

Citation style

Stachon, Markus: Rezension über: Jutta Günther, Musik als Argument spätantiker Kirchenväter. Untersuchungen zu Laktanz, Euseb, Chrysostomos und Augustinus, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2019, in: Plekos. Elektronische Zeitschrift für Rezensionen und Berichte zur Erforschung der Spätantike, 23 (2021), S. 305-311, heruntergeladen über Website



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Jutta Günther: Musik als Argument spätantiker Kirchenväter. Untersuchungen zu Laktanz, Euseb, Chrysostomos und Augustinus. Wiesbaden: Harrassowitz 2019 (Philippika 132). x, 383 S. € 84.00. ISBN: 978-3-447-11199-7.

Im vorliegenden Buch, einer leicht überarbeiteten Dissertationsschrift, die 2016 an der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes angenommen worden ist, schickt sich Jutta Günther an, die Schriften ausgewählter Kirchenväter des dritten und vierten Jahrhunderts nach Antworten auf die Frage zu durchforsten, ob man als Christ Musik machen dürfe und von welcher Art christliche Musik zu sein habe. Der rechtmäßige Gebrauch der Musik war unter den Christen damals durchaus ein umstrittenes Thema. Sie sahen sich nämlich dem Problem ausgesetzt, dass die Musik, die sie aus kultureller Tradition gewohnt waren, diejenige ihrer paganen Verfolger war: Sie standen vor dem Dilemma, dass es für sie eine Kulturpraxis, von deren Ausübenden sie sich abgrenzen wollten, für die eigenen Zwecke zu adaptieren galt. Die vier Kirchenväter, deren Schriften die Autorin auswertet, sind so gewählt, dass sich darunter jeweils ein im weströmischen Reich vor dem Konzil von Nicaea tätiger Gelehrter befindet (Laktanz), ein zur gleichen Zeit im oströmischen Reich wirkender (Eusebius von Caesarea), ein oströmischer Gelehrter nach dem Konzil von Nicaea (Johannes Chrysostomos) und ein weströmischer aus der gleichen Zeit (Augustinus) (16–19).

Da es sich Laktanz in seinen *Divinae Institutiones* zur Aufgabe gemacht hat, die christlichen Lehren nicht nur seinen christlichen Glaubensgenossen, sondern auch den Ungläubigen näherzubringen, und er zu diesem Zweck auch immer wieder die heidnische Literatur in seine Argumentation miteinbezieht, so als sei sie eine unvollkommene Vorahnung der christlichen Wahrheit, vermeidet er es nach Möglichkeit, gegen die pagane Musizierpraxis zu polemisieren (67). Er kritisiert nur gelegentlich, dass die Heiden die Musik im Zusammenhang mit frevelhaften Taten einsetzten, etwa den Donnerhall der Kriegstrompete (50), den scheppernden Klang von Perkussionsinstrumenten, mit dem sich ein vermeintlich mächtiger Gott wie Saturn habe täuschen lassen (48–50), oder die musikalische Begleitung, zu der man sich die Ehebrüche der Götter im Theater ansehen müsse (45–47). Laktanz sieht die Gefahr, dass musikalischer Wohlklang vom Inhalt der mit ihm transportierten inhaltlichen Botschaften ablenken kann (51–56). Daher fordert Lak-

tanz seine Adressaten auf, nicht gedankenlos Liedtexte nachzusingen, sondern stets zu prüfen, ob die Inhalte tugendhaft und fromm seien (60–61). Was die Bibeltexte angeht, so sei es gut eingerichtet, dass sie nicht in rhetorischem Wortgeklingel, sondern in einfacher Sprache verfasst seien: So könne man sich ganz auf die darin enthaltene Wahrheit konzentrieren (55–56).

Mit dieser Forderung konform ist der Wechselgesang, der schon seit Plinius dem Jüngeren als typische Musizierpraxis der Christen gilt und auch von Eusebius unter Berufung auf Philo von Alexandria als vorbildliche Form des Gesangs herausgestellt wird: Ein Gelehrter sucht sittlich einwandfreie Texte aus oder verfasst sie selbst, um sie vorzusingen, und die Zuhörenden stimmen regelmäßig zum Kehrsvers mit ein (72–81). Den ekstatischen Tanz zu den Klängen des Tympanons und weiterer Perkussionsinstrumente, wie er etwa im Kybele-Kult betrieben wird, kritisiert er scharf (98–106); die mathematisch-naturwissenschaftliche Musiktheorie sieht er als vernachlässigbar an, da sie nicht der Gotteserkenntnis diene (112–117). Allein das vom Neuplatoniker Plotin entwickelte Bild einer Seelenharmonie eignet sich Eusebius an, indem er die Seelen der Menschen bildlich als Lyra des virtuosen Schöpfergottes beschreibt (117–123).

In den Schriften des Johannes Chrysostomus begegnen die bereits bekannte ablehnende Haltung gegenüber der verführerischen Theaternmusik (181–188) sowie die Empfehlung des angeleiteten Wechselgesangs (149–151) wieder. Er schlägt vor, diese Praxis aus dem Gottesdienst auch in den privaten Raum zu übertragen: Der euphorisierende Lobgesang Gottes soll dabei vor den Versuchungen der Völlerei und Trunkenheit schützen, wie sie die Heiden bei ihren Gastmählern zelebrieren; mit dem Gesang geistlicher Lieder vergegenwärtige man sich die Präsenz Gottes am Tisch (144–145). Durch die Musik kommuniziere der Mensch nämlich mit seinem Schöpfer und dieser mit ihm (160–163, 206–212). Ferner fordert Chrysostomus seine Adressaten auf, ihre Lieder auch außerhalb der Kirche auf den Straßen wechselweise im Chor zu singen, um dadurch den Arianern – oder generell den Leugnern der Homousie –, die durch solche öffentlichen Kundgebungen ihre Lehre zu verbreiten suchten, lautstark entgegenzutreten (151–157). Damit versteht Chrysostomus die Musik nicht mehr nur als einen Weg, das Lob Gottes zu singen, sondern auch als Instrument, die eigene Lehre im Streit unter den Anhängern verschiedener Auslegungen der Schrift zu verbreiten. Mit solchen innerchristlichen Konflikten hatten Laktanz und Eusebius, die

sich vornehmlich von den polytheistischen Heiden abgrenzen mussten, noch nicht zu kämpfen.

Schließlich wendet sich die Verfasserin Augustinus zu, in dessen Leben und Werk Musik eine überraschend große Rolle spielt: So erinnert er sich nicht nur daran, dass es bei seinem Bekehrungserlebnis der Gesang einer Kinderstimme war, der ihn aufforderte, die Bibel in die Hand zu nehmen und darin zu lesen (215–216), so bleiben ihm nicht nur die Hymnen, die zur Zeit seiner Taufe in Mailand gesungen worden waren, lebenslang im Gedächtnis (239–240), sondern selbst bei seiner philosophischen Beschäftigung mit dem Wesen der Zeit im elften Buch der *Bekenntnisse* ist es die Vergegenwärtigung eines Liedes, die ihn die alleinige Präsenz der flüchtigen Gegenwart verstehen lässt, in der Vergangenheit und Zukunft als Erinnerung und Erwartung aufgehen (298–301). Neben der lernend-zuhörenden Musikpraxis des responsorialen Gesangs, bei dem die Gemeinde mit einem Kehrvers auf die Verse eines Vorsängers antwortet, und dem antiphonalen Gesang, bei dem ein Psalm wechselweise von zwei Chören gesungen wird, achtet Augustin auch die wahrscheinlich von Ambrosius aus den Bräuchen unorthodoxer christlicher Strömungen übernommene und in Mailand eingeführte Art des gemeinschaftlichen Hymnengesangs *una voce* (240–245). Beim wohlbedachten Gesang stehen für Augustin nicht nur die singende Person mit sich und die Gemeindemitglieder miteinander im Einklang, sondern es vollzieht sich gar eine Verbindung zu Gott und den himmlischen Sphären; es ist schließlich Gott selbst, der die Gläubigen zu seinem Instrument mache und darauf sein Lob erschallen lasse (228–236, 260–265). Da sich so für Augustin mit religiöser Vokalmusik eine Verbindung zu oder gar eine Einheit mit Gott herstellen lässt – vor der zur Ekstase animierenden Instrumentalmusik *sine ratione*, wie sie die Heiden spielen, warnt er ebenso wie vor ihren frevelhaften Texten (271–281) –, ist es nicht verwunderlich, dass er auch der Musiktheorie eine höhere Bedeutung zuschreibt, als es noch Eusebius tat (283–297).

Wahrlich beeindruckend ist die Fülle an Quellenmaterial, das von der Autorin aus den Werken aller vier behandelten Autoren ausgewählt, kontextualisiert und ausgewertet wird, auch wenn dabei viele Textstellen eher dokumentarischen Wert als Äußerungen der ausgewählten Kirchenväter zur Musik haben, als dass sie wirklich zur Beantwortung der Frage nach dem ‚rechten Gebrauch‘ der Musik für die Liturgie beitragen. Dieses Überangebot an Quellentexten wird aber dadurch kompensiert, dass regelmäßig am Ende eines jeden Kapitels und auch vieler Unterkapitel ein Zwischenfazit gezogen

wird, in dem die für die Ansichten der behandelten Autoren zentralen Texte hervorgehoben werden.

Etwas zu kurz kommt im vorliegenden Buch die Stellung der Heiden selbst zu ihrer Musik. So versetzt etwa Sueton die Ursprünge der Dichtung und damit auch der Vokalmusik in die Anfangstage der Menschheit zurück, wenn er schreibt:

Als die Menschen ihre Wildheit abgestreift hatten und begannen, ein geregeltes Leben zu führen, und sich dabei ihrer selbst sowie ihrer Götter bewusst geworden waren, da ersannen sie bescheidene Rituale und eine fürs Notwendige ausreichende Sprache für sich selbst, dachten sich aber zum Zwecke der Verehrung ihrer Götter für beides eine Steigerung aus. Wie sie also Tempel schöner bauten als ihre eigenen Häuser und Götterstatuen größer als ihre eigenen Körper schufen, so meinten sie auch, die Götter müssten gewissermaßen mit einer erhabeneren Sprache gewürdigt werden, und ließen daher das Lob der Götter in klangvolleren Worten und angenehmeren Rhythmen ertönen.¹

Auch die Römer sahen also den Lobpreis der Götter als einen der wichtigsten Zwecke der Musik an. Wenn sich Günther mit den heidnischen Ansichten über die Musik beschäftigt, dann tut sie es meist zu sehr durch den Filter der Kirchenväter (so etwa 44–51). Doch selbst dabei wird deutlich, dass die Christen eigentlich weniger mit der Kulturpraxis des Musizierens selbst hadernten als mit der griechisch-römischen Götterwelt, in die jene mitunter eingebunden war. Die Musik sollte daher nicht als „Kulturtechnik des spätantiken Menschen“ (3) oder als „antikes Medium“ (320), sondern als allgemein menschliche Kulturpraxis angesehen werden, die sich zu allen Zeiten bei allen Völkern finden lässt.² Vor diesem Hintergrund löst sich die Frage, deren Antworten die Autorin bei den Kirchenvätern nachgeht, eigentlich von allein: Natürlich dürfen Christen zum Lobpreis ihres Gottes in der Gemeinde

1 Suet. De poetis, frg. 2 Reiff. [= Isid. orig. 8,7,1–2]: *Cum primum homines exuta feritate rationem vitae habere coepissent, seque ac deos suos nosse, cultum modicum ac sermonem necessarium commenti sibi, utriusque magnificentiam ad religionem deorum suorum excogitaverunt. Igitur ut templa illis domibus pulchriora, et simulacra corporibus ampliora faciebant, ita eloquio etiam quasi angustiore honorandos putaverunt, laudesque eorum et verbis inlustrioribus et incundioribus numeris extulerunt* [eigene Übersetzung].

2 Vgl. z. B. Ch. Darwin: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Second edition, revised and augmented. London 1874, 566–573; D. Dutton: *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution* [2009]. Paperback edition, with a new afterword. New York 2010, 212–219.

Lieder singen; die gemeinschaftliche Ausübung eines solchen Rituals ist schließlich, die aus der Summe der Einzelnen eine kollektive Identität erschafft.³ Erfreulicherweise sind die Kirchenväter und Jutta Günther bei der Analyse ihrer Schriften ebenfalls zu diesem Ergebnis gekommen (319–320).

Nun ließe sich noch fragen, ob die Antworten der Kirchenväter auch über ihre Zeit hinaus Bestand haben. Die Frage danach, welche Art von Musik der Würde des Gottesdienstes angemessen ist, stellte sich schließlich nicht nur zu Zeiten der Kirchenväter. Auch heute, nachdem das in den 1960er Jahren noch allzu verschmähte Neue Geistliche Lied mittlerweile in den Gemeinden akzeptiert, von hoher Warte aus aber nach wie vor oft abgelehnt wird,⁴ strömen beispielsweise in der Hillsong Church Einflüsse aus der weltlichen Pop-Musik in die Gottesdienstpraxis ein. Auch ein kontroverses Musikgenre wie der White Metal hätte den Anschluss an die Gegenwart bilden können: Versucht uns der Teufel mit Rock'n'Roll und seinen modernen *tympana* zu verführen oder können elektrische Gitarren als der Honig am Becherrand genutzt werden, mit dem die Botschaft leichter geschluckt werden

- 3 Wie sich die Produktion von Kunst und die Entwicklung von Religionen evolutionsgeschichtlich erklären lassen, erläutern etwa St. Mithen: *The Prehistory of the Mind. A Search for the Origins of Art, Religion and Science*. London 1996, 171–210, und E. Voland: *Hat Gott Naturgeschichte? Die Evolution der Religiosität*. In: *Biologie in unserer Zeit* 40, 2010, 29–35 [≈ *Die Evolution der Religiosität*. In: J. Oehler (Hrsg.): *Der Mensch – Evolution, Natur und Kultur. Beiträge zu unserem heutigen Menschenbild*. Heidelberg 2010, 165–174].
- 4 Vgl. etwa F. Meyer: „Herr, deine Lieder sind wie Schmalz und Honig“? Eine kritische Analyse besonders erfolgreicher Neuer Geistlicher Lieder. In: L. Käser (Hrsg.): *Wort und Klang. Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag*. Bonn 1995 (*Biblia et symbiotica* 10), 133–187, 184: „Die Betrachtung der verschiedenen Lieder dürfte gezeigt haben, daß auch diese besonders erfolgreichen NGL – entgegen ihrem Ruf – [...] so manchen traditionellen Kirchenliedern in kompositorischer und inhaltlicher Hinsicht sicher nicht nachstehen“, gegenüber J. Ratzinger: *Das Welt- und Menschenbild der Liturgie und sein Ausdruck in der Kirchenmusik [1985/1986]*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften 11: Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz*. Freiburg i. Br./Basel/Wien 2008, 527–547, 543: „Es gibt rationalistische Musik, in der die Töne nur rationalen Konstruktionen dienen, aber keine wirkliche Durchdringung von Geist und Sinnen erfolgt. Manche dürre Katechismuslieder, manche in Kommissionen konstruierte moderne Gesänge müsste man wohl hier einreihen. Die Musik, die dem Gottesdienst des Menschgewordenen und am Kreuze Erhöhten entspricht, lebt aus einer anderen, größeren und weiter gespannten Synthese von Geist, Intuition und sinnhaftem Klang.“

kann?⁵ Sind die Antworten der Kirchenväter auf diese aktuellen Entwicklungen übertragbar? Würden sie die Einbindung der weltlichen Populärkultur in den Gottesdienst gutheißen oder verpönen? Welche Argumente würden sie zur Festigung ihrer Position in die Waagschale werfen?

Bleibt eine letzte Frage: Was heißt es überhaupt, wenn von „Musik als Argument“ die Rede ist? Wird die Musik im Zusammenhang mit der Beweisführung einer These genutzt? Wenn ja, welcher? Oder hat man das Wort eher in jenem Sinne zu verstehen, der im *Thesaurus Linguae Latinae* als Bedeutungsnuance II A.2 zum Stichwort *argumentum* verzeichnet ist: *res, quae arguitur, i. exponitur, exornatur; materia oratorum (thema)*⁶, „ein vielbeachteter Gegenstand, der auf verschiedenen Ebenen diskutiert wird“ (317) – so wird „Argument“ allerdings im gängigen Hochdeutsch nicht gebraucht. Eine Erklärung, was die Autorin unter ihrem eigenen Titel versteht, hätte dem Buch sicherlich noch zusätzlich sehr gutgetan.⁷

All dies ist natürlich Kritik auf hohem Niveau. Wie hätte die Autorin ahnen sollen, dass ich in ihrem Buch kurze Auseinandersetzungen mit evolutionären Kulturentstehungstheorien und Heavy Metal vermissen würde? Andere werden vielleicht andere vermeintliche Versäumnisse beklagen. Dies zeigt aber doch nur, wie anregend und anschlussfähig das Werk ist. Wer sich mit den Anfängen der christlichen Kirchenmusik beschäftigt, wird an dieser reichhaltigen Materialsammlung und ihrer wohlgegliederten Darstellung, Erläuterung und Kontextualisierung nicht vorbeikommen.

5 Vgl. J.J. Thompson: *Raised by Wolves. The Story of Christian Rock & Roll*. Toronto 2000, 11: „In fact, rock and roll is a direct descendant of blues, which is a direct descendant of gospel music. [...] So rock and church are not as far apart as Marilyn Manson or the local antirock evangelist wants you to believe“, gegenüber Ratzinger (wie Anm. 4), 541: „Die profanierte Wiederkehr dieses Typs erleben wir heute in großen Teilen der Rock- und Pop-Musik, deren Festivals ein Antikult gleicher Richtung sind – Lust der Zerstörung, Aufhebung der Schranken des Alltags und Illusion der Erlösung in der Befreiung vom Ich, in der wilden Ekstase des Lärms und der Masse. Es handelt sich um Erlösungspraktiken, deren Form der Erlösung dem Rauschgift verwandt und dem christlichen Erlösungsglauben von Grund auf entgegengesetzt ist.“

6 O. Hey: Art. *argumentum*. In: *ThLL* 2, 1902, 542–550, hier: 548.37, 549.50.

7 Allein zum Schluss der Einleitung (19 Anm. 55) bezieht sich die Autorin auf A. Demandt: *Geschichte als Argument. Drei Formen politischen Zukunftsdenkens im Altertum*. Konstanz 1972 (Konstanzer Universitätsreden 46). Wie das vorliegende Werk mit diesem Vorbild in Verbindung steht, erschließt sich mir aber nicht.

Markus Stachon, Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Institut für Altertumswissenschaften – Klassische Philologie
mstachon@uni-mainz.de

www.plekos.de

Empfohlene Zitierweise

Markus Stachon: Rezension zu: Jutta Günther: Musik als Argument spätantiker Kirchenväter. Untersuchungen zu Laktanz, Euseb, Chrysostomos und Augustinus. Wiesbaden: Harrassowitz 2019 (Philippika 132). In: Plekos 23, 2021, 305–311 (URL: <http://www.plekos.uni-muenchen.de/2021/r-guenther.pdf>).
