipieren</i>	45
4.6	<i>Fazit – Begbie</i>	46
5	<i>Vergleich der Theologie von Söhngen und Begbie</i>	47
5.1	<i>Übereinstimmungen</i>	47
5.1.1	<i>Bestätigung der neurobiologischen Befunde</i>	47
5.1.2	<i>Musik als Schöpfungswerk</i>	47
5.1.3	<i>Trinitarisch begründete Schöpfungstheologie</i>	47
5.1.4	<i>Kritik der Romantik</i>	48
5.1.5	<i>Das Böse und die Musik</i>	48
5.1.6	<i>Eschatologischer Aspekt der Musik</i>	48
5.2	<i>Unterschiede</i>	48

5.2.1 <i>Verschiedene Zugänge zu Instrumentalmusik und säkularer Musik</i>	48
5.2.2 <i>Musik in der Tierwelt</i>	49
5.2.3 <i>Transzendentes Wesen der Musik</i>	49
5.3 Musik aus dem Nichts	49
5.4 Schlussfolgerung	51
6 Ausblick und persönliches Fazit	52
7 Literaturverzeichnis	54
8 Selbständigkeitserklärung	55

1 Einleitung

Neben Nahrung ist Musik vermutlich das am meisten verbreitete Konsumgut unserer heutigen Zeit, denn sie ist mittlerweile fast überall. Im täglichen Leben ist sie immer mit von der Partie und auf keiner darf sie fehlen. Ob im Radio oder im Stream, ob Konserven oder doch lieber selbst-gemacht, auf dem Schulweg, zum Chillen, aus Langeweile oder als Anregung, Musik ist dabei. Und die Allerwenigsten fragen sich, was Musik eigentlich „ist“.

Victor Wooten, einer der berühmtesten E-Bassisten unserer Zeit, hielt vor einigen Jahren einen TED-Talk mit dem Titel „music as a language“. In diesem Vortrag ging er darauf ein, inwiefern Musik nicht gelehrt, sondern gelebt und erfahren wird und nur in Verbindung von lebendiger Beziehung bestehen kann. Über diesen Ansatz gelangte ich zu der Frage nach dem „Wesen der Musik“ und wie dieses im Verhältnis zum Menschen und zu Gott steht.

Da eine umfassende Untersuchung dieses Themas den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, beziehe ich mich auf zwei theologische Begründungen, aus dem 20. Jh. „Theologie der Musik“ von Oskar Söhngen und aus dem 21. Jh. „resounding truth – christian wisdom in the world of music“ von Jeremy Begbie, die Musik im Licht des christlichen Glaubens betrachten. Ich verwende diese, da sie jeweils eine umfangreiche theologische Begründung für Musik liefern, wodurch ein großes Gesamtbild aufgezeigt werden kann. Es ist zu klären, inwiefern Musik in Relation zur restlichen Schöpfung steht, welche besonderen Fähigkeiten sie innehat und in welcher Beziehung sie zu Gott und dem Menschen steht. Fragen zu negativem Gebrauch von Musik, wie bspw. Manipulation durch Musik sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Genauso werden künstlerische Besonderheiten bzw. verschiedene musikalische Epochen z.T. nur erwähnt, jedoch nicht spezifisch betrachtet.

Um die Materie für die theologischen Begründungen zu ergänzen und um die Ergebnisse der Arbeit objektiver zu fassen, stelle ich in einem ersten Teil Musik in verschiedenen säkularen Betrachtungen dar. Hierfür verwende ich musikwissenschaftliche Literatur für eine musikalische Definition. Darauf folgend untersuche ich mit Manfred Spitzers „Musik im Kopf“ die Kompatibilität von Musik zum Menschen anhand seines Gehörs, seines Gedächtnisses, sowie seines Verständnisses und seiner emotionalen Auffassungsgabe von Musik und schließe mit Hans Zender, über die Sinnhaftigkeit der Musik diesen Teil ab.

Meine methodische Vorgehensweise wird v.a. darstellend und beschreibend sein. Vereinzelt werde ich Querverbindungen herstellen und am Schluss die gesammelten Erkenntnisse auswerten.

In der theologischen Begründung gehe ich nach dem gleichen Prinzip vor. Ich stelle die Gedanken der Theologen dar, vergleiche sie miteinander am Ende hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede und deute die Erkenntnisse.

Meine eigenen Gedanken werden sich vor allem auf den Ausblick und auf das persönliche Fazit beziehen. Zwischendurch werde ich nur vereinzelt in Frage stellen oder diskutieren.

Zugunsten der besseren Lesbarkeit beschränke ich mich bei Personengruppen auf die männliche Form, wobei die weibliche Personengruppe jeweils eingeschlossen ist.

2 Musik als Realität

2.1 Musikwissenschaftliche Betrachtung

Um die Frage zu klären, was Musik „ist“, betrachte ich vorerst zwei musikwissenschaftliche Definitionen.

Im Brockhaus Riehm Musiklexikon ist folgende Definition zu finden:

„Musik ist die produktive Gestaltung von Klingendem, das als Natur- und Emotionslaut die Welt und die Seele im Reich des Hörens in begriffsloser Konkretheit bedeutet, und das als Kunst in solchem Bedeuten vergeistigt zur Sprache gelangt kraft einer durch Wissenschaft (Theorie) reflektierten und geordneten und daher sinnvollen und sinnstiftenden Materialität.“¹

Eine sehr viel rudimentärere Definition nach Gray beschreibt Musik als „produzierte Schallmuster unterschiedlicher Tonhöhe und -länge zu emotionalen, sozialen, kulturellen oder kognitiven Zwecken“².

Diese beiden Definitionen scheinen beide korrekt zu sein, wenn sie auch auf unterschiedliche Aspekte der Musik eingehen. Als Musik, im griechischen Ursprung „musiké“ (μουσική) darin „musa“ was zur Muse referiert, wurden im griechischen Altertum zunächst die musischen Künste (Dichtung, Musik und Tanz) verstanden³. Der

¹ Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans H.; u.a. (Hg.): Brockhaus Riehm Musiklexikon Bd. 3, Mainz 1995, 175, zitiert nach: Spitzer, Musik im Kopf, 18.

² Vgl. Gray, PM; Krause, B (u.a.): The music of nature and the nature of music, in: Science 291 (2001), 52-54, zitiert nach: Spitzer, Musik im Kopf, 18.

³ Vgl. Michels, dtv-Atlas Musik, 11.

Begriff „Musik“ entwickelte sich weiter und beschreibt mittlerweile die Tonkunst.⁴

Der dtv-Atlas Musik teilt den Inhalt von Musik in zwei Elemente auf: einerseits das akustische Material, andererseits die geistige Idee.⁵ Diese beiden stünden formal nicht nebeneinander, sondern verbänden sich in der Musik zu einer „ganzheitlichen Gestalt“⁶. Um die geistige Idee mit dem akustischen Material zu befüllen benötigt dieses eine „vormusikalische Zubereitung durch Auswahl und Ordnung“⁷.

Musik besitzt eine natürlich implizierte Ordnung, die wir als die „Partialtonreihe“ oder „Obertonreihe“ bezeichnen. Die Obertonreihe (Abb. 1) beschreibt das physikalische Phänomen von gleichzeitig schwingenden Frequenzen eines Tons, in der alle Intervalle, also alle möglichen Tonabstände, enthalten sind.⁸ Sie ist demnach eine natürliche Tonleiter, die schon in der griechischen Antike erforscht wurde und unserem heutigen abendländischen Tonsystem seine Struktur gibt. Das griechische System funktionierte schon damals mit Diatonik, Chromatik und Enharmonik, welche wir auch heute noch kennen.

Unser heutiges System, welches auf dem Antiken basiert, ist ein Bezugssystem, das alle Töne auf einen Grundton hin anordnet (Tonalität) und die Frequenzen auf 12 Halbtöne innerhalb einer Oktave verteilt.⁹

Aufgrund der Zeitgebundenheit des Klangs ist Musik nur gegenwärtig erfahrbar. Das bedeutet, dass Tondauer, Rhythmus, Zeitmaß, usw. in einem zeitlichen Verhältnis zueinanderstehen. Dies hat wiederum Auswirkungen auf die Ordnungsprinzipien und die Kompositionsmöglichkeiten.¹⁰

Der dtv-Atlas erklärt: „Da der Sinn der Musik sich im Klang realisiert, ist die angemessenste Interpretation der Musik die klingende“, welche in der Wahrnehmung den Hörer zu gesteigerter „Emotion, Fantasie und Erlebniskraft“¹¹ bewegt.

Dies führt uns zu einem weiteren Charakterzug der Musik, ihrer Subjektivität. Deutungen und Charakterisierungen können nur „objektiv“ beschrieben werden aufgrund

⁴ Vgl. Michels, dtv-Atlas Musik, 11.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. a.a.O. 88f.

⁹ Vgl. a.a.O. 87.

¹⁰ A.a.O. 11.

¹¹ Ebd.

der geschichtlich entwickelten Systeme, die der Musik ihre „Sprache“ gegeben haben. Der Vorgang der Wahrnehmung von Musik jedoch ist stets subjektiv.¹²

Musik wurde vermutlich in jedem Zeitalter der Menschheit kreiert und mit der Zeit entstanden die unterschiedlichsten Ausdrucksarten und Kompositionsstile, wie z. B. indonesische Gamelanmusik, isorhythmische Motetten, Gregorianischer Gesang, Dodekaphonie und viele mehr.¹³

Historische Musik (v.a. Klassische) wird heutzutage sowohl gespielt als auch gehört und ist somit wieder ein Teil unserer Zeit. Hier wurde der Einwand gebracht, dass dies nur so lange fruchtbar sei, wie „die Aufführung historischer Musik nicht in steriler Nachahmung geschieht, sondern zu lebendiger, subjektiver Interpretation führt“¹⁴. Es benötigt also die subjektive momentane, sinnliche Erfahrung der Musik von Interpret und Zuhörer, dass Musik „lebendig“ wird.

Musik ist demnach ein sinnhaftes Gefüge, das zeitlich in der Gegenwart geschieht und basierend auf einem natürlichen System, der Obertonreihe, in objektive Notensprache übersetzt werden kann. Doch Musik ist trotz objektiver Deutungsmöglichkeiten nur subjektiv erfahrbar, was für Interpret und Zuhörer Lebendigkeit suggeriert und deren Emotionen, Fantasie und Vorstellungskraft anregt.

Um zu ergründen, inwieweit der Mensch für Musik empfänglich ist, betrachte ich nun neurobiologische Beobachtungen, die durch Manfred Spitzer zusammengetragen wurden und die musikalische Veranlagung des Menschen erläutern sollen.

2.2 Spitzer – Neuro-biologische Betrachtungen von Musik

2.2.1 Definition Ton

Um das Thema neurobiologisch zu betrachten, ist es wichtig zu klären, mit welchem Material wir uns befassen. Das eben erwähnte natürliche System, die Obertonreihe, beruht auf einem einzigen Ton. Ein Ton entsteht durch sich regelmäßig ausbreitende Druckschwankungen, Longitudinalwellen oder auch „Schall“ genannt¹⁵. Sind die Druckschwankungen regelmäßig, hören wir einen Ton. Sind sie unregelmäßig, klingt

¹² Vgl. Michels, dtv-Atlas Musik, 11.

¹³ Vgl. Wiora, Musiklehre, 48f.

¹⁴ Michels, dtv-Atlas Musik, 11.

¹⁵ Spitzer, Musik im Kopf, 47f.

es wie Rauschen. Instrumente klingen unterschiedlich, weil sie die Luft auf verschiedene Art und Weise in Schwingung versetzen. Daher erzeugen einige Instrumente Töne und andere Geräusche. Hier kommt es auf ihre jeweilige Resonanz, das heißt auf die „Energieaufnahme [des] schwingenden Systems“ an.¹⁶

Der Mensch ist fähig, diese Resonanzen zu hören und Frequenzen voneinander zu unterscheiden. Um Musik im menschlichen Bewusstsein zu erklären, gebe ich eine kurze Einführung in das menschliche Hörorgan und in das Gedächtnis, weil diese die rezeptiven Mechanismen ermöglichen. Diese lassen uns Musik hören und verstehen.

2.2.2 Musik im menschlichen Bewusstsein

2.2.2.1 Die menschliche Hörfähigkeit

Das Hörorgan des menschlichen Hörsinnes ist das Ohr, bestehend aus äußerem Ohr, Mittelohr und Innenohr.¹⁷

Das äußere Ohr, die Ohrmuschel, ist das, was wir allgemein als „Ohr“, also seinen von außen sichtbaren Teil, bezeichnen. Der äußere Gehörgang transportiert den von der Ohrmuschel aufgefangenen Schall zum Trommelfell. Er fungiert wie ein Resonanzrohr, das den Schall „innerhalb des Frequenzbandes von 2000 bis 5500 Hz um fünf bis mehr als zehn Dezibel [dB]verstärkt“¹⁸. In diesem Frequenzbereich befindet sich die Sprache, daher ist der äußere Gehörgang vor allem für ein gutes Sprachverständnis wichtig.¹⁹

Vom äußeren Gehörgang gelangt der Schall zum Trommelfell, das die Grenze zum Mittelohr markiert. Dahinter befinden sich drei Gehörknöchelchen, die Hammer, Amboss und Steigbügel genannt werden und den Schall verstärkt an das Innenohr weitertransportieren. Durch diese Vorrichtung kann auch sehr geringer Schalldruck im Innenohr Bewegung auslösen und für den Menschen wahrnehmbar werden. Eine Erkrankung, die das Mittelohr betrifft und zu bleibenden Schäden der Gehörknöchel führt, verursacht einen immensen Hörverlust, auch wenn das Innenohr einwandfrei funktioniert.²⁰ Das Mittelohr ist zudem in der Lage Schall zu dämpfen, um das emp-

¹⁶ Spitzer, Musik im Kopf, 47f.

¹⁷ Vgl. a.a.O., 55.

¹⁸ A.a.O. 56.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. a.a.O. 57f.

findliche Innenohr zu schützen. Bei einer Lautstärke von 80 dB spannen sich zwei Muskeln (einer am Hammer und einer am Steigbügel) an und verringern dadurch die Schwingung der Knöchelchen. Der Schall wird so um bis zu 30 dB (Faktor 1000) gedämpft.²¹ Der Reflex, der hierfür zuständig ist, hat eine „Verzögerung von nur einer Hundertstelsekunde“²².

Das Innenohr besteht aus dem Hörorgan, aufgrund seiner Form auch „Schnecke“ genannt und dem Gleichgewichtsorgan, den Bogengängen.²³ „Die Schnecke hat etwa zweieinhalb Windungen und einen komplizierten inneren Aufbau aus verschiedenen, durch Membranen voneinander getrennten flüssigkeitsgefüllten Kanälen, der letztlich dazu dient, Schwingungen in Nervenimpulse zu verwandeln.“²⁴ Schall wird durch Wasser bzw. Flüssigkeit besser geleitet als durch Luft, daher werden die 3500 inneren Haarzellen der Schnecke ideal in Schwingung versetzt, um Informationen weiterzugeben. Durch die Membranen innerhalb der Schnecke gelangen unterschiedliche Frequenzen nur bedingt weit in die Schnecke hinein, „die Schnecke führt [dadurch] also eine Spektralanalyse des Schalls durch“²⁵ und ordnet jeder Frequenz einen bestimmten Ort zu.²⁶ Hohe Frequenzen gelangen weniger gut durch die Membranen und stimulieren daher die Haarzellen im vorderen Teil, niedrige Frequenzen durchdringen die Membranen besser und stimulieren die tieferen Teile der Schnecke (Vgl. Abb. 2).

Der Schall wird durch die in Bewegung versetzten Haarzellen innerhalb der Schnecke nun in elektrische Impulse verwandelt. Aufgrund ihrer Bewegung verändert sich die Spannung der elektrisch geladenen Teilchen (Ionen), deren Kanäle sich an den Spitzen der Haarzellen befinden. Ein elektrischer Impuls (Aktionspotential) wird innerhalb von 10 Mikrosekunden ausgelöst und von Nervenfasern über Nervenzellen zum nächsten Neuron weitergeleitet. Je nach Stärke des Impulses wird hier der Information ein bestimmtes Gewicht gegeben und in einem neuronalen Netzwerk (informationsverarbeitendes System im Gehirn) verarbeitet. Die Information gelangt schließlich zur Gehirnrinde und damit in unser Bewusstsein. Wir nehmen einen Ton

²¹ Vgl. Spitzer, Musik im Kopf, 57f.

²² Ebd.

²³ Vgl. a.a.O. 58.

²⁴ A.a.O. 58.

²⁵ A.a.O. 59f.

²⁶ Vgl. ebd.

oder ein Geräusch wahr.²⁷

Dies ist der Weg, den der (musikalische) Ton nimmt, um über das Hörorgan in unser Bewusstsein zu gelangen.

Erwähnenswert ist, dass das Gehör der Sinn mit der feinsten Auflösung und dadurch maximal sensibel ist. Wäre es sensibler, würde man das Rauschen der Moleküle hören, die sich aufgrund von Wärmeschwankungen bewegen.²⁸

2.2.2.2 Das menschliche Gedächtnis

Von der menschlichen Hörfähigkeit kommen wir nun zu dem zweiten neuronalen Prozess, der ausschlaggebend dafür ist, dass wir die gehörten Informationen der Musik auch zuordnen und verstehen können. Dies ist der Gedächtnisprozess.

Gedächtnisprozesse werden nach zeitlichen und inhaltlichen Kategorien unterschieden. Das zeitliche Gedächtnis besteht aus Ultrakurzzeit-, Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis. Das inhaltliche wird in episodisches, semantisches und prozedurales Gedächtnis, sowie Sinnengedächtnis unterteilt.²⁹

Beginnen wir der Reihe nach.

Im zeitlichen Gedächtnis ist das Ultrakurzzeitgedächtnis („Echogedächtnis“) dasjenige, das unmittelbar nachdem eine Information ein Sinnesorgan erreicht hat, zum Einsatz kommt. Es behält die Information wie ein Echo nur für einen kurzen Augenblick. Der Ton „klingt noch nach“³⁰, sodass er noch einmal „angehört“ und unterschieden werden kann („Welches Instrument wurde gerade gespielt?“).³¹ Es hält die Information kurz und flüchtig fest, lässt sie jedoch fallen, wenn sie nicht weiterverarbeitet wird.

Das Kurzzeitgedächtnis, auch „Arbeitsgedächtnis“ genannt, ist in der Lage die Information für einige Sekunden zu behalten, bevor sie „verfliegt“. Der Mensch kann für diese Zeit etwa 7 ± 2 Inhalte aufnehmen und damit arbeiten.³² Der Reiz wird vergessen, wenn er nicht bewusst verarbeitet wird. Bei einer Verarbeitung greift ihn das Langzeitgedächtnis auf. Das Langzeitgedächtnis speichert „Ereignisse und Fähigkei-

²⁷ Spitzer, Musik im Kopf, 72ff.

²⁸ Vgl. a.a.O. 78.

²⁹ Vgl. a.a.O. 116f.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. ebd.

³² Vgl. a.a.O. 116.

ten, unsere Sprache und unser Wissen über die Welt, [sowie] unsere emotionalen Reaktionen auf verschiedene Aspekte der Welt“³³.

Diese drei zeitlichen Gedächtnisse fungieren gemeinsam. Ein Impuls, wie bspw. ein Ton, gelangt an das Hörorgan und wird mit Hilfe des Echogedächtnisses „nachgehört“ und einsortiert. Dies geschieht passiv, also unbewusst. Handelt es sich um eine gehörte Melodie, sortiert das Kurzzeitgedächtnis aktiv (aufgrund einer bewussten Reaktion) die gesammelten Informationen und stellt sie geordnet dem Langzeitgedächtnis zur Verfügung. Dieses vergleicht die Informationen dann mit schon bestehendem Material und Neuronen werden miteinander verbunden. Je öfter die gleiche Information ins Langzeitgedächtnis gelangt, desto stärker wird diese Verbindung, sodass Lieder auswendig gesungen oder Bewegungsabläufe wie „automatisch“ abgerufen werden können.³⁴

Das zeitliche Gedächtnis ist außerdem maßgeblich dafür verantwortlich, dass wir Musik in einem Zusammenhang verstehen können. Einzelne Töne werden zusammengefügt zu einzelnen Teilen, die wiederum zusammengesetzt ein Musikstück z. B. ein Lied ergeben.

Kommen wir zum inhaltlichen Gedächtnis. Das Langzeitgedächtnis sortiert die Informationen nach ihrem Inhalt. So werden im episodischen Gedächtnis einzelne Daten besonderer Lebenserfahrungen gespeichert, wie die Einschulung, der Hochzeitstag, eine bestimmte Urlaubserinnerung, usw. Das semantische Gedächtnis speichert allgemeines Weltwissen, wie das Wissen über Gras, Fische, Flugzeuge oder Äpfel. Das prozedurale Gedächtnis stellt Erinnerungen an das Fahrradfahren oder bedienen eines Computers zu Verfügung.³⁵ Zu guter Letzt gibt es das „Sinnengedächtnis“ in dem „Strukturen des Wahrgenommenen“³⁶ gespeichert werden. Dies befähigt uns ein wenig bekanntes Musikstück in seinem Aufbau doch wiederzuerkennen.

Unterschiedliche Prozesse werden in unterschiedlichen Bereichen des Gehirns geleistet. Um Musik hören, verstehen und machen zu können, braucht es die rezeptive Fähigkeit des Gehörs und die Fähigkeit zur Informationsaufnahme, welche das Ge-

³³ Spitzer, Musik im Kopf, 116.

³⁴ Vgl. a.a.O. 118.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd.

dächtnis leistet.³⁷

2.2.2.3 Menschliches Verstehen von Musik

Wir kommen nun von der physikalischen Definition des Tons über das Organ des Hörsinnes und das Gedächtnis zum menschlichen Verständnis von Musik. Dies geschieht durch das Generieren von Metaphern.

Das Langzeitgedächtnis behilft sich mit Schemata, also Strukturen, die es leichter machen, sich in der Welt zurechtzufinden. Vorhandene Strukturen werden genutzt, um neue, unbekannte Sachverhalte schneller zu begreifen. So helfen z. B. bekannte Lieder beim Lernen von Griechisch-Vokabeln, weil das Gedächtnis sehr gut Neues mit Altem in Verbindung bringen kann. So erschließt uns im Laufe des Lebens unser Gedächtnis die Physik (körperliche Welt um uns) und die Physiologie (unseren eigenen Körper).

Auf musikalischer Ebene wird ähnlich strukturiert. Eine Melodie in Moll, die langsam und tief ist, wird allgemein als schwer und traurig beschrieben. Unser Gedächtnis verbindet bekannte, physikalische Elemente mit dem Gehörten. Ein schwerer Gegenstand, wie z. B. eine schwere Glocke, schwingt langsamer, als ein Glöckchen. Dazu tönen große Gegenstände, wie die Glocke, tiefer und das Glöckchen klingt hoch.

Unsere Physiologie vermittelt dem Gedächtnis Ähnliches. Fröhliche, aufgeregte Menschen sprechen oft schnell und hoch. Traurigkeit wird mit einer tiefen und langsamen Stimme ausgedrückt. Aufgrund dieser Metaphern assoziiert unser Gedächtnis mit einer langsamen, tiefen Moll-Melodie Schwere und Traurigkeit.³⁸

Unser Gedächtnis erklärt uns Musik durch Metaphern. Ich betrachte nun die Auswirkungen, die Musik bzw. diese Metaphern auf uns haben.

2.2.2.4 Musik und Emotionen

Anne Blood führte 2001 eine Studie durch, um die Emotionen (bzw. „Gänsehaut“) beim Musikhören zu erfassen. Es wurden Hirnfunktionen von zehn Probanden aufgezeichnet, die im Durchschnitt acht Jahre Musikausbildung besaßen, um Vorgänge genau nachvollziehen zu können. Die Versuche ergaben, dass Musikhören von ange-

³⁷ Vgl. Spitzer, Musik im Kopf, 119

³⁸ A.a.O. 135f.

nehmer Musik das Belohnungssystem des Hirns stimuliert und als Folge Dopamin ausgeschüttet wird. Dasselbe System wird bei Sex, Nahrung (bspw. Schokolade) oder Rauschgift aktiviert. Durch angenehm empfundene Musik werden außerdem „zentralnervöse Strukturen“ aktiviert und unangenehme Emotionen wie Angst gemindert.³⁹

Folgendes Statement geben die Forscher hierzu:

„Dies ist bemerkenswert, denn Musik ist streng genommen weder für das Überleben, noch zur Reproduktion notwendig, ebenso wenig ist Musik eine Substanz im pharmakologischen Sinn. [...] Die Tatsache, dass Musik die Eigenschaft besitzt, solch intensive Glücksgefühle zu bewirken und körpereigene Belohnungssysteme stimuliert, legt nahe, dass Musik, wenn sie auch nicht für das Überleben der Art Mensch unbedingt notwendig ist, doch einen deutlichen Beitrag zu unserem geistigen und körperlichen Wohlbefinden leisten könnte“⁴⁰.

2.2.3 Fazit zu Spitzers Beobachtungen

Die menschliche Hörfähigkeit, die Beschaffenheit des Gedächtnisses und die Fähigkeit, sich durch Metaphern musikalische Aussagen zu erschließen, machen den Menschen fähig Musik rezeptiv wahrzunehmen, kognitiv zu verstehen und bewusst zu deuten. Verbunden durch hormonelle Vorgänge, u.a. Ausschüttung von Dopamin, welche zu emotionalen Reaktionen führen, scheint es mir, als sei der Mensch bewusst dazu angelegt, Musik als Realität zu erfahren – Eine Realität, die ihn nicht nur trifft, sondern betrifft, ihn anregt, ihn bewegt und verändert.

2.3 Zender – Philosophische Betrachtung eines ausgedrückten Sinns der Musik

Ich komme nun zur philosophischen Betrachtung von Musik. Der im Herbst 2019 verstorbene Komponist Hans Zender hat Zeit seines Lebens philosophische Schriften über das Wesen von Musik verfasst. Einige dieser Schriften wurden von Jörn Peter Hiekel zusammengetragen und ich nutze diese, um die Auswirkungen von Musik auf den Menschen zu erfassen.

Wie in der musikwissenschaftlichen Betrachtung erwähnt, ist Musik subjektiv wahrzunehmen und erlangt durch die Einteilung der Frequenzen in ein Notensystem die

³⁹ Spitzer, Musik im Kopf, 398.

⁴⁰ Blood, Anne J.; Zatorre, Robert J.; u.a.: Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion, in: PNAS Bd. 98, Washington D.C. 2001, 11818-11823, zitiert nach: Spitzer, Musik im Kopf, 397f.

Möglichkeit zur objektiven Anschaulichkeit. Außerdem beschreiben wir musikalische Vorgänge aufgrund der Physik und unserer Physiologie metaphorisch. Musik erlangt durch dieses Beschreiben eine „Sprachfähigkeit“, welche Zender wie folgt erläutert:

Sprache, so Zender, benötige eine „Vorverabredung“, in der bestimmte Laute mit Bedeutung gefüllt werden.⁴¹ Dies ist maßgeblich für die Sprache, weil ein objektiver Sinn in die Laute bzw. Worte hineingelegt wird und eine festgelegte Verbindung geschieht. Sprache definiert demnach einen objektiven Wahrheitsgehalt bzw. Sinn. Dieses Prinzip funktioniert auch, wenn die Laute durch Zeichen ersetzt werden. Unsere heutige Gebärdensprache ist solch eine tonlose Sprache, die objektiven Sinn vermittelt.⁴² Die Sprache erschließt uns also die Wirklichkeit, sodass wir sie formen und verändern können.⁴³

Zender verwendet den Ausspruch des Philosophen Descartes „Cogito ergo sum“ („Ich denke, also bin ich“) und formt ihn um in „Canto ergo sum“ („Ich singe, also bin ich“), weil er dessen Art des Denkens in Frage stellt. Er schließt darauf, es sei „zweifellos das begriffliche, abstrakte, objektivierende Denken der Sprache“⁴⁴. In der Musik sei es hier anders. Denn der Musiker würde zwar auch „denken“, aber nicht abstrakt, sondern mit seinen Ohren und seinem ganzen Körper. „Er versteht die Klänge zunächst durch sein Empfinden: es handelt sich bei der Musik also um ein Empfindungsdenken.“⁴⁵ Erst danach lerne er die durch Mathematik erklärbare „objektive“ Sprache der Musik.⁴⁶ Doch der Musiker denke nicht mathematisch, sondern bringe „vielmehr die Zahlenproportionen als sinnlich erfassbare Qualitäten zur Erscheinung.“⁴⁷ Dieser Vorgang sei, entgegen des abstrakten „Cogitare“ Descartes, ein schöpferischer Prozess, der aus Natürlichkeit heraus und erfinderisch geschehe.⁴⁸

Zender erklärt dadurch, dass es sich bei Musik im Grunde *nicht* um ein objektiv beschreibbares Geschehen handle, sondern dass sie allein durch das Subjekt entstehen und subjektiv wahrgenommen werden könne.

⁴¹ Vgl. Hiekel, Zender, 135f.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. a.a.O. 143.

⁴⁴ Vgl. a.a.O. 128.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ A.a.O. 128f.

⁴⁸ Ebd.

So erfolgt im Zuge der Entstehung von Stücken eine dreifache subjektive Transformation der Musik. Der Komponist, der sich die Musik in einer gewissen Weise vorstellt, erstellt einen objektiven Notentext, der selbst aber nicht Musik ist. Der Interpret, der den Notentext versteht, interpretiert die Noten subjektiv. Dadurch belebt er die objektiv-gemachten Gedanken des Komponisten. Zuletzt ist es der Zuhörer, der zwar objektiv hört, aber in einer subjektiven Weise die Musik versteht und zulässt, dass der Klang in ihm Entsprechendes hervorruft.⁴⁹

Zender stellt klar heraus: „Wer Musik verstehen will, muss sich davor hüten, naiv das formale, quantitativ beschreibbare Denken der musikalischen Konstruktion mit dem wesenhaft affektiven Denken der Musik zu verwechseln, oder gar im konstruktiven Denken den ‚Sinn‘ (Logos) der Musik erblicken zu wollen.“⁵⁰

Es gäbe demnach einen „Sinn“, einen „Logos“ der Musik, der nicht in der objektivierten Fassung, sondern immer nur in ihrem realen Verhältnis von Raum und Zeit zu finden sei. Dieser Sinn sei affektiv, kein Sinn des „Erkennens“, sondern einer des Seins⁵¹, etwas Lebendiges, sich Veränderndes, Wesenhaftes. „Deswegen sind Kunstwerke auch keine Objekte“⁵², sondern aktives Sein. „Radikale Subjektivität ist die Grundlage allen künstlerischen Verstehens, sie bezeugt nichts als die Lebendigkeit des Lebens.“⁵³

Objektivierte Sprache und subjektive Musik sind demnach allein von ihrem Sinn her antagonistisch zueinander und ergänzen sich gleichzeitig dennoch völlig. Ohne eine objektive Struktur, mit der gearbeitet werden kann, hätten nicht solch komplexe Harmonien kreiert werden können, wie sie in den vielen musikalischen Epochen entstanden sind.⁵⁴ Und ohne einen Sinn, einen Logos in der Musik, etwas das hinter den Tönen steht, ist es sehr fragwürdig, dass Frequenzen, in bestimmter mathematischer Reihenfolge angeordnet, Hirnfunktionen des Menschen aktiv beeinflussen.

Der Sinn der Kunst liege nach Zender im Erkennen des eigenen Selbst im Hier und Jetzt.⁵⁵ „[D]as Kunstwerk [wird] [...] zum Ereignis“⁵⁶ wenn das betrachtende Indivi-

⁴⁹ Vgl. Hiekel, Zender, 144.

⁵⁰ A.a.O. 145.

⁵¹ Vgl. a.a.O. 146.

⁵² Ebd.

⁵³ A.a.O. 147.

⁵⁴ A.a.O. 148f.

⁵⁵ A.a.O. 83.

duum zum Bewusstsein seiner eigenen Präsenz gelangt.⁵⁷ Dafür benötigt es einen Zustand von „kontemplativer Ruhe und Unbewegtheit“, aus dem der „schöpferische Schub“ des Künstlers entsteht und Neues erschaffen wird.⁵⁸ Der Künstler erschafft also nicht aus dem Nichts, sondern aus dem Betrachten einer Inspirationsquelle heraus.⁵⁹

Zusammenfassend ist also nach Zender eine objektivierete musikalische Sprache nicht Musik, sondern vielmehr der Versuch ihr eine Form zu geben. Über dieser Form gibt es einen musikalischen Sinn, einen Logos. Dieser Sinn liegt nach Zender im Erkennen des eigenen Selbst im Hier und Jetzt, aus welchem, durch Betrachtung einer Inspirationsquelle, neue Kunst entsteht.

2.4 Zwischenfazit

In der musikwissenschaftlichen Definition stellte ich fest, dass Musik ein natürliches sinnhaftes Gefüge ist, das objektiv in eine Notensprache übersetzt werden kann. Es ist subjektiv erfahrbar und kann für Interpret und Zuhörer emotional wirksam sein.

Manfred Spitzer hat in seiner Ausführung über die neurologischen Vorgänge im menschlichen Organismus gezeigt, dass der Mensch leiblich dazu fähig ist, Frequenzen wahrzunehmen, zu verarbeiten und sie als musikalisches, sinnhaftes Gefüge zu verstehen. Die emotionale Wirksamkeit von Musik auf den Menschen wurde durch Studien belegt.

Hans Zender erklärt, dass eine objektive Ton-Sprache nicht das Herz von Musik ausdrücken kann und verweist auf einen Sinn (Logos) der Musik, der allein subjektiv durch den Künstler dem Zuhörer erfahrbar gemacht wird. Der Sinn wird *durch* die Musik vermittelt. Sie ist demnach in einer Art und Weise eine Sprache, die subjektiv jenen gewissen Sinn vermitteln kann. Nach Zender liegt dieser Sinn allein im Erkennen des eigenen Ichs.

Für meinen theologischen Vergleich über das Wesen der Musik sind diese Erkenntnisse nicht irrelevant, weil sie durchscheinen lassen, dass Musik in sich selbst bereits sinn- und wesenhaft *ist*. Sie ist keine Illusion und auch kein ausschließlich transzen-

⁵⁶ Hiekel, Zender, 83.

⁵⁷ Vgl. 84.

⁵⁸ A.a.O. 86f.

⁵⁹ Vgl. a.a.O. 84.

denes Gefüge, sondern mathematisch beschreib- und nachweisbar. Die Fähigkeit des Menschen, in seiner Leiblichkeit Musik wahrzunehmen, zu verstehen und zu produzieren ist der Grundstein für eine Theologie der Musik, die davon ausgeht, dass der Mensch dafür geschaffen ist, in musikalischer Realität zu leben, zu wirken und Freude darin zu finden. Die Erkenntnisse Hans Zenders, dass Musik einen bestimmten Logos innehat und diesen ausdrückt, wird ebenfalls im theologischen Diskurs behandelt, insofern dass die Musik den fleischgewordenen Logos aus ihrer Natur her ausdrückt und als Schöpfungswerk mitsamt dem Rest der Schöpfung ein Lob zu Gott dem Schöpfer beschreibt. Der Sinn, der nur subjektiv erfahrbar wird, entfaltet sich im subjektiven Erkennen Gottes, dessen Lob eine Freude des Menschen sein soll.

3 Oskar Söhngen – Eine trinitätstheologische Begründung

3.1 Beobachtungen in der Musik als Schöpfung

Oskar Söhngen, evangelischer Theologe des 20. Jh. unternimmt den Versuch Musik trinitarisch zu begründen, also Musik im Licht des christlichen Gottes zu betrachten. Sein Ziel ist die Herausbildung einer theologisch fundierten Kirchenmusik in einer säkularen Welt.

3.1.1 Musik als Schöpfung

Söhngen geht davon aus, dass Musik „eine der höchsten Schöpfungen des menschlichen Geistes“⁶⁰ ist, weil sie, anders als vergleichbare Künste, immer wieder aus dem Nichts geschaffen werde⁶¹. Sich stützend auf Martin Luthers Theologie der Musik, geht Söhngen von einer geschaffenen Musik als „creatura“, (einem unmittelbaren Schöpfungswerk), aus, die in ihrer ontischen Qualität („seiend“ → Ontologie, die Lehre vom Seienden⁶²) von Gott im Zuge der Schöpfung geschaffen wurde.⁶³ Diese „ontische Qualität der Musik ist die vorgegebene Voraussetzung alles Musizierens, wie die Vorgegebenheit der Sprache [...] die Voraussetzung allen Redens.“⁶⁴

Musik beruhe demnach auf eigenen mathematischen Gesetzen. Söhngen zitiert hier

⁶⁰ Söhngen, Theologie der Musik, 264.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. Heinrichs, TRE Ontologie, 245.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Ebd.

den Musikwissenschaftler Walter Wiora, der feststellt: „Das Tonreich ist nicht chaotisches Material der Tonkunst, die allererst Ordnung hereinbrachte. Musik ist nicht nur Ton-Kunst, sondern auch Ton-Reich, nicht nur geschichtlicher Geist, sondern auch ideeller Logos“⁶⁵.

Söhngen stellt sich auf die Beobachtungen der Physik, mit der sich Musik wie andere physikalische Vorgänge beschreiben ließe.⁶⁶ „Die Töne entstehen durch periodische Schwingungen eines elastischen Körpers, wobei die Tonhöhe von der Schwingungszahl abhängt.“⁶⁷ Musik sei demnach durch ihre zahlenmäßige Ordnung beschreibbar. „Dieser naturgegebenen Ordnung der Tonwelt entspricht der musikalische Aufnahmeapparat des Menschen“⁶⁸. So seien Intervalle „hörbares Gesetz“⁶⁹ und Töne innerhalb der mathematisch, beschreibbaren Gesetzmäßigkeiten, wie sie, nach Hans Kayser, bei Chemie, Kristallographie, Botanik, Astronomie und der Atomtheorie vorhanden sind.⁷⁰ So sieht der Physiker Werner Heisenberg in allen Dingen dieselbe Ordnung: „[W]er den Blick einmal für die gestaltende Kraft mathematischer Ordnung geschärft hat, erkennt ihr Wirken in der Natur wie in der Kunst auf Schritt und Tritt“⁷¹. Demnach gäbe es eine Struktur der Welt, die in einer „mathematischen Gesamtformel“⁷² erfassbar sei.

Musik bewegt sich demnach innerhalb von mathematischen Ordnungen, ist selbst jedoch nicht mathematisch oder transzendent, sondern besitzt „leiblichen Charakter“, weil sie durch Schall entsteht und durch leibliche Organe wahrgenommen werden kann.⁷³

3.1.2 Musik in der Tierwelt

Heinz Tiessen, Komponist und Hochschulprofessor, untersuchte das „Gesangsverhalten“ von Singvögeln und fand heraus, dass die eben erwähnten mathematischen Prin-

⁶⁵ Wiora, Walter: Der tonale Logos, in: Blume, Friedrich; Engel, Hans; u.a. (Hg.): Die Musikforschung, Jg. 4 Kassel 1951, 15, zitiert nach: Söhngen, Theologie der Musik, 265.

⁶⁶ Vgl. Söhngen, Theologie der Musik, 265.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Heisenberg, Werner: Die mathematische Gesetzmäßigkeit in der Natur, in: Dennert, Eberhard (Hg.): Die Natur, das Wunder Gottes, Berlin 1938, 38, zitiert nach: Söhngen, Theologie der Musik, 265f.

⁷² Söhngen, Theologie der Musik, 266.

⁷³ Ebd.

zipien auch auf Vogelgesang zuträfen. So hätten diese „ein gewisses Maß an musikalischem Interesse, gutes Gehör, Gedächtnis für absolute Tonhöhen, für Intervalle, Melodien und Rhythmen“⁷⁴. Besonders steche hier die Amsel hervor, die in ihrer „improvisatorischen und kompositorischen Leistung“ von sonst keiner Vogelart übertroffen werden könne. Thiessen zeichnete zum Beispiel eine Modulation eines Amselgesangs auf, in dem sie von „G-dur nach h-moll mittels der chromatischen Fortschreitung a-ais“⁷⁵ auswich. Neben Tonschritten sei ebenfalls ein Verständnis von Metrik und Rhythmik vorhanden. Dazu weitere Beispiele: „[V]ollendete Durchführung eines strengen Rhythmus in Bezug auf Haupt- und Unterwerte, taktmäßige Gliederung mancher Motive, sich einordnende Pausen, vorherrschende Zwei- und Dreizähligkeit, Triller und Vorschlagstöne“⁷⁶. „Thiessen bezeichnet den Gesang der Amsel deshalb als die höchste Kunstform in der Natur, die uns durch das Ohr vermittelt wird.“⁷⁷

Söhngen weist so auf die Gesetzmäßigkeit hin, die in allen Dingen herrscht und neben dem Menschen von Tieren, Pflanzen und Sternen eingehalten wird. Diese Befunde decken sich mit den Beobachtungen aus dem neurobiologischen Teil Spitzers. Musikalische Materie bewegt den menschlichen, materiellen Körper, der nach gewissen Gesetzmäßigkeiten funktioniert. Söhngen wird im weiteren Verlauf darauf eingehen, dass dem Menschen als Abbild Gottes eine besondere Stellung in der (musikalischen) Welt zukommt.

3.1.3 Musik beim Menschen

Die musikalische Welt verändert sich ständig, denn Musik wird immer wieder neu „geschaffen“. Die Komponisten Hans Pfitzner und Ferruccio Busoni waren der Überzeugung, dass das Komponieren ein „creatio ex nihilo“, ein Schaffen aus dem Nichts, sei.⁷⁸ Der Theologe Edmund Schlink unterstreicht diese These, weil Musik nicht wie andere Künste etwas nachahme, sondern der Komponist „aus dem Nichts des Schweigens eine geordnete Welt der Töne“ entstehen ließe.⁷⁹ Diese Annahme könnte eine Gottebenbildlichkeit implizieren, da Gott nach christlicher Auffassung

⁷⁴ Söhngen, *Theologie der Musik*, 267.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Vgl. a.a.O. 311.

⁷⁹ Ebd.

aus dem Nichts die Welt erschuf. Söhngen unterscheidet hier zwischen *Erfindung* und *Einfall* im Bezug eines kompositorischen Handwerks. Der Komponist verwendet die ihm gegebenen bzw. angeeigneten Fähigkeiten und kreiert aus dem Einfall Realität – die Erfindung ausmacht. Ohne künstlerisches Handwerk würde der Einfall bei sich bleiben und nichts bewirken.⁸⁰

Söhngen zieht hier keinen Schluss über eine Gottebenbildlichkeit, weshalb ich es tue: Wenn das künstlerische Handwerk das Werk Gottes (geschaffen aus dem Nichts) ist, dann kann der *Einfall* des Menschen eine creatio ex nihilo sein, der von der künstlerischen Hand Gottes zeugt und dessen Ebenbildlichkeit impliziert. Der Funke, die Idee, in der Neues aus dem (Gott-)Gegebenen entsteht, kann ein Schaffen aus dem Nichts der Gedanken darstellen. Dieser aus dem Nichts entstehende Einfall zieht sich durch alle Künste. Musik hat demnach kein Alleinstellungsmerkmal, denn auch sie wird durch schon bestehende „Ton-Materie“ geschaffen. Die implizierte Gottebenbildlichkeit würde sich demnach nur auf die künstlerische Schaffenskraft des Menschen beziehen, welche aus dem Nichts der Gedanken Einfälle hervorbringt.

In der menschlichen Musik erkennt Söhngen eine „Verwirklichung ihrer Möglichkeiten“⁸¹ und hält sich damit an die reformatorische Meinung. Diese sah den Grund dafür vor allem darin, dass der Mensch die Aussage der Musik mit der Aussage der Sprache verbinden könnte und sich so ein vollkommen neuer Horizont von Möglichkeiten erschließen würde, der bspw. den Tieren verwehrt wäre.⁸²

In den musikalischen Entwicklungen der Epochen erkennt Söhngen ein „Immer-auf-dem-Wege-sein“⁸³, das sich nach einem Ziel ausstreckt. Musik habe seiner Meinung nach einen eschatologischen Charakter. Es sei die pulsierende Sehnsucht nach dem „neuen Lied“, dem Lied der Erlösten, das am Ende der Zeiten angestimmt werde. Dieser Erlösungsglaube verbindet sich mit dem Schöpfungsglauben von Musik und mache ihn erst vollkommen, denn „Schöpfungsglaube ist schließlich nichts anderes als angewandter und gleichsam schon vorweggenommener Erlösungsglaube“⁸⁴.

Diese Überlegungen heben den Menschen in eine besondere Position. Der Mensch

⁸⁰ Söhngen, *Theologie der Musik*, 311.

⁸¹ A.a.O. 268.

⁸² Vgl. ebd.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Doerne, Martin: *Christlicher Schöpfungsglaube*, Berlin-Spandau 1950, 37, zitiert nach: Söhngen, *Theologie der Musik*, 269.

erschafft also aus dem „Nichts des Schweigens“, gibt der Musik durch Sprache und Text konkrete Bedeutung und entwickle sie stetig, mit dem Verlangen ein bestimmtes Ziel zu erreichen, weiter.

3.2 Die Absicht des göttlichen Schöpfungswerks

Musik wird demnach als ein geschaffenes Werk Gottes angesehen. Bei der Frage weshalb der dreieinige Gott überhaupt eine derartige Schöpfung kreieren sollte, lautet die Antwort: Gott wolle sich sein Lob selbst errichten.⁸⁵ Dies tue er jedoch nicht nur durch die Musik, sondern durch die gesamte Schöpfung, sodass „Himmel und Erde die Ehre Gottes verkünden“⁸⁶.

Die Psalmen 19, 103, 104, 148 und 150 weisen besonders auf diesen Zustand hin.

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und die Feste verkündigt seiner Hände Werk. Ein Tag sagt's dem andern, und eine Nacht tut's kund der andern, *ohne Sprache und ohne Worte; unhörbar ist ihre Stimme*. Ihr Schall geht aus in alle Lande und ihr Reden bis an die Enden der Welt.“ (Ps 19, 2-5a, LU `17)

Söhngen erklärt weiter: „Das Musizieren der Schöpfung ist Ausdruck ihrer *Wohlgeratenheit*: die Morgensterne (Hiob 38,7), Tag und Nacht (Psalm 19,3), Sonne und Mond (Psalm 148,3), die Winde und Feuerflammen (Psalm 104,4), die jungen Kinder und Säuglinge (Psalm 8,3), die singenden Vögel unter dem Himmel (Psalm 104,12), und die Engel im Himmel [...] (Hiob 38,7; Psalm 103, 20f.; Psalm 148, 2), sie alle können nicht anders als Gott miteinander loben und ihm zujauchzen.“⁸⁷

Dabei kommt die Frage auf, ob Musik auch für das Böse, also nicht zur Ehre Gottes, genutzt werden könnte, da sie, in Verbindung mit entsprechendem Text, Trägerin verschiedener Botschaften werden kann. Zu diesem Schluss gelangte der Reformator Calvin. Söhngen geht hier nicht weiter auf Text ein, sondern verneint das Böse in der *Natürlichkeit* der Musik und verweist hier zurück auf ihre geschaffene Ordnung.⁸⁸ Es sei dem Durcheinanderbringer (Diabolos) verwehrt die Musik wesensmäßig zu verändern, weil sie dadurch nicht mehr bestehen würde. Musik besitzt ontische Realität, was bedeutet, dass sie in ihrem Wesen „ist“. Söhngen erkennt dies an der Beobach-

⁸⁵ Vgl. Söhngen, *Theologie der Musik*, 269.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ A.a.O. 269f.

⁸⁸ Vgl. a.a.O. 294.

tung, dass die Anlage für Musik immer besteht. Zeit, Raum und Materie, in diesem Fall der Schall, bieten die Möglichkeit, dass Musik erfahrbar wird. Unabhängig davon sind die endlosen Ausdrucksformen von Musik insgeheim dennoch stets als Teil einer metaphysischen Ordnung (Kosmos) vorhanden. Söhngen schließt daher auf die Unmöglichkeit eines Chaos der Musik wie folgt: „Ein ‚künstlerischer Nihilismus‘ ist ein Widerspruch in sich selbst; denn ein geformtes, gestaltetes Nichts ist kein Nichts mehr.“⁸⁹ Im Umkehrschluss: Chaos des Schalls ist nicht Musik, sondern Lärm.

3.3 Die Aussage der Musik: Die „Tiefe der Dinge“

Über die Feststellung, dass Musik in ihrer ontischen Qualität Gott lobt⁹⁰, gelangt Söhngen zur „Aussage der Musik“⁹¹. Diese sei ein Künden von der „Tiefe der Dinge“⁹². Kunst und Glaube seien die einzigen „Symbole“⁹³, in der solch eine Aussage geschehen könne. So meint der Künstler, dass das Werk „kein ursprüngliches Geschehen der Wahrheit, sondern nur jeweils der Ausbau eines schon offenen Wahrheitsbereichs“⁹⁴ ist.

Der Theologe Karl Barth beschreibt dieses Phänomen bei der Betrachtung der Musik von Mozart so, „wie wenn in einer kleinen Auswahl der ganze Kosmos ins Singen käme“⁹⁵. Nach Barth habe Mozart seine Kunst nur auf dem „Hintergrund der guten Schöpfung Gottes“⁹⁶ geschaffen, welche somit nicht „wie er-funden, sondern wie gefunden wirkt“⁹⁷. Es sei ein „Urton der Musik“⁹⁸, das Fundament von Musik, in dem keine von Menschen geschaffene Konventionen klängen, wie es in der Zeit Mozarts der Humanismus gewesen ist, sondern der Ton, in dem die Schöpfung des sechsten Tages zum Vorschein käme.⁹⁹

Die Musik, die diesen Urton begreift, nennt Söhngen „kultische Musik“, die der

⁸⁹ Söhngen, *Theologie der Musik*, 295.

⁹⁰ Vgl. ebd.

⁹¹ A.a.O. 296.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Heidegger, Martin: *Holzwege*, Frankfurt am Main ²1950, 49f., zitiert nach: Söhngen, *Theologie der Musik*, 296.

⁹⁵ Barth, Karl: *Wolfgang Amadeus Mozart 1756/1956*, Zollikon-Zürich 1956, 25, zitiert nach: Söhngen, *Theologie der Musik*, 296.

⁹⁶ A.a.O. 23, zitiert nach: Söhngen, *Theologie der Musik*, 296.

⁹⁷ Söhngen, *Theologie der Musik*, 296.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd.

Grundstein für jede Kirchenmusik sein soll, die als Ziel das ausgesprochene Lob Gottes hat.¹⁰⁰

In all diesen aufgeführten theologischen Überlegungen erkenne ich den Versuch, den *Logos der Musik*, der oben von Hans Zender beschrieben wurde, zu erfassen. Der Urton, auf den sich das mathematisch angeordnete Tongefüge baut, scheint diesem Gefüge einen Sinn zu geben.

3.4 Kultische Musik

Der Urton, auf dem die kultische Musik gründet, enthält die „kultische Aussage“, dass dem Schöpfer, Gott Vater, Sohn und Geist, das Lob gebührt. „Erst das ‚Wort‘ gibt der kultischen Aussage die Eindeutigkeit und Konkretion, die sicherstellen, daß sie im Raume christlicher Offenbarung geschieht.“¹⁰¹

So zielt also christliche Musik darauf ab, den Urton mit dem Evangelium zu befüllen, um die Aussage zum Lob Gottes hervorzuheben.

Fehlt diese Aussage zum Lob Gottes, so könne der Urton, der den Menschen bewegt, mit vielen verschiedenen Aussagen befüllt werden.¹⁰² Die Musik selbst, der Komponist oder der Musiker könnten dann zum Zentrum und Sinn des Urtons werden.

3.5 Musik zum Lob der Schöpfung

Weil der Mensch in seiner Entscheidungsfreiheit Gott und die Erkenntnis Gottes in der Schöpfung ablehnen kann und weil die Sünde die Offenbarung Gottes vor ihm verborgen hält¹⁰³, kann er die Musik bzw. die Schöpfung (zu der er auch selbst gehört) zu etwas Göttlichem, sie selbst zur Religion machen.¹⁰⁴ Die Musik, die im Urton das Lob Gottes trägt, kann dann nur noch undeutlich auf ihren Schöpfer hinweisen. Doch „[f]ür den natürlichen Menschen können solche Hinweise keine überführende Macht haben.“¹⁰⁵

¹⁰⁰ Vgl. Söhnngen, *Theologie der Musik*, 296f.

¹⁰¹ Vgl. a.a.O. 297.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. a.a.O. 301.

¹⁰⁵ A.a.O. 300.

Im Zuge der Aufklärung und dem darauf aufbauenden Individualismus verschob sich nach Söhngen der Schwerpunkt.¹⁰⁶ Ab hier werde die Musik nicht mehr im Licht der Schöpfung gesehen, sondern zum Sprachrohr menschlicher Individualität erhoben. „[D]ie Musik redet fortan [...] die Sprache des Selbstbekenntnisses des Komponisten, seiner Freuden und Leiden, seiner Hoffnungen und Enttäuschungen, seiner Weltanschauung und seiner Gottsuche.“¹⁰⁷ Das menschliche Ich sei in der vorherigen Zeit zwar auch ein Thema gewesen, soll aber immer nur im „Ganzen der Schöpfungsordnung“ betrachtet worden sein. Nun sage die Musik „nicht mehr die Tiefe der Dinge aus, sondern aus ihr redet das Auf und Ab menschlicher Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften.“¹⁰⁸ So hörte nach Söhngen ab dieser Epoche im Allgemeinen das „natürliche“ Loblied auf den Schöpfer in der Musik auf und der Mensch wurde zum Zentrum des künstlerischen Geschehens. So schrieb Ludwig van Beethoven in einem Brief: „Fahre so fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit“¹⁰⁹.

Söhngen erklärt, das „moderne Lebensgefühl“ habe keinen Zugang mehr zur Schöpfung, zu groß sei die Ablenkungen der „modernen Technik“¹¹⁰. Aufgrund ihrer Fähigkeit Menschen miteinander zu verbinden, dürfe Musik nicht isoliert gebraucht werden, sondern solle dem Nächsten dienen. Sie sei unter dem Doppelgebot der Liebe, also der Liebe zu Gott und zum Nächsten, zu gebrauchen und nicht aufgrund egoistischer Motive für sich zu behalten.¹¹¹

Der „Fortschritt der Musik“¹¹², der im 19. Jh. entstand, wird auch von Söhngen stark kritisiert. „[D]as anthropologische Element der Musik schrumpfte auf die ästhetische Empfindung und Stimmung ein“¹¹³, sodass die Menschen nicht mehr in ihrem Mensch-sein (Leib, Geist, Seele) berührt, sondern Musik nur noch als Genussmittel konsumiert werden würden.¹¹⁴ Dass Musik als Genussmittel verwendet werden kann,

¹⁰⁶ Vgl. Söhngen, *Theologie der Musik*, 297f.

¹⁰⁷ A.a.O. 298

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Brief an die zehnjährige Emilie M. in Teplitz vom 17. Juli 1812, zitiert nach: Söhngen, *Theologie der Musik*, 313.

¹¹⁰ A.a.O. 299.

¹¹¹ Vgl. a.a.O. 274.

¹¹² A.a.O. 292.

¹¹³ A.a.O. 293.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

weil der menschliche Körper durch sie Dopamin ausschüttet, ist vermutlich nicht verkehrt und wurde auch in den Epochen vor der Aufklärung als solche verwendet. Ich denke, dass Söhngen hier eine Veränderung der jeweiligen Betrachtung von Musik im kulturellen Kontext der west-europäischen Welt, unabhängig von der Kirche, erkennt.

Söhngen geht davon aus, dass ein Rest des Ursprungscharakters der Musik nie aufgelöst werden könne, welcher immer noch die „unbegreifliche Transzendenz Gottes“¹¹⁵ widerspiegeln. „Das begrenzte Maß an Schönheit, Gutheit und Wahrheit [in der Welt] spricht zugleich von einem unendlichen Übermaß an Schönheit, Gutheit und Wahrheit, das es irgendwo geben muß, und weckt dadurch Sehnsucht nach Gott.“¹¹⁶

3.6 Musik in der Offenbarung Christi

Diese „natürlichen“ Selbstbezeugungen Gottes in der Musik werden für denjenigen sichtbar, dem sich Gott in Jesus Christus schon offenbart hat und dessen „Auge und Ohr für die verborgenen Zeichen der Herrlichkeit Gottes geöffnet worden sind.“¹¹⁷

Das Evangelium ist demnach die einzige Offenbarungsquelle für ein Verständnis des Christus, auch wenn Musik ein Hinweis auf die Erlösung, „eine Vorwegnahme der Frohbotschaft des Evangeliums“¹¹⁸ ist. „Musik weckt die Sehnsucht nach der verheißenen Ordnung dieser neuen Schöpfung“¹¹⁹ und ist nach Johann Arndt ein „Vorgeschmack des ewigen Lebens“.¹²⁰

Söhngen kommt zu dem Schluss, dass das, was Musik verkündet, die „Tiefe der Dinge“¹²¹, derjenige sei, von dem alles kommt, der „Erstgeborene vor aller Schöpfung“ in dem alles geschaffen ist, im Himmel und auf der Erde, Sichtbares und Unsichtbares (Kol 1,15f. LU `17). Christus ist der „Herr über den Kosmos“¹²² und er ist die Mitte des Erlösungs- und Heilshandelns „in Schöpfung, Geschichte und Endzeit“¹²³. Er ist deshalb der Grund für das „neue Lied“, das „Canticum novum“.

¹¹⁵ Söhngen, *Theologie der Musik*, 299.

¹¹⁶ A.a.O. 301.

¹¹⁷ A.a.O. 300.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ A.a.O. 318.

¹²⁰ Ebd. 318.

¹²¹ A.a.O. 322.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

Jesus Christus habe demnach die Welt von ihrer Verdorbenheit und ihrem Tod befreit und neues Leben denen geschenkt, die an ihn glauben. „Das Kreuz bedeutet das Gericht über alle menschliche Selbstsicherheit und Selbstgefälligkeit“¹²⁴, welche der Inhalt der selbstbezogenen Musik des Individualismus sei. Natürlich „müßte [demnach] eine Musik, die sich selber genug ist, die nichts anderes als Musik und gestaltete Form sein will, im Anblick des Gekreuzigten jäh verstummen.“¹²⁵

Nach Söhngen ist es also das Lob auf den Schöpfer *und* auf den Erlöser, welches als Abglanz im Sein der Musik zu jeder Zeit enthalten war.

3.7 Ausblick auf christliche Musik

Söhngen gibt Einblick in seine Sichtweise für christliche Musik, die einstimmen soll in das „neue Lied“ auf das Lob des Schöpfers sowie des Erlösers. Dies geschehe vor allem durch das Evangelium und den Heiligen Geist. Wenn schon die Schöpfungsmusik auf das ewige Leben hinweisen würde, wieviel mehr dann „das Musizieren, das im Heiligen Geiste geschieht!“¹²⁶ „Wo aber das Gotteslob aus der Geborgenheit im Heiligen Geist erwächst, kann und darf es auch zum *Spiel* werden, zum Spiel vor dem Höchsten“¹²⁷. Neben der eschatologischen Perspektive soll die Musik also auch das neue Leben mit Gott auf Erden widerspiegeln. „Nicht nur, *daß* wir schon auf Erden singen und *daß* die Freiheit und Fröhlichkeit des Musizierens ein Gleichnis der Freiheit des Evangeliums und seiner fröhlichen Botschaft ist, mehr noch *wie* wir in der Vollmacht des Heiligen Geistes singen dürfen, führt uns ganz nahe an das Geheimnis der zukünftigen Welt heran.“¹²⁸

Wort und Heiliger Geist gäben der Musik die Richtung zum Lob des Schöpfers. Durch Bewusstmachung dieser Richtung wird instrumentale Musik ebenso legitim wie solche mit Text.¹²⁹

¹²⁴ Söhngen, *Theologie der Musik*, 323.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Vgl. A.a.O. 339.

¹²⁷ A.a.O. 337.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Vgl. ebd.

3.8 Fazit – Söhngen

Söhngen sieht in der Musik einen Urton, der in seiner ontischen Realität die *Tiefe der Dinge*, das Lob des Schöpfers und des Erlösers, aussagt. In der stetigen Entwicklung von Musik erkennt Söhngen einen eschatologischen Charakter: Die Musik will sich zum „neuen Lied“ hin entwickeln, das in der Ewigkeit angestimmt wird. Durch die Sünde ist das Lob des Schöpfers nicht mehr ersichtlich, weshalb eine Offenbarung Gottes durch Christus im Evangelium nötig ist. Durch diese Offenbarung und im geschenkten Heiligen Geist ist die Gemeinde Christi fähig, erneut dem Schöpfer Lob und Ehre zu bringen. Die Musik, ob mit Text oder ohne, erhält wieder die Stimmung des Urtons.

Im Gegensatz zum Philosophen Zender erkennt Söhngen den Sinn der Musik, den Logos, im Erlöser, der selbst auch Urheber aller Dinge ist. Es überrascht mich, dass Zender die Individualität des Künstlers in ähnlicher Art und Weise beschreibt wie Söhngen, nur dass sie bei diesem stark negativ, als Verfehlung der Schöpfung, konnotiert ist. Die Befunde der neurobiologischen Vorgänge im menschlichen Organismus decken sich mit den Aussagen Söhngens. Er unterstreicht das Geschaffen-Sein des Menschen in einer bestimmten Beziehung zur Musik und umgekehrt.

Die emotionalen Auswirkungen von Musik (bspw. Ausschüttung von Dopamin) auf den Menschen, die evolutionstheoretisch nicht erklärbar sind, finden ihre Erklärung in der Freiheit und Fröhlichkeit, die von der guten Botschaft ausgehen. Hier schließt sich der Kreis einer Schöpfung, die auf ein Ziel hin erschaffen ist.

Ich komme nun zur zweiten theologischen Begründung für Musik, zusammengetragen aus dem Buch „resounding truth“ von dem Musiker und Theologen Jeremy Begbie.

4 Begbie – Eine schöpfungstheologische Begründung

4.1 Basis Schöpfungslehre

Jeremy Begbie baut seine Theologie der Musik auf der Basis einer christlichen Schöpfungslehre auf. Seine Ansichten zu Musik als Schöpfung und ihre Beziehung zum Menschen, sowie seine darauffolgenden Beurteilungen und Hinweise stützen sich auf diese Basis. Ich werde deshalb zunächst Begbies allgemeine Darstellung einer Schöpfungslehre vorstellen und die Schöpfung der Musik in diese Darstellung

einbauen. Danach werde ich seine Erkenntnisse über die Rolle des Menschen in Bezug auf die Musik darlegen.

Begbie beginnt mit folgenden drei Fragen, auf die er im Verlauf aufbaut: Erstens, welcher Schöpfer erschafft? Zweitens, welche Art von Kosmos erschafft dieser Schöpfer? Drittens, welche Art von Berufung hat der Mensch in diesem Kosmos?¹³⁰

4.1.1 Der schaffende Schöpfer

Zwei Perspektiven eröffnen sich hier, die im christlichen Glauben vorrangig sind. Erstens steht der Schöpfer-Gott immer in Verbindung mit Jesus Christus, zweitens mit dem Heiligen Geist.

Das Neue Testament gibt Zeugnis darüber, dass Christus fleischgewordenes Wort Gottes ist (Joh 1,14), durch den alle Dinge sind (1. Kor 8,6) und geschaffen wurden (Joh 1,1-3). Christus trägt alle Dinge (Heb 1,3) und in ihm sind alle Dinge zusammengehalten (Kol 1,17). Durch ihn sind alle Dinge versöhnt mit Gott (Kol 1,20) und am Ende der Zeiten werden sie in ihm zusammengebracht (Eph 1,10).

Christus als derjenige, der vom Herzen des Vaters ausgeht (Joh 1,18) ist derjenige, der Gott den Vater darstellt und der Welt zeigt, *wie* Gott ist.¹³¹ Christus offenbart den Grund, weshalb Gott die Welt erschuf und er ist der Schlüssel zum Verständnis, in welcher Beziehung Gott zu ihr steht. Christus ist nicht nur Werkzeug für die Pläne Gottes in der Welt, er verkörpert diese Pläne. Und die Schöpfung führt zu ihm hin, der gekreuzigt und auferstanden ist.¹³² Christus ist also der große Anfang, ohne den eine christliche Theologie nicht funktionieren würde. Er zeigt den Willen und das Herz des Schöpfers, er erklärt das „Warum“ der Schöpfung, er offenbart in welcher Beziehung der Schöpfer zur Schöpfung steht und markiert das Ziel aller Dinge.¹³³ Schöpfung und darüber hinaus Musik in christlicher Betrachtung kann demnach nur im Licht von Jesus Christus erklärt werden.

Neben Christus, der Ebenbild des Vaters ist, ist der Heilige Geist ebenfalls ausschlaggebend für eine christliche Schöpfungslehre. Er bringt die von Christus errungene und wiedergebrachte Herrschaft und Gottesordnung in dieser Welt zum Vor-

¹³⁰ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 187.

¹³¹ Vgl. a.a.O. 189.

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Vgl. ebd.

schein.¹³⁴ Er agiert als Lebensspender und Transformator und bewirkt die Heiligung der Kinder Gottes in dieser Welt.¹³⁵

4.1.2 Geschaffen als Kosmos

4.1.2.1 Geschaffen in Freiheit und Liebe

Begbie geht davon aus, dass die geschaffene Welt aus Gottes Freiheit und seiner Liebe heraus geschaffen ist. Gott war nicht extrinsisch gezwungen etwas zu erschaffen, noch war es intrinsisch durch sein Sein bedingt. Er hat die Welt nicht aus etwas Existentem, sondern „creatio ex nihilo“ aus dem Nichts und aus seinem freien Willen heraus gemacht.¹³⁶ Seine Liebe ist der andere Wesensgrund des Schöpfers. Diese ist eine selbstlose Liebe, die aus Gottes Wesen herrührt und von Beginn an vom Vater dem Sohn erwiesen wird (Joh 17,24). Es ist ein Wechselspiel zwischen den drei Personen, Vater, Sohn und Heiliger Geist, die sich unentwegt gegenseitig Liebe erweisen.¹³⁷ In dieser Liebe, die sich teilt und mitteilt, geht Gott über sich selbst hinaus und verzichtet auf Isolation, Abgeschlossenheit und Unabhängigkeit und schafft den Menschen, dass dieser an ihm Anteil nehmen und sich an seiner Liebe erfreuen kann. Gottes Liebe ist also die ultimative Motivation für die von ihm geschaffene Schöpfung.¹³⁸ Dazu sollte erwähnt sein, dass diese Liebe dieselbe ist, die sich Ablehnung, Hass und einem Tod am Kreuz aussetzt, um die Trennung zwischen Mensch und Gott durch die Sünde aufzuheben und die zerbrochene Beziehung wiederherzustellen.

4.1.2.2 Geschaffen zum Lob Gottes

In Ps 19,1-4 lobt das Firmament Gott ohne Worte und Sprache. Gott, aus seinem freien und liebenden Willen, kreiert eine Welt, die ihn als den Schöpfer anbetet und verherrlicht. Die Welt ist demnach vollkommen gut geschaffen, weil Gott sie entsprechend geschaffen hat. Nach Begbie sind es dennoch vor allem Christen, die die Welt nur zu oft als ungenügend und „ungeistlich“ erklären.¹³⁹ Er zitiert in diesem Zusammenhang N.T. Wright: „Many Christians ... have been taught that the ‘world,’

¹³⁴ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 190.

¹³⁵ Vgl. ebd.

¹³⁶ Vgl. ebd.

¹³⁷ Vgl. a.a.O. 191.

¹³⁸ Vgl. a.a.O. 191f.

¹³⁹ Vgl. ebd.

usually associated strongly with the physicality of creation, is essential evil; that God sent his Son from beyond the world to rescue us out of it; that (perhaps) God intends to bring the physical world to a well-deserved end, after which we will finish up either in a nonphysical heaven or a nonphysical hell.“¹⁴⁰

Doch das biblische Zeugnis widerspricht dieser „christlichen Meinung“, die z.T. auch im west-europäischen Raum vertreten wird, wenn es aussagt, dass Gott sich der *ganzen* Schöpfung versprochen hat und allem, was er schuf, einen Wert zuspricht. Dies wird vollkommen sichtbar in der Tatsache, dass Christus, Gott selbst, Anteil nahm an der Schöpfung, indem er selbst in diese hineintrat und Teil der Schöpfung wurde.¹⁴¹

Wichtig ist zu unterscheiden, dass die geschaffene Welt zwar gut ist, aber nicht das „ultimativ Gute“ darstellt. Falsche Anbetung ist nicht etwa, etwas Schlechtes als gut darzustellen, sondern Gutes als das absolut Gute darzustellen.¹⁴²

Die Welt ist weder ein Teil von Gott, noch ist sie Gott selbst. Dies bezeugt zumindest das biblische Zeugnis und die christliche Tradition. Die Welt hat eine Ordnung und eine gewisse Struktur. Sie funktioniert nach bestimmten Prinzipien und benötigt Fürsorge. In all ihrem guten Sein verherrlicht sie Gott in ihrer eigenen, konkreten und bestimmten Weise.¹⁴³

4.1.2.3 Geschaffen auf ein Ziel hin

Begbie wehrt sich in diesem Abschnitt gegen die weit verbreitete Meinung, dass Gott möglicherweise am Anfang schuf, das Universum zum Rollen brachte, dann jedoch eine passive Haltung gegenüber der Welt einnahm und sie seitdem sich selbst überlässt. Er macht hier mit Nachdruck klar, dass dies nicht dem christlichen Glauben entspricht, stattdessen stellt er klar: „God is steadfastly committed to the flourishing of the world“¹⁴⁴, was sich auch in der Liebe des gekreuzigten und auferstandenen Messias zeige.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Wright, N.T: *New Tasks for a Renewed Church*, London 1992, 9, zitiert nach Begbie, *resounding truth*, 193.

¹⁴¹ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 193.

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Vgl. a.a.O. 194f.

¹⁴⁴ A.a.O.196.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

Diese Verbindlichkeit Gottes ist mit seinen Zielen verknüpft, die er mit der Welt hat. Gottes Ziele sind in Christus erläutert und verkörpert und durch ihn werden sie erreicht.¹⁴⁶

„In seiner Hand sind die Tiefen der Erde, und die Gipfel der Berge gehören ihm.“ (Ps 95,4¹⁴⁷) Nach Begbie würde die Erde nicht existieren, wenn keine göttliche Hand sie halten und erhalten würde. Heb 1,3 unterstützt diese Annahme durch die Aussage, dass Christus die Welt durch sein mächtiges Wort erhält. Und genau wie die Welt durch Gott erhalten wird, findet sie ihre Vollendung in ihm und durch ihn. Der „Prototyp“ für dieses Ende ist Christus selbst, der die Sünde, die in Eden entstanden ist, nicht einfach nur zerstört, sondern sich demütig unter diese Last gestellt hat, um aus der gefallenen Schöpfung eine neue Schöpfung zu schaffen.¹⁴⁸ „The Creator has re-created creation within creation“¹⁴⁹. Befreit von Sünde und Tod, befreit für eine neue Zukunft, in der die Welt von der liebenden Rettung durch Gott Zeugnis gibt.¹⁵⁰

„This combination of being radically committed and preserving and promoting otherness is surely what we see time and time again in the Bible’s testimony to the way God engages his world.”¹⁵¹

4.1.2.4 Geschaffen in geordneter Offenheit

Die Welt unterliegt einer geordneten Struktur. Diese wird in den meisten Fällen für selbstverständlich genommen. Wissenschaft beruht auf der Tatsache, dass es Naturgesetze gibt, die in einer gewissen Regelmäßigkeit in der Welt vorhanden sind. Nur durch diese Regelmäßigkeiten können wir uns unsere Welt erschließen. Doch Begbie hinterfragt diese Selbstverständlichkeit. Er zitiert den Physiker John Polkinghorne, der erklärt: „We are so familiar with the fact that we can understand the world that most of the time we take it for granted. [...] it could have been otherwise. The universe might have been a disorderly chaos rather than an orderly cosmos.“¹⁵² oder

¹⁴⁶ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 196.

¹⁴⁷ Zitiert nach: Schlachter 2000.

¹⁴⁸ Begbie, *resounding truth*, 197.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Vgl. ebd.

¹⁵¹ A.a.O. 198.

¹⁵² Polkinghorne, John: *Science and Creation. The Search for Understanding*, London 1988, 20, zitiert nach Begbie, *resounding truth*, 199.

hätte eine Ordnung, die sich uns verschließen würde.¹⁵³

Hier muss natürlich dem Einwand Raum gegeben werden, dass diese sog. „Ordnung“ nur bedingt vorhanden sein könne, weil Naturkatastrophen, Kriege und Terror keiner Natürlichkeit entsprechen könnten. Doch auch wenn man das Argument eines „kosmischen Sündenfalls“ nicht beachtet, so ist der Fakt, dass die Welt in einer verlässlichen Ordnung existiert, nicht wegzudiskutieren.¹⁵⁴ Fakt ist jedoch, dass die gegebenen Regelmäßigkeiten der Welt bestehen, ohne dass der Mensch etwas dafür oder dagegen tun könnte.¹⁵⁵

4.1.2.5 Geschaffen in vielfältiger Einheit

Nach Begbie ist die Tatsache, dass bis dato 750.000 Arten von Insekten und 240.000 Arten von Pflanzen auf der Welt datiert wurden, ein Anzeichen für die Vielfalt Gottes. Viele verschiedene Schöpfungen loben Gott in unterschiedlichster Weise, unabhängig ob ein Mensch dies bemerkt oder nicht.¹⁵⁶ Diese Vielfältigkeit (diversity) wird vor allem den Eigenschaften des Heiligen Geistes zugesprochen, der am Pfingsttag den Jüngern die unterschiedlichsten Sprachen eingab, sodass alle Zuhörer sie in ihrer Muttersprache hören konnten (Apg 2,6-11). Der Heilige Geist führt nicht viele zu einer einzigen Ausdrucksweise, sondern schafft Vielfalt und Unterschiedlichkeit.¹⁵⁷

Dieser Kosmos ist demnach aus Freiheit und Liebe kreiert, gut gemacht, selbst aber nicht göttlich, geschaffen auf ein Ziel hin, in geordneter Offenheit und vielfältiger Einheit. Im Folgenden betrachte ich Begbies Ausführung über die Rolle des Menschen in diesem Kosmos.

4.1.3 Geschaffen und berufen

4.1.3.1 Geschaffen, die Schöpfung zu verwalten

In diese geschaffene, ordentliche Welt stellt Gott nun den Menschen. Weil er Ebenbild Gottes ist, befähigt auf die Liebe Gottes zu antworten, erhält die Schöpfung

¹⁵³ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 199

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. a.a.O. 199f.

¹⁵⁶ A.a.O. 200.

¹⁵⁷ Vgl. a.a.O. 201.

durch den Menschen eine klarere Stimme. Denn der Mensch ist geschaffen und befähigt die Erde zu verwalten und zu gestalten. Er ist das Ebenbild des liebenden Schöpfers und soll in gleicher Weise liebevoll unter (nicht über) der Schöpfung herrschen.¹⁵⁸ Ps 8,4-6 erklärt, dass der Mensch von Gott befähigt wurde eine gute Herrschaft gegenüber der Schöpfung auszuüben und Gottes Gebot in Gen 2,15, dass der Mensch die Erde „bebaut und bewahrt“¹⁵⁹.

„*On behalf of God, as God’s image bearers, humans are to mediate the presence of God to the world and in the world, representing his wise and loving rule. But this is so that on behalf of creation humans may gather and focus creation’s worship, offering it back to God, voicing creation’s praise.*“¹⁶⁰ Doch die Katastrophe geschieht und der Mensch wendet sich in Adam von Gott ab, mit der Konsequenz die Schöpfung (deren er ein Teil ist) statt den Schöpfer anzubeten und sie knechtisch zu unterwerfen.¹⁶¹

Mit Israel begann Gottes aktive Rettungsaktion. Durch dieses Volk wollte Gott sich der Schöpfung neu offenbaren und ihr seine Liebe wieder neu erweisen.¹⁶² Darum entsprang aus Israel der perfekte Lobpreiser in Jesus Christus, der nicht der gestörten Ordnung der Sünde folgte, sondern Gottes geordnete liebevolle Herrschaft proklamierte.¹⁶³ In ihm findet Gott einen wahren Anbeter und die Menschheit ein Vorbild, solches zu werden.¹⁶⁴ In Christus und durch den Heiligen Geist kann der Mensch zurückgelangen zu seiner eigentlichen Aufgabe, den Lobpreis der Schöpfung zu Gott zu kanalisieren und zu wahren.

4.1.3.2 Auftrag der Christenheit

Die Berufung der Christenheit ist nun das Lob, das die Schöpfung Gott aus ihrem Sein heraus darbringt, zu erweitern und zu verfeinern. Dies tut sie durch Christus, welcher der wahre Anbeter ist. Er, der vor aller Schöpfung war und gekommen ist, um sie zu heilen, will den Menschen dazu befähigen, gut für die Schöpfung zu sor-

¹⁵⁸ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 202.

¹⁵⁹ Zitiert nach: LU '17.

¹⁶⁰ Begbie, *resounding truth*, 203.

¹⁶¹ Vgl. a.a.O. 203f.

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Vgl. a.a.O. 204f.

¹⁶⁴ Vgl. ebd.

gen. Konkret geschieht das in unserem *Erforschen* der Welt, um zu erkennen, was diese benötigt.¹⁶⁵ Es geschieht in unserem *Respekt* ihr gegenüber, dass wir sie ehren und als Gottes Geschöpf schätzen.¹⁶⁶ Es geschieht, indem wir zur *Entwicklung* der Schöpfung beitragen und indem wir ihr Schritt für Schritt *Heilung* spenden.¹⁶⁷ Als *Gemeinschaft* der Menschheit sollen wir der Schöpfung dienen und voller *Erwartung* sein, auf die Erlösung, die am Ende der Zeit noch kommen mag.¹⁶⁸

Von dieser Schöpfungslehre ausgehend betrachtet Begbie nun die Musik und leitet aus den in Kapitel 3.2.1 erläuterten Aspekten eine angemessene bzw. unangemessene Verhaltensweise des Menschen ihr gegenüber ab.

4.2 Musik im geschaffenen Kosmos

4.2.1 Musik – Geschaffen in Freiheit und Liebe

Nach Begbie ist der Kosmos von Gott in Freiheit und Liebe geschaffen.¹⁶⁹ Die griechische Philosophie erkannte zurzeit der Antike die Schöpfung als eine „kosmische“ Ordnung, wohingegen die Christen zu jener Zeit einlenkten und den Grund allen Seins in der Liebe fanden.¹⁷⁰ Augustinus, einer der frühen Kirchenväter, konkretisierte hier und verband die Aussagen, indem er von einer „Ordnung der Liebe“ sprach.¹⁷¹ Begbie verwendet diese zwei Ansichten und erklärt den Unterschied zwischen Musik als einem mathematischen Fakt oder Musik als einem Akt hervorbrechender Liebe.¹⁷² Je nachdem, von welchem Ursprung ausgegangen wird, verändert sich die Art und Weise der Wahrnehmung und Wertschätzung dieser. „There is a huge difference between regarding the harmony in which musical sounds are grounded as simply a bare fact or as an outpouring of love.“¹⁷³

Musik als gegebene Realität zu betrachten, führt schließlich zu einer Haltung des

¹⁶⁵ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 207ff.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Vgl. a.a.O. 212.

¹⁷⁰ Vgl. Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*, Baltimore 1963, 19-20, zitiert in: Begbie, *resounding truth*, 213.

¹⁷¹ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 213.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Ebd.

beliebigen Konsums. Der Blick auf Musik als geschenktes, uns frei zugängliches Gefüge, das sich uns, aufgrund ihrer und unserer Beschaffenheit, hervorragend erschließen lässt, führt schließlich zu einer Grundhaltung von Dankbarkeit.¹⁷⁴ „Gaining a Christian mind on music means learning the glad habit of thanksgiving.“¹⁷⁵

4.2.2 Musik – Geschaffen in Leiblichkeit

Die Schöpfung ist leiblich kreiert. Die Komponenten, mit denen Musik entsteht und erzeugt wird, sowie, wie sie aufgenommen wird, haben leiblichen Charakter.

In der christlich-westlichen Welt gibt es die Neigung, die volle Gutheit der Welt und mit ihr die körperliche Realität anzuzweifeln und das „Geistliche“ dem Leiblichen als überlegen zu betrachten.¹⁷⁶ Die Schöpfung und auch die Musik werden dementsprechend vergeistlicht und die „Idee“ der Kunst wird zum Hauptobjekt.¹⁷⁷ Es kann sich nicht vorgestellt werden, wie die Idee des menschlichen Künstlers in Einklang mit dem materiellen Leib gebracht werden kann.

Doch eine christliche, Gott zugewandte Welt schämt sich nicht für ihre Leiblichkeit, sondern freut sich vielmehr an ihr. Denn die Schönheit, die die Musik in ihrer Geschaffenheit reflektiert, wird nur sichtbar, weil sie gerade leiblich bzw. materiell ist. Ohne den Leib, durch den komponiert, interpretiert, gespielt oder gesungen und schließlich gehört, sowie analysiert wird, wäre Musik nicht existent.¹⁷⁸ Der menschliche Leib und das Leben selbst erhält hier eine Aufwertung, welche der christliche Glaube anhand der Bibel herausstellen sollte. Schließlich wird Lob Gottes im Erkennen und der Wertschätzung der leiblichen Geschaffenheit kreiert.¹⁷⁹

4.2.3 Musik – Geschaffen in zeitlicher Realität auf ein Ziel hin

Was Manfred Spitzer in seinen neurobiologischen Beobachtungen zur Wahrnehmung von Musik und Klang (Kap. 1.2.2) feststellt ist nicht möglich ohne die Komponente der Zeit. Musik ist geschaffen in einem zeitlichen Kontinuum, ohne welches sie nicht sein könnte.

¹⁷⁴ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 213.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Vgl. a.a.O. 214f.

¹⁷⁷ Vgl. ebd.

¹⁷⁸ Vgl. a.a.O. 217.

¹⁷⁹ Vgl. a.a.O. 218.

Begbie erklärt, dass die geschaffene Schöpfung auf ein Ziel hin geschaffen ist. Sie geht auf ein bestimmtes Ende zu. Dies impliziert einen zeitlichen Ablauf, ohne den Musik nicht existent sein kann.¹⁸⁰ Zeit ist eine *intrinsische Dimension der physischen Welt*¹⁸¹ und Musik kann sich dieser Dimension nicht entziehen, so sehr dies auch versucht werden mag.¹⁸² Denn der zeitliche Rahmen ist unverzichtbar für Musik. Nähme man eine Melodie und veränderte den Rhythmus, wäre die Melodie schnell nicht mehr als solche erkennbar.¹⁸³

In dieser auf der Zeit basierten Welt ist Musik auch konstant der Veränderung ausgesetzt. Sie entwickelt sich stetig weiter auf ein Ziel hin. Doch dieser Prozess dürfe Zeit haben, so als ob Gott damit verhindere, dass alle Dinge gleichzeitig passieren würden¹⁸⁴. Musik sei ein Weg dies zu erahnen.¹⁸⁵

Begbie geht davon aus, dass Musik in Verbindung mit Zeit in wunderbarer Art und Weise auf den Menschen wirken kann, wenn sie als Schöpfungen Gottes erachtet werden.¹⁸⁶ Musik lädt dazu ein, sich in Geduld zu üben und Warten zu genießen, denn Musik scheint eine eigene Zeit zu besitzen. Sie hebt sich ab, von der Uhr-Zeit und ruft verschiedene Empfinden für Zeit hervor.¹⁸⁷ Dieses Eintauchen in eine andere Zeit berge sehr viel Positives, denn in ihr kann sich der Mensch entspannen und dem Moment hingeben. In einer hektischen Welt öffnet die Musik dadurch die Tür in den Moment, das Hier und Jetzt.¹⁸⁸

4.2.4 Musik – Geschaffen in geordneter Offenheit

In Kap. 4.1.2.4 wurde schon beschrieben, dass die Welt einer gewissen Ordnung unterliegt. Begbie erkennt diese Ordnung in der Musik anhand der Obertonreihe. Ein Ton enthält mehrere Töne, die „mitklingen“ und in einem Verhältnis 1:2; 2:3; 3:4; 4:5; usw. zu diesem Ton stehen.¹⁸⁹ Auf diesem natürlichen System basiert unsere

¹⁸⁰ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 219.

¹⁸¹ Vgl. ebd.

¹⁸² Vgl. ebd.

¹⁸³ Vgl. a.a.O. 220.

¹⁸⁴ Vgl. a.a.O. 222.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. a.a.O. 221.

¹⁸⁷ Vgl. a.a.O. 222f.

¹⁸⁸ Vgl. a.a.O.224f.

¹⁸⁹ Vgl. a.a.O. 226.

heutige Harmonielehre.¹⁹⁰ Aus diesem Gefüge ergeben sich zudem verschiedene Verständnisse von Konsonanz und Dissonanz, welche auf einem unterschiedlichen Verhältnis von Frequenzen beruht. Doch das Empfinden variiert entsprechend der Kultur.¹⁹¹ Nach einem ähnlichen Prinzip funktioniert das Verständnis für Dur und Moll. Es ist zwar kulturabhängig, inwiefern ein Moll-Akkord „trauriger“ klingt als ein Dur-Akkord, doch man geht davon aus, dass das unterschiedliche Verhältnis der Frequenzen für ein unterschiedliches Empfinden verantwortlich ist.¹⁹²

Begbie nennt dieses Phänomen die „akustische Ordnung“ (sonic order) und verweist darauf, dass Musik (so wie der Rest der Schöpfung) einer gewissen Ordnung unterworfen ist, was auf einen Schöpfer hinweist. Diese Ordnung lässt aber Platz für Interpretation und hat eine generelle Offenheit für „Spielraum“, was Begbie ebenfalls als gewolltes Konstrukt des Schöpfers interpretiert.¹⁹³

4.2.5 Musik – Geschaffen in vielfältiger Einheit

Innerhalb dieser akustischen Ordnung findet sich eine schier unendliche Vielfältigkeit an musikalischen Ausdrucksformen. Angefangen bei den unterschiedlichsten Instrumenten, mit den unterschiedlichsten Klängen, bis hin zu den variierenden menschlichen Stimmen und „Stilen“, die der menschliche Körper produziert. Genau so ist unser Gehör fähig durch Training die verschiedenen Nuancen zu unterscheiden und entsprechend wertzuschätzen.¹⁹⁴ Begbie geht davon aus, dass die akustische Variabilität Teil der Schöpfung ist, die es zu erkennen gilt und als solche wertgeschätzt werden kann. Ein Wertschätzen, das durch geschärfte und trainierte Sinne verstärkt wird, ist gleichzeitig eine Anerkennung der geschaffenen Ordnung Gottes.¹⁹⁵

4.3 Zwischenfazit – Jeremy Begbie

Jeremy Begbie verortet Musik in der Schöpfungslehre. In der Analogie erkennt er viele Übereinstimmungen, was ihn in der christlichen Weltsicht bestärkt. Musik als gutes Schöpfungswerk Gottes ist demnach geschaffen in Freiheit und Liebe, unter

¹⁹⁰ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 228.

¹⁹¹ Vgl. a.a.O. 230f.

¹⁹² Vgl. a.a.O. 232f.

¹⁹³ Vgl. a.a.O. 233f.

¹⁹⁴ Vgl. a.a.O. 235f.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

deren Bedingungen sie wertgeschätzt werden kann. In ihrer Leiblichkeit ist Musik dem Rest des Schöpfungswerkes gleich und befindet sich im Rahmen einer zeitlichen Realität. Dieser Rahmen wird bestärkt durch eine gegebene akustische Ordnung, die jedoch Freiheit für Variabilität und Vielfältigkeit zulässt.

Im folgenden Teil beschreibe ich Begbies Gedanken dazu, wie mit Musik umgegangen werden kann bzw. soll. Je nachdem, als was sie betrachtet wird, als Teil der Schöpfung Gottes oder als Mittel zum Zweck des Künstlers, bietet sie Fülle und Freude oder Enge und Ödheit.

4.4 Musik in der Realität des Menschen

4.4.1 Philosophische Konstrukte zum Wesen von Musik in Romantik bis

Postmoderne

Begbie begutachtet romantische und postmoderne Denkweisen gegenüber der Natur und geht darauf ein, wie der Schöpfung und Musik ein nötiger Respekt gezollt werden kann.

Er konzentriert sich auf zwei intellektuelle Denkweisen, die die westliche Welt in den letzten 200-300 Jahren geprägt hätten. Die erste gehe davon aus, dass der Mensch keinerlei Überlegenheit über die Natur hat, reine Materie ist und nicht mehr wert oder Wichtigkeit besitzt als Staub. Die zweite Denkweise sei eine Ablehnung der materiellen Gebundenheit des Menschen. Seine geistigen und geistlichen Wesenszüge werden als dem Körper überlegen dargestellt.¹⁹⁶

Beide Denkweisen paaren sich mit der Annahme, dass unser materielles Umfeld ohne Sinn sei und demnach von uns manipuliert werden dürfe. Sichtbar werde dies an der Art und Weise, wie der Mensch sich mit moderner Technik die Natur unterwerfe, ohne auf ihre Bedürfnisse und natürliche Ordnung zu achten.¹⁹⁷

Im Sinn der romantischen Philosophie eröffne sich die natürliche Welt dem Menschen nur durch ihn selbst und sein Schaffen in ihr. Ordnung erfahre sie demnach nur durch sein Handeln und seine individuelle Perspektive, die er in sich selbst findet. (Anm. S. Korinek: *Der Hauptpunkt der Romantik: Mithilfe der Kunst vereint sich der Mensch mit der transzendenten Kraft der Natur und wird eins mit ihr – Idolisie-*

¹⁹⁶ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 242.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

„*rung des Künstlers und der Natur!*“) Der Mensch sei dementsprechend auch berechtigt seine Bedürfnisse mithilfe dem Gegebenen zu stillen, unabhängig davon, ob diese Bedürfnisse in einem entsprechenden Verhältnis stehen oder nicht.¹⁹⁸

Der postmoderne Mensch sei nach Begbie in vielerlei Weise dem romantischen von der Denkweise her gleich. Als „Kind der Romantik“ sei er der Natur vollkommen überlegen, er setze seinen eigenen Willen über alles andere und ist konstant auf der Suche nach der Befriedigung seiner Sehnsüchte.¹⁹⁹

Der romantische Künstler werde als Medium betrachtet, das von der materiellen in die immaterielle Welt vordringen könne. Musik werde dadurch ein Mittel zum Zweck, welcher erst durch den Künstler einen Sinn erfährt und ihm zum Erreichen seiner Ziele Hilfestellung leistet. Wenn in modernen Gemeinden der Lobpreisleiter sich als Verbindungsstück zwischen Mensch und Gott bezeichnet, weil er die „Macht der Musik“, als einzigen Weg zu Gott benutzt, so spiegle er im Grunde den romantischen Geist wider, der sich die Schöpfung unterwirft, um ein geistliches „Ziel“ zu erreichen.²⁰⁰

Die Ansichten, dass die Ordnung der Welt entweder völlig unangetastet bleiben oder einer menschlichen Ordnung unterworfen werden sollte, hinterfragt Jeremie Begbie stark und erklärt: „we have been given the opportunity to *develop* what lies at hand, to fashion things as yet unfashioned.“²⁰¹ Es benötige eine Zurückweisung der Annahme, dass jedwede menschliche Einflussnahme auf die Welt diese unweigerlich korrumpiert.²⁰² In Gen 2,15 wird der Mensch in den Garten Eden gesetzt, um diesen „zu bewahren und zu bebauen“ (ELB). Die Schöpfung war an sich gut, dennoch benötigte es die Präsenz und Aktivität eines Gärtners, der das Gute weiter erforscht, bebaut, versorgt und seine Früchte einholt. Das Gegebene zu verwenden, um Neues zu kreieren und ggf. weiterzuentwickeln ist demnach Teil des Auftrags Gottes an den Menschen. Das wohltemperierte Klavier, welches sich nicht vollkommen an die „natürliche“ Ordnung der Obertonreihe hält, schien für diejenigen nicht annehmbar, die die „reine Stimmung“ als absolut erachteten. Dennoch lieferte diese besondere

¹⁹⁸ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 244.

¹⁹⁹ Vgl. a.a.O. 245.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Vgl. ebd.

Stimmung den Grundstein für die tonale Musik unserer heutigen westlichen Welt.²⁰³ Begbies Schlussfolgerung für die christliche (Musik-)Kultur beinhaltet die Notwendigkeit zur Offenheit der, von Gott geschaffenen, Welt gegenüber und das Bemühen, sie in liebevoller Art und Weise zu formen und zu gestalten.²⁰⁴ Die christliche Meinung sollte davon ausgehen, dass es möglich ist „to engage respectfully with what is given and through this engagement elaborate fresh art that is felicitous and life-enhancing.“²⁰⁵ Neue Wege, das Gegebene zu bereichern und fruchtbarer zu machen, sind für Begbie nicht nur Möglichkeit, sondern Berufung der Christenheit.²⁰⁶

4.4.2 Das Potential von Musik entdecken

Begbie führt das Beispiel von J.S. Bach an, der sich vollkommen in die tonale Materie begab, forschte und schließlich neue musikalische Möglichkeiten entdeckte.²⁰⁷ Das wohltemperierte Klavier und die Fuge sind nur zwei der vielen Errungenschaften, die sich aus seiner Forschung ergaben.

Begbie schließt daraus, dass wir die Materie der Schöpfung erforschen sollten, damit neue Erkenntnisse in der Musik entdeckt werden könnten, um so die Schöpfung und somit auch den Schöpfer zu ehren. Er geht davon aus, dass Musik sich bis in die Unendlichkeit weiterentwickeln lassen könne.²⁰⁸

Musik müsse sein dürfen, sich bewegen und sich entwickeln, um in ihrer wahren Natur aufzugehen. Eine Entwicklung der Musik bestehe darin auch Neues zu wagen. Nicht nur schon Vorhandenes zu kopieren, sondern es vielmehr weiter zu entwickeln, sodass es fruchtbarer und reicher werden könne.²⁰⁹ Begbies Grundsatz ist, dass der Mensch gerade *nicht* creatio ex nihilo erschafft, sondern vielmehr das Privileg besitzt, den Lobpreis, den die Schöpfung Gott darbringt, zu erweitern und auszubauen.²¹⁰ Der einzelne Künstler setze mit seiner persönlichen Kreativität und Originalität lediglich seinen individuellen Fingerabdruck innerhalb dieses Lobpreises.

Dieses individuelle Zeichen des Künstlers forderte im 20. Jh. vor allem Theodor A-

²⁰³ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 252.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

²⁰⁷ Vgl. a.a.O. 239f.

²⁰⁸ Vgl. a.a.O. 240f.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. a.a.O. 237.

dorno, der eine gleichförmige Musik kritisierte, die sich einer Standardisierung unterwirft.²¹¹ Populärmusik würde sich von der Reichhaltigkeit und Variabilität der musikalischen Möglichkeiten entfernen, was ein Armutszeugnis unserer heutigen Kultur darstelle.²¹²

Begbie unterstützt diese Kritik im Hinblick auf die moderne Lobpreiskultur, die aufgrund von Kommerzialisierung und Simplifizierung eine monotone, gleichförmige Musik entwickelt habe, die in ihren Strukturen stetig enger wird. In einer Bewegung, die das Wirken des Heiligen Geistes so sehr betone, sei eine solche Entwicklung paradox und unverständlich.²¹³ Stattdessen müsse eine Kirche Christi, in der der Heilige Geist wohnt, die Vielfalt viel mehr hervorheben und „feiern“. Musiker sollten experimentieren (und auch fehlschlagen) dürfen und dennoch unterstützt werden. Eine Weiterbildung der musikalischen Fähigkeiten, des Wissens über Musikgeschichte und der verschiedenen Stile sollten gefördert und eine allgemeine Bereitschaft für „Neues“ entstehen. Diese Diversität könne durch eine Vermischung der Ethnien und Kulturen geschehen, sodass Errungenschaften des „Anderen“ übernommen werden könnten, um daraus Neues zu kreieren.²¹⁴

4.5 Ausblick – Musik im Bezug zum Menschen

4.5.1 Gemeinschaftliche Musik

Individualismus sei nach Begbie heutzutage stark vertreten in den westlichen Ländern. Er zitiert Charles Taylor, der erklärt, dass expressive Selbstverwirklichung einer der Ecksteine unserer modernen Kultur geworden ist. Sosehr, dass uns schwerlich auffallen würde, dass diese Idee als Allgemeinheitsprinzip in der Menschheitsgeschichte eine recht neue ist und sie in früheren Zeiten so nicht möglich gewesen wäre.²¹⁵ Musik und Kompositionen sollen das emotionale Gefüge des Einzelnen beschreiben. Doch ist dies der Sinn von Musik? Begbie zielt in diesem Teil auf die Gemeinschaftlichkeit in der Musik ab und verweist auf den Pfingsttag, an dem *koinonia* (κοινωνία = Gemeinschaft) entstand. Gemeinschaft derer, die in Christus

²¹¹ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 253.

²¹² Vgl. a.a.O. 254f.

²¹³ Vgl. a.a.O. 256.

²¹⁴ Vgl. a.a.O. 256f.

²¹⁵ Vgl. a.a.O. 268.

durch den Heiligen Geist und die Frohe Botschaft vereint sind.²¹⁶ „Pfingstliche Polyphonie“ vereint Menschen miteinander und weil der Mensch sich nicht ohne ein Gegenüber vollkommen begreifen kann, ist das Erkennen dieses Du eine Wesensnotwendigkeit des Menschen. Der Mensch ist dementsprechend vollkommen auf einen Nächsten angewiesen. Ebenfalls kann Liebe nur in Zusammenhang mit einem Gegenüber geschehen und so eint der Heilige Geist diejenigen, die er liebt miteinander. Hieraus entsteht ein polyphoner Atem Gottes, welcher die Kirche, der Leib Christi ist.²¹⁷ Die Schrift zeugt davon, „God is forming a people who will demonstrate a new way of being human, to be in the world and for the world, as a foretaste of the final community of the new heaven and earth.“²¹⁸

Und diese Menschen sind zueinander berufen, eine Mission teilend, welche nicht nur darin besteht, Gottesdienste zu feiern, sondern ihr Leben allumfassend betrifft.²¹⁹ Der Christ, der Musik macht bzw. hört, *muss* sich fragen, was Musik auf sozialer Ebene bedeutet. Füttert sie nur die Bedürfnisse der postmodernen Kultur oder birgt sie die Möglichkeit den soziokulturellen Bereich langfristig zum Guten zu verändern? Doch um bleibende Veränderung hervorzurufen bedarf es der Betrachtung musikalischer Traditionen, die in der Postmoderne bis dato vernachlässigt wurden. Begbie zitiert Boulez, der selbst erklärt: „Strong, expanding civilizations have no memory: they reject, they forget the past.“²²⁰

Wirkliche Originalität eines Künstlers kann nur in dem Versuch geschehen, sich nicht künstlich originell darstellen zu wollen, sondern anzunehmen, was vorher war und demütig mit einem lang gehegten Erbe umzugehen. Eine christliche Musik braucht die Gemeinschaft der Heiligen und kann nicht ohne sie bestehen.²²¹

4.5.2 Mit Musik antizipieren

Musik vermittelt etwas Zukünftiges. Die erwähnte Hoffnung des Christentums ist keine einer fernen Zukunft, sondern einer Zukunft, die schon jetzt ihre Züge sichtbar werden lässt. In Christi Tod und Auferstehung entstand eine neue Schöpfung, die,

²¹⁶ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 269.

²¹⁷ Vgl. a.a.O. 270f.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. a.a.O. 271.

²²⁰ Boulez, Pierre: *Conversations with Cécile Deliège*, London 1976, 33, zitiert nach: Begbie, *resounding truth*, 274.

²²¹ Vgl. Begbie, *resounding truth*, 274f.

befreit von Sünde, wieder Beziehung mit Gott haben kann. Der Heilige Geist ist der Mediator dieser Schöpfung und der Träger der Hoffnung auf eine neue, ans Ziel gekommene Welt.²²² Ein Ziel zu erreichen, ohne eine Vorstellung dessen zu haben, wie dieses Ziel aussieht, macht das Erreichen fast unmöglich. Die Art und Weise, wie Gott zu den, im babylonischen Exil verharrenden, Juden sprach, war in großen Bildern, damit diese eine Vorstellung bekommen würden, wie Gott sie aus ihrer Lage befreit.²²³ Musik ist in der Lage derartige Botschaften zu vermitteln und auf eine Zukunft hinzuweisen. Begbie verweist auf den Film „Shawshank Redemption“, in dem Gefängnisinsassen ein Stück von Mozart vorgespielt wurde, wodurch in diesen wieder die Hoffnung auf eine Zukunft in Freiheit geweckt wurde.²²⁴

Musik kündigt demnach von einer zukünftigen besseren Welt, die es wert ist, sich nach ihr auszustrecken. Sie weist auf ein Ziel hin, das bis dato noch nicht sichtbar ist, aber in den Tiefen des Menschen widerhallt.

4.6 Fazit – Begbie

Jeremy Begbie geht von einer geschaffenen Musik im Rahmen einer von Gott geschaffenen Schöpfung aus. Sie ist demnach nicht primär durch den Menschen hervorgebracht, sondern ebenso Schöpfungswerk Gottes. Sie besteht auf Grundlage einer gegebenen Ordnung in Leib und Zeit und hat nach Begbie vor allem drei Aufgaben. Erstens dient sie der Anbetung Gottes, und zwar auch unabhängig von Menschen, weil sie in göttlicher Transzendenz auch präsent ist. Zweitens dient sie dem Menschen, der durch seine Leiblichkeit Musik wahrnehmen und hervorbringen kann und mit ihr seine Gefühle ausdrücken und Gemeinschaft stiften kann. Drittens dient sie in besonderer Weise in der musikalischen Anbetung dazu, dass der Mensch durch die Musik sowohl individuell als auch gemeinschaftlich, in ihrer Einfachheit oder ihrer Komplexität Gott ehrt. Unabhängig davon besitzt der Mensch jedoch die Freiheit, das Lob der Schöpfung nicht auf den Schöpfer, sondern auf Geschaffenes (u.a. sich selbst) zu beziehen. Dies geschah nach Begbie im Sündenfall, welcher den Menschen bis heute beeinflusst. Der Individualismus liefert Begbie Beispiele, wie die Trennung der Schöpfungsordnung von der Musik aussehen kann. Doch Musik entfal-

²²² Vgl. Begbie, *resounding truth*, 263.

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Vgl. a.a.O. 264f.

tet ihr Potential erst dann vollkommen, wenn sie als Schöpfung Gottes betrachtet und behandelt wird. Sie strebt nach Entwicklung und Erweiterung ihres Potentials auf Grundlage dieser Ordnung, sodass sie heilend wirkt, Hoffnung vermittelt, Gemeinschaft fördert und auf Zukünftiges hinweisen kann.

5 Vergleich der Theologie von Söhngen und Begbie

5.1 Übereinstimmungen

5.1.1 Bestätigung der neurobiologischen Befunde

Grundsätzlich festzustellen ist, dass die Ergebnisse der Theologen sich mit den Beobachtungen von Manfred Spitzer und Hans Zender decken. In der neurobiologischen Betrachtung wurde festgestellt, dass der Mensch die idealen Voraussetzungen besitzt, Musik wahrzunehmen, zu verarbeiten und zu produzieren. Beide Theologen gehen davon aus, dass diese Beschaffenheit eine Geschaffenheit, ein Teil der absichtlichen Schöpfung Gottes ist. Die Leiblichkeit der Musik, in Schall und ihrer akustischen Ordnung ist ebenfalls eine Gemeinsamkeit, auf die beide Theologen hinweisen. Musik als Teil der Schöpfung sei dem Menschen in konkreter Weise zugänglich.

5.1.2 Musik als Schöpfungswerk

Beide erklären, dass der Mensch dazu berufen ist, die Grundaussage der Schöpfung in der Musik zu festigen und zu erweitern. Der dreieinige Gott in Vater, Sohn und Heiliger Geist hat die Schöpfung aus seinem liebenden Wesen in Freiheit und Ordnung geschaffen. Als Antwort lobt die Schöpfung ihn dafür auf unterschiedlichste Art und Weise. Der Auftrag des Menschen ist, dieses Lob aufzugreifen und zu verstärken. Konkret tut er dies in und durch den Erlöser Jesus Christus und den Heiligen Geist. Beide Theologen gehen immer wieder darauf ein, dass eine Offenbarung Christi und ein Wandeln im Heiligen Geist essentiell für ein christliches Verständnis einer Musik und einem Lob des Schöpfers sind.

5.1.3 Trinitarisch begründete Schöpfungstheologie

Begbie geht in seiner Beschreibung der geschaffenen Schöpfung immer im Hinblick auf eine christologische, also neutestamentliche Sichtweise, die auf das AT verweist,

aus. Söhngens Verweise beziehen sich zu Anfang v.a. auf das AT, v.a. die Psalmen. Später geht er auf eine Offenbarung der Musik in Christus ein, bezieht sich dann also auf das NT. Die Bezüge sind demnach gleich, die Struktur der Erklärungen variiert jedoch.

5.1.4 Kritik der Romantik

Söhngen bzw. Begbie sehen ab der Epoche der Romantik eine Tendenz, dass Musik nicht mehr als Schöpfungswerk Gottes gesehen und das Wesen der Musik demnach vom Grundansatz nicht mehr verstanden wird. Daraus folgt für beide zwangsläufig, dass Musik für menschliche Zwecke missbraucht oder idolisiert wird.

5.1.5 Das Böse und die Musik

Zum Bösen in der Musik erkenne ich auf beiden Seiten die Meinung, dass es vor allem um die Intention des Künstlers geht. Söhngen geht hier speziell auf den Text ein, durch den die Richtung des Lobpreises der Musik bestimmt wird. Begbie lässt vage anklingen, dass Musik auch manipulativ (je nachdem was, wann, warum und wie gespielt wird) eingesetzt werden kann. In beiden Fällen ist auf die Formbarkeit der Musik und die Freiheit des Menschen zu verweisen, die zulassen, dass Musik Träger jedweder Botschaft werden kann.

5.1.6 Eschatologischer Aspekt der Musik

Sowohl Söhngen als auch Begbie sehen in der Musik einen eschatologischen Aspekt. Söhngen erläutert das „neue Lied“, das am Ende der Zeiten angestimmt werden soll, Begbie stützt sich auf die antizipierende Musik, die ein Ziel vorwegnimmt, welches in der Wiederkunft Christus erreicht wird. Beide gehen davon aus, dass Musik sich natürlicherweise entwickelt und deuten diese Entwicklung ebenfalls aufgrund eines Ziels. Begbie geht hier noch etwas stärker auf die Bedeutung der zeitlichen Realität ein, die ebenfalls dieses Ziel impliziert.

5.2 Unterschiede

5.2.1 Verschiedene Zugänge zu Instrumentalmusik und säkularer Musik

In der Darstellung von Begbie scheint es, als ob dieser ausschließlich von Instrumen-

talmusik ausgegangen ist. Söhngen hingegen erklärt klar, dass die Kirche im Heiligen Geist und mit dem Wort des Evangeliums Musik befüllen soll, damit sie eine Eindeutigkeit zum Lob Gottes erhält. Er verweist zwar auch auf die Möglichkeit von Instrumentalmusik, welche aber mit Bedacht und Hinblick auf den Heiligen Geist verwendet werden soll. Ihm geht es in seiner Ausführung ausschließlich um Kirchenmusik, weshalb seine Meinung über säkulare Musik schwer herauszufiltern ist. Begbie scheint in „resounding truth“ Musik als Gesamtkonzept zu erfassen und unterstützt die Annahme, die Vollkommenheit von Musik in ihrer Diversität zu finden.

5.2.2 Musik in der Tierwelt

Musik in der Tierwelt wird bei Oskar Söhngen recht früh, im Zuge seiner Schöpfungsbeschreibung, erwähnt. Dies findet in Begbies Ausführung keine, bzw. nur zwischen den Zeilen einer lobpreisenden Schöpfung, Erwähnung. Manfred Spitzer geht in seinem Buch „Musik im Kopf“ ebenfalls kurz auf den Gesang von Buckelwalen ein²²⁵ und unterstützt demnach Söhngens Ausführungen.

5.2.3 Transzendentes Wesen der Musik

Söhngen erwähnt in der Aussage der Musik die „Tiefe der Dinge“, einen Sinn hinter der Materie, die Hans Zender ebenfalls herausarbeitet. Söhngen widerspricht der Meinung Zenders, der den Sinn im Selbstaussdruck des Menschen findet und verweist auf den Sinn in Christus, der als Urheber aller Dinge auch ihre tiefsten Tiefen darstellt.

Begbie geht weniger abstrakt mit diesem Thema um, verweist jedoch stärker auf das Entwicklungspotential von Musik. In eschatologischer Sichtweise klingt dies auch bei Söhngen an. Begbie führt die Fähigkeit der Musik zur Entwicklung jedoch noch weiter aus. Seine These besteht darin, dass in der Gemeinschaft, mithilfe der Errungenschaften und Erkenntnisse der Vergangenheit, Musik weiterentwickelt werden kann und *will*. Diese Entwicklungsfähigkeit läge in ihrer Beschaffenheit, ihrer ontischen Realität, in Söhngens Worten ausgedrückt.

5.3 Musik aus dem Nichts

Musik als „creatio ex nihilo“ zu verstehen, wird von Begbie abgelehnt, weil er davon

²²⁵ Vgl. Spitzer, Musik im Kopf, 363ff.

ausgeht, dass sich der Mensch nur an der gegebenen Schöpfung bedient und ihr als Ebenbild Gottes seinen „Fingerabdruck“ aufdrückt. Söhngen hingegen erkennt in Schlinks Ausspruch „aus dem Nichts des Schweigens eine geordnete Welt der Töne [entstehen zu lassen]“²²⁶ die Fähigkeit aus dem Nichts zu erschaffen²²⁷, was einen Hinweis auf eine Gottebenbildlichkeit des Menschen darstellt. Die Frage ist nun, inwiefern Musik aus dem Nichts geschaffen wird und inwiefern der Mensch durch das Kreieren „neuer“ Musik als Ebenbild Gottes erkannt werden kann. Um diese Fragestellung näher zu erläutern, ziehe ich Brian Horne heran, der in diesem Zusammenhang die Autorin Dorothy L. Sayers wie folgt zitiert:

„The components of the material world are fixed; those of the world of the imagination increase by a continuous and irreversible process, without any destruction [...] of what went before. This represents the nearest approach we experience to ‘creation out of nothing’ and we conceive the act of absolute creation²²⁸ as being an act analogous to that of the creative artist.“²²⁹

Hier geht es nun nicht um die auf Erfahrungen basierte, durch Kultur und äußere Einflüsse geprägte Kunst, sondern um das künstlerische Schaffen an sich, welches in der Imagination beginnt. Sayers macht klar, dass es sich hier um „the nearest approach“ handelt, setzt den Akt des Künstlers also nicht mit der Schöpfungsfähigkeit Gottes gleich. Doch indem sie diese Analogie herstellt, zwischen dem Akt des künstlerischen Schaffens mit dem gegebenen Material und dem künstlerischen Erschaffen Gottes, erkennt sie den Menschen als Ebenbild Gottes insofern, dass er die Fähigkeit hat, im Raum seiner Vorstellungskraft universal kreativ zu sein. Hans Zender hatte dieses Entstehen der spontanen kreativen Idee nach Betrachtung einer Inspirationsquelle als Erschaffung des Neuen erkannt und vielleicht ist dies der springende Punkt.

Musik ist also als Schöpfungswerk Gottes, so wie der Rest der Schöpfung, aus dem Nichts geschaffen. Die Gottebenbildlichkeit des Menschen als erschaffendes Wesen zeigt sich jedoch nicht im Schaffen von Musik an sich, sondern vielmehr im Produzieren einer neuen Idee, die innerhalb seiner Imagination aus dem Gegebenen spontan entsteht. Der „neue“ Einfall, der im Menschen kriert wird und durch musikalische Fertigkeiten in einem Augenblick produziert und subjektiv wahrnehmbar ge-

²²⁶ Söhngen, *Theologie der Musik*, 311.

²²⁷ Vgl. a.a.O. 264.

²²⁸ „*Absolute Creation*“ meint hier die Schöpfung Gottes.

²²⁹ Sayers, Dorothee J.: *The Mind of the Maker*. London 1941, 23, zitiert nach: Horne, *Creativity*, 140.

macht werden kann, macht ihn in diesem Sinne zum Ebenbild des „Creator ex nihilo“.

5.4 Schlussfolgerung

Obwohl es einige Unterschiede in den Ausführungen der beiden Theologen gibt, ist es doch beachtlich, wie gut sie sich in dieser Gegenüberstellung ergänzen und durch naturwissenschaftliche Erkenntnisse, philosophische Überlegungen, sowie theologische und biblische Beobachtungen eine Theologie der Musik herausarbeiten konnten. Im Hinblick auf Manfred Spitzer, der mit seinen neurobiologischen Beobachtungen eine unabhängige Grundlage für die theologischen Ausführungen gab, bin ich im Nachhinein sehr überrascht über die Ergänzung bzgl. Söhngen und Begbie. Ebenfalls sehe ich in den Ausführungen Hans Zenders Punkte, die mit den Arbeiten der Theologen übereinstimmen, auch wenn der Ursprung von Musik bei Zender der Mensch und nicht Gott ist.

Ich lehne sowohl Zender als auch Spitzer, die beide durch ein atheистisches, humanistisches Weltbild geprägt zu sein scheinen, in ihrer Grundauffassung von Musik, ein reines Produkt des Menschen zu sein, ab. Mein christliches Weltbild, sowie mein persönlicher Glaube erkennen Gott als den Urheber und Erhalter aller Dinge. Dennoch bin ich sehr beeindruckt von den erläuterten Beobachtungen und Überlegungen und habe durch diese ein klareres Bild über das Wesen von Musik erhalten dürfen. Oskar Söhngens Ausführung einer Theologie der Musik, die Mitte des 20. Jh. geschrieben wurde, beinhaltet m.E. sehr gute Aspekte über das Wesen von Musik. Dennoch hatte ich z.T. große Mühe ihm in seiner Erklärung über die „kultische Musik“ zu folgen und habe bis jetzt nicht ganz nachvollziehen können, wie er zu säkularer Instrumentalmusik stand. Ich würde ihm jedoch voll und ganz Recht geben in dem Punkt, dass eine christliche (Lobpreis-)Musik eine Verkünderin des Evangeliums sein muss. Dieser Aspekt ist m.E. extrem wichtig für unsere heutige, kirchliche Lobpreiskultur.

Sehr viel leichter zu folgen fiel es mir in der Arbeit von Jeremy Begbie. Sein, im Jahr 2007 veröffentlichtes Buch, setzt sich hervorragend mit den Themen einer, durch die Postmoderne geprägten, christlichen Kultur auseinander und spinnt den roten Faden mit einer Evangeliums-zentrierten Theologie. Die Struktur, Musik anhand einer Schöpfungstheologie zu erläutern, war m.E. sehr sinnvoll, weil dadurch Musik als

Teil von Gottes Schöpfung immer wieder mit dem Rest der Schöpfung verglichen werden und durch Übereinstimmungen eine Bestätigung dieser These gefunden werden konnte.

Im Vergleich der beiden Ausführungen über das Wesen von Musik finden sich neben den genannten Unterschieden dennoch so viele Gemeinsamkeiten, dass ein zusammenhängendes Bild für mich erkennbar wird, welches mich zur entscheidenden Schlussfolgerung führt: Der dreieinige Gott ist musikalisch!

Musik, wie der Rest der Schöpfung ist Einfall Gottes und dazu gemacht, Gott die Ehre und dem Menschen die Freude zu geben. Wie der Rest der Schöpfung ist sie erforschbar und benötigt Pflege und Fürsorge, sodass sie schließlich Frucht bringen kann. Wie diese Frucht aussehen sollte, könnte Inhalt einer weiteren, größeren Arbeit sein. Doch wie der Rest der Schöpfung ist Musik durch den Sündenfall beschädigt und findet Erlösung nur in und durch Jesus Christus. So wie mit dem Rest der Schöpfung geht es beim Umgang mit Musik um das Herz. Das liebende Herz, das sich durch Christus als dienender Leiter zur Verfügung stellt. Das forschende Herz, das solange betrachtet, bis etwas Neues entstehen kann. Das hörende Herz, das sich eingeben kann in eine klingende Realität Gottes.

6 Ausblick und persönliches Fazit

In der Betrachtung der unterschiedlichen Meinungen über Musik und ihr Wesen komme ich schließlich zu meinem persönlichen Schluss und die Erkenntnis, dass das Reden über Musik selbst keine Musik ist. Musik ist *Klingende Realität*, was impliziert, dass sie gespielt und gehört werden will. In ihrem seienden Wesen betet Musik den Schöpfer an. Es ist also das Ziel, dass im Hören auf das Wesen der Musik, sowie im Erforschen und Entdecken ihrer Wesenszüge, ganz neuer Lobpreis entsteht und der Künstler durch die Musik den Schöpfer mit einem neuen Lied preist.

Ein Zitat des Geigers Jean le Boulaire will ich hier konkret aufgreifen, weil es diesen Zustand wunderbar beschreibt. Obwohl er nicht aktiv an Gott glaubt, konnte er die Gegenwart Gottes in der Musik des Komponisten Olivier Messiaen erahnen. Messiaen war selbst katholischen Glaubens und liebte die Schöpfung, insbesondere Vogelgesang. Er erkannte diese als schönes Werk Gottes an und widmete seine Musik dem Schöpfer aller Schönheit. Le Boulaire reagiert auf die Musik Messiaens und ihre Aussage folgendermaßen:

„I'm going to confess something. I am a man who does not believe at all. I don't believe in God. I believe that Christ was a man who existed, but that's all. Yet when I heard Messiaen's music, I suddenly thought that it was possible that there was something. For thousands of reasons: his way of expressing himself, his kindness, his graciousness, his deep studies of music, his love of birds, of wind, of nature. [...] All this made an extraordinary impression on me. I stumbled upon the question of the divine, but with Messiaen's music I suddenly said to myself: 'God...'"²³⁰

Ich finde in diesen Worten eine Leidenschaft wieder, die im christlichen Kontext m. E. abhandengekommen ist. Offensichtlich war Messiaen nicht nur ein Liebhaber guter Musik und der Schöpfung, sondern er beschäftigte sich mit ihr, studierte, suchte in den Weiten der musikalischen Möglichkeiten nach neuen Erfahrungen ihres Wesens und fand diese. Und es brachte ihn auf natürliche Art und Weise zum Lob Gottes.

Wenn der christliche Musiker sich danach sehnt, Gott anzubeten, dann ist „Mainstream-Worship“ die falsche Herangehensweise. Den Erkenntnissen dieser Arbeit zufolge lobt Musik aus sich heraus Gott den Schöpfer. Doch sie will entdeckt, erforscht und erlernt werden. Ohne das Handwerk nutzt der genialste Einfall nichts, weil er keinen Weg findet, sich auszudrücken und Gott die Ehre zu geben.

Die Musik ermutigt uns also schöpferisch zu sein. Nach Hans Zender entsteht der schöpferische Akt aus einer Haltung der Betrachtung, des in-sich-Ruhens. Ähnlich denke ich verhält es sich mit dem Betrachten Gottes und der Musik.

Wenn wir auf die Musik hören, dann werden wir ihr Lob Gottes vernehmen. Wenn Christen auf Musik hören, dann sollten sie bewegt vom Heiligen Geist mit Dankbarkeit in den Lobpreis einstimmen, der ohnehin schon Tag und Nacht vor dem Thron Gottes geschieht.

Ich schließe mit den Worten Jesu Christi, des Urhebers und Erlösers aller Dinge:
Wer Ohren hat zu hören, der höre! (Mk 4,23)

²³⁰ Begbie, *resounding truth*, 176.

7 Literaturverzeichnis

- Begbie**, Jeremy: resounding truth. Christian wisdom in the world of music, Grand Rapids 2007.
- Heinrichs**, Johannes: Ontologie, in: TRE Bd. 15 (1995), 244-252.
- Hiekel**, Jörn Peter (Hg.): Hans Zender. Waches Hören. Über Musik, München 2014.
- Horne**, Brian: Divine and Human Creativity. In: **Gunton**, Colin E. (Hg.): The Doctrine of Creation. Essays in Dogmatics, History and Philosophy, Edinburgh 1997, 135-148.
- Kreutz**, Gunther: Töne, die gut tun? Kognitive und emotionale Wirkungen von Musik, in: **Arnold**, Jochen; **Fendler**, Folkert; u.a. (Hg.): Gottesklänge. Musik als Quelle und Ausdruck des christlichen Glaubens, Leipzig ²2014.
- Michels**, Ulrich: dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance Bd. 1, München ²³2013.
- Söhngen**, Oskar: Theologie der Musik, Kassel 1967.
- Spitzer**, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk, Stuttgart ⁷2007.
- Wiora**, Walter: Die Fundierung der Allgemeinen Musiklehre durch die Systematische Musikwissenschaft, in: **Wiora**, Walter (Hg.): Musikalische Zeitfragen, Die Vielspältige Musik und die Allgemeine Musiklehre Bd. 9, Kassel 1960.

8 Selbständigkeitserklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die Bachelorarbeit selbständig erarbeitet habe. Bei der vorliegenden Arbeit habe ich nur die im Literaturverzeichnis aufgeführten Bücher und Hilfsmittel verwendet. Die Arbeit hat einen Umfang von 84.931 Zeichen.

Datum und Unterschrift

Ich bin damit einverstanden, dass die vorliegende Bachelorarbeit in die Bibliothek des tsc eingestellt wird und damit öffentlich zugänglich ist.

Datum und Unterschrift

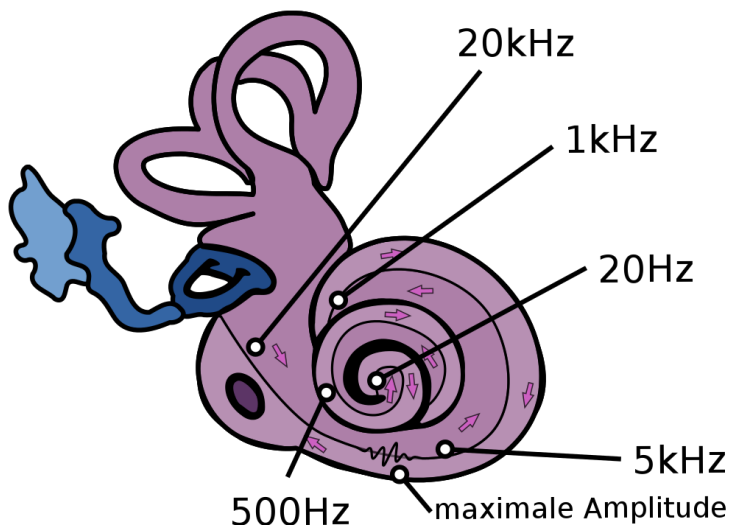
Anhang

Abb. 1



N.N.: Obertonreihe von A (110 Hz), in: <https://www.oberton.org/obertongesang/die-obertonreihe/> (09.01.2020)

Abb. 2



Lokationen von Frequenzen in der Schnecke des Innenohres. Von 20.000 Hz bis 20 Hz.

N.N.: Wahrnehmung der Frequenzen, in: <https://de.wikipedia.org/wiki/Hörschnecke> (10.01.2020)