Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 24 (1977)

Heft: 1-2

Artikel: Funktionen der Musik in der Bibel

Autor: Casetti, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-761335

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PIERRE CASETTI

Funktionen der Musik in der Bibel

Sowohl «Musik» als auch «Bibel» sind in dieser Arbeit in einem eingeschränkten Sinn gebraucht. «Bibel» heißt hier besonders «Altes Testament», das Neue Testament wird nur am Rande erwähnt. Dies hat einen sachlichen Grund, der darin liegt, daß im Neuen Testament sehr wenig von Musik die Rede ist. Bei der Umgrenzung von «Musik» (einem griechischen Begriff, der sogar in der Septuaginta fast völlig fehlt und deshalb schwer auf das Alte Testament anzuwenden ist) habe ich mich in erster Linie um die «Instrumentalmusik» (im weiten Sinne – bis hin zum Schellengeklingel) bemüht und dabei Tanz, Händeklatschen, Jubel und ähnliches überhaupt nicht, Gesang nur zum Teil berücksichtigt. Diese Auswahl hat ihren praktischen Grund in der Beschränktheit der Kenntnisse und der Zeit, die mir zur Verfügung standen. Daß dadurch wesentliche Elemente der musikalischen Phänomene des Alten Testaments unberücksichtigt bleiben, ist mir bewußt. Man möge schließlich die (im Vergleich zu den dürftigen Resultaten der Arbeit) recht großsprecherische Einleitung entschuldigen und es mir als theologischen Eros anrechnen, wenn ich Ziele stecke, die ich nicht erreichen kann!

I. EINLEITUNG

1. Die biblische Musik als theologisches Problem

Über die Musik in der Bibel (und das heißt vornehmlich: im Alten Testament) ist schon sehr viel geschrieben worden [1]. Doch beschränken sich die meisten Arbeiten [2] auf drei eigentlich recht beschränkte Problemkreise:

[1] Man vergleiche dazu den 683-seitigen Forschungsbericht von D. WOHLENBERG, Kultmusik in Israel. Eine forschungsgeschichtliche Untersuchung, Hamburg 1967.

[2] Ausnahmen, die die Regel nur bestätigen, sind H. GRESSMANN, Musik und Musikinstrumente im Alten Testament. Eine religionsgeschichtliche Studie, Gießen 1903. – O. KEEL, Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen, Zürich, Einsiedeln, Köln–Neukirchen 1972,

- die Musikinstrumente, deren Aussehen, Herkunft, Entwicklung und Stimmung man neben den Anlässen ihrer Verwendung, gestützt auf ikonographische und archäologische Zeugnisse, festzustellen sucht [3],
- die technischen Ausdrücke und Spielanweisungen, deren Bedeutungen man mit viel Scharfsinn und Beharrlichkeit nachgeht [4],
- die Rekonstruktion der hebräischen Musik, oder wenigstens ihres «Kompositionsprinzips», die man seit dem Aufschwung der Musikethnologie und der vergleichenden Musikwissenschaft in unserem Jahrhundert [5] für möglich hält [6].

Diese Einzelfragen haben natürlich durchaus ihre Bedeutung und Berechtigung. Doch sollte man darob nicht vergessen, daß die alttestamentliche Musik nicht nur ein archäologisches Problem ist. Genau so wichtig wie die Frage, *wie* wohl die biblischen Musikinstrumente aussahen und tönten, ist die Frage, *warum* denn überhaupt musiziert wurde. Diese zweite Frage wird meistens nicht gestellt, wohl weil man von vornherein annimmt, die Musik diene im Alten Orient genau wie heute bei uns einfach «kultischer Ausstattung oder geselliger Unterhaltung als Darbietung» [7]. Allenfalls gesteht man dieser «Darbietung» noch gewisse Beziehungen zur Magie zu, Beziehungen, die dann selbstverständlich «nur in die älteren Schichten des AT hinein» [8] reichen dürfen. Obwohl also die Musik im Alten Testament so massiv gegenwärtig ist, obwohl sie gerade in ganz zentralen Geschehnissen (z. B. Sinai) und Vollzügen (z. B. Jahwekrieg, Tempelkult) erscheint, sieht man in ihr kaum mehr als eine kulturhistorisch zwar interessante Randerscheinung, die aber mit dem, worum es im Alten Testament eigentlich geht (nämlich der Beziehung zwischen Jahwe und seinem Volk – oder wie man die «Mitte des Alten Testaments» auch immer bestimmen will), nicht viel mehr zu tun hat als die damaligen Keramikformen oder Ackerbaumethoden. Folgerichtig wird deshalb der Musik auch in den gängigen «Theologien des Alten Testaments» so gut wie keine Beachtung geschenkt [9]. Damit übergeht man aber

312–328. – Art. «Musik». In: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4, Tübingen 1960 (Th. Georgiades, Musik I. Religion und Musik grundsätzlich, 1195–1197: M. Schneider, Musik II. Religionsgeschichtlich, 1197–1201; C. Westermann, Musik III. Instrumentale Musik, Gesang und Dichtung in Israel, 1201–1205).

[3] Vgl. E. Gerson-Kiwi, Art. «Musique (dans la Bible)». In: Dictionnaire de la Bible. Supplément, Bd. 5, Paris 1957, 1411–1468, hier 1414–1435. – E. Kolari, Musikinstrumente und ihre Verwendung im Alten Testament. Eine lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung, Helsinki 1947. – M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients, Münster 1950. – Gressmann (Anm. 2) 21–32.

[4] Vgl. Gerson-Kiwi, a. a. O., 1437 f. 1446–1449.

[5] Vgl. a. a. O. 1412 f.

[6] Vgl. a. a. O. 1438–1446, 1449–1462.

[7] Wegner (Anm. 3) 51. Besonders bezeichnend auch Kolari (Anm. 3) 10: «Aber die Musik verschönte doch von Anfang an das ganze Leben des Menschen.»

[8] Westermann (Anm. 2) 1201.

[9] G. v. Rad, Theologie des Alten Testaments, Bd. 1, München [6]1969, 376, fügt lediglich im Abschnitt über die (noch zu schreibende) alttestamentliche Ästhe-

das eigentliche theologische Problem, das die Musik im Alten Testament stellt. Denn nach den alttestamentlichen Zeugnissen hat man im alten Israel nun einmal im Zusammenhang mit dem Jahweglauben nicht nur gebetet, geopfert, Krieg geführt usw., sondern auch musiziert. Deshalb muß eine theologische Beschäftigung mit dem Alten Testament über alle Detailforschung hinaus auch zur Frage nach dem Sinn der Musik innerhalb des Jahweglaubens führen.

2. *Die Eigenständigkeit der israelitischen Musik*

Traut man der alttestamentlichen Musik keine besondere theologische Bedeutung zu, so hat man entsprechend wenig Interesse, ihre Eigenständigkeit zu verteidigen. Es besteht vielmehr die Tendenz, die biblische Musik der altorientalischen schlechthin gleichzusetzen [10]. Gewiß ist dies angesichts der spärlichen archäologischen Funde in Palästina selber zunächst ein durchaus legitimer Kunstgriff, um überhaupt «die paar zufällig uns überlieferten Notizen zu einem mosaikartigen Bilde zusammenfügen zu können» [11]. Zudem wird Israel die musikalische Technik (Instrumentenbau, Stimmung, Spielweise) bestimmt mit seinen Nachbarn geteilt haben [12]. Schon der Aufschwung der Musik in der frühdynastischen Aufklärungszeit legt dies nahe: Hatten David (2 Sam 5,11) und Salomo (1 Kön 5,32) in Phönikien schon architektonische Anleihen gemacht, so werden sie erst recht im musikali-

tik eine Klammer ein: «(Von seiner [Israels] Musik können wir nicht reden.)» – W. EICHRODT, Theologie des Alten Testaments, Bd. 1, Leipzig 1933, erwähnt nur die Bedeutung von Gesang und Musik beim Kulttanz der Nebiim (163 f.), sowie die Rolle, die «das gesprochene und gesungene Wort im Gottesdienst spielt» (225), ohne sie näher zu untersuchen. – L. KÖHLER, Theologie des Alten Testaments, Tübingen [4]1966, 189, stellt nur gerade fest, der Gesang «(erfordere) technisches Können» und sei mit Gebet und Schriftstudium der einzige Teil des Kultes, der «auch im fremden Land möglich (sei)». Er geht nicht auf die Musik in Israel selber ein, wo man doch mehr gesungen haben dürfte als an den Flüssen Babylons ... – E. SELLIN, Theologie des Alten Testaments, Leipzig 1933, 48, erwähnt lediglich «die Verwendung von Tanz, Musik und Wein» zur Herbeiführung der Ekstase. – Sogar bei H. U. v. BALTHASAR, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Bd. III/2, 1 Alter Bund, Einsiedeln 1967, sucht man die Musik vergeblich.

[10] Vgl. z. B. GRESSMANN (Anm. 2) 1: «Israel ist nie ein magister artium geworden, seine welthistorische Größe ruht einzig und allein auf seiner Religion und Moral.»

[11] A. a. O.

[12] In dieser Hinsicht ist GRESSMANN, a. a. O., sicherlich recht zu geben, wenn er meint, in Dtn 6,11 f. «könnte mit Fug und Recht auch hinzugefügt worden sein: und du wirst auf einer Zither spielen, die du nicht erfunden hast.» Die umstrittene Stelle Am 6,5b wird man kaum dagegen anführen können, denn der Kontext legt die Annahme nicht sonderlich nahe, die reichen Schlemmer (und damit David) hätten zum Hobby neue Musikinstrumente ausgedacht! Besser übersetzt man: «... wie David *besorgen* sie sich Musikinstrumente.»

schen Bereich von den berühmten phönikischen Musikzentren [13] gelernt haben. Doch daraus zu schließen, Israels Musik überhaupt sei «wie seine ganze Kultur zweifellos eine Entlehnung» [14] geht nun doch zu weit. Schon die hartnäckige Tradition, dergemäß David (2 Sam 23,1) und Salomo (1 Kön 5,12) selber Lieder verfaßt hätten, spricht dagegen (vgl. auch Sir 44,5). Auch die Erwähnung der israelitischen Musik in mesopotamischen Dokumenten [15] und die Aufforderung an die Exilierten, Zionslieder zu singen (Ps 137,3), zeigen, daß «die judäische Musik ... im Zweistromland nicht ganz unberühmt» [16] war und folglich wohl einen gewissen Eigencharakter haben mußte [17].

3. *Die Organisation des Musiklebens*

Die Organisation des Musiklebens hat sich in Israel kaum wesentlich von der anderer altorientalischer Völker unterschieden: sie war eng verbunden mit Königspalast und Tempel. Zwar gab es vielleicht schon zur Nomadenzeit unter den «kümmerlich lebenden Deklassierten» [18] in der Steppe einen speziellen Musikerstand (vgl. Gen 4,21). Aber noch David, der nach der einen Überlieferung an Sauls Hof geholt wird, um ihn durch sein Saitenspiel zu beruhigen, wird in 1 Sam 16,21 nicht als Musikant, sondern als Waffenträger (*ns' klym*, vgl. 1 Sam 14,1.6.7.12; Ri 9,54; Jes 52,11) angestellt. Erst mit der Einrichtung eines königlichen Verwaltungsapparates tauchen

[13] Σιδών, ἣ καθ' ὑπερβολὴν εὐφωνίας πρώτη ὕμνον ὠδῆς εὗρεν. Philos Byblios, bei Eusebius, Praeparatio evangelica I,10,27, zit. nach: Kolari (Anm. 3) 59. In diesem Zusammenhang scheint mir auch die Deutung, die Kolari, a. a. O. 81, für Ez 28,13 vorschlägt, sehr erwägenswert: «Deine Handpauken und Flöten waren bei dir [König von Tyrus], hergestellt am Tage, da du geschaffen wurdest.»

[14] Gressmann (Anm. 2) 1 der, jedoch im Zusammenhang von Musik*instrumenten* spricht.

[15] Im Bericht über seinen dritten Feldzug (vgl. unten Anm. 67) rühmt sich Sanherib, von Hiskia unter anderem Sänger und Sängerinnen zum Tribut erhalten zu haben. Auch auf dem berühmten Relief aus Sanheribs Palast (Keel [Anm. 2] 325, Abb. 470) sind judäische Musikanten dargestellt, wie M. Wäfler, Nicht-Assyrer neuassyrischer Darstellungen (AOAT 26), Kevelaer – Neukirchen 1975, 61 f., mit Hinweis auf die Kopfbedeckung gezeigt hat.

[16] Keel (Anm. 2) 323.

[17] Eine andere Frage ist natürlich, wie weit die Babylonier von Ps 137,3 ihre Aufforderung aus reiner Neugierde und «musikethnologischem» Interesse vorbrachten (etwa im Sinne des inneren Monologes, den H. Schmidt, Die Psalmen [HAT 15] Tübingen 1934, 241, zur Stelle dichtet: «Da treten ein paar Babylonier zu ihnen, sie haben die Zithern an den Bäumen hängen sehen. Das ist interessant, das muß man hören, wie die fremden Menschen in ihrer unverständlichen Sprache singen.») Der Sinn der Aufforderung dürfte tatsächlich «eine Schicht tiefer» (H.-J. Kraus, Psalmen II (BK 15) Neukirchen–Vluyn ²1961, 906) liegen: Ganz ähnlich wie in Ri 16,25.24 steht hier die Verhöhnung des Gottes der Besiegten im Vordergrund, seine Entthronung durch die Profanierung seiner Lieder (vgl. Ps 22,4!). Daraus erklärt sich auch die Heftigkeit der folgenden Verse des Psalms.

[18] G. v. Rad, Das erste Buch Mose. Genesis, Bd. 1 (ATD 2), Göttingen ⁶1961, 90.

am Hofe Berufsmusiker auf (2 Sam 19,36; 1 Kön 10,12). Am Tempel wird ein Musiker- und Sängerstand erst in der Chronik erwähnt. Dies, sowie das Fehlen jeglicher musikalischer Bestimmung im Pentateuch [19] würde bestätigen, daß die «organische Verbindung der Musik mit der Liturgie... verhältnismäßig spät geschehen» [20] ist. Dies heißt natürlich nicht, daß vor dem Exil im Tempel nicht musiziert wurde (der wohl echte Vers Am 5,23 wäre dann unverständlich), sondern nur, daß damals die Tempelmusik nicht einem besonderen Stand anvertraut war [21].

II. MUSIK UND MACHT

Musik hat «mit Macht und Mächten zu tun», sie ist «Binden und Entbinden von Kraft» [22]. Dieser Grundzug der Musik tritt in den verschiedensten Lebensgebieten auf verschiedenste Art in Erscheinung. Gewiß mag da «der ursprünglich magische Sinn der Musik» [23] noch durchscheinen. Aber eine Musik, die ihren Namen noch verdient, wird diese Machtkomponente (als abstoßendes, abwehrendes oder anziehendes, in Dienst nehmendes Beherrschen) wohl zu allen Zeiten mehr oder weniger stark in sich bewahren.

1. Musik als Schutzmittel

Bei der Beschreibung der Kleidung des Hohepriesters in Ex 28 fallen die Schellen auf, die den unteren Saum des hohepriesterlichen Obergewandes zieren sollen [24]. «Sie sollen klingen, wenn er ins Heiligtum eintritt vor den

[19] Vgl. W. Nowack, Lehrbuch der hebräischen Archäologie, Bd. 1, Freiburg, Leipzig 1894, 271. – J. Weiss, Die musikalischen Instrumente in den heiligen Schriften des Alten Testaments, Graz 1895, 9.

[20] Weiss, a. a. O.

[21] H. Gese, Zur Geschichte der Kultsänger am zweiten Tempel. In: Vom Sinai zum Zion. Alttestamentliche Beiträge zur biblischen Theologie, München 1974, 147–158, leitet hingegen von der speziellen Erwähnung der Sänger in der Heimkehrerliste Esr 2; Neh 7 ab, «daß es sie als besonderen Stand am vorexilischen Tempel gegeben hat» (147). Doch da auch er für einen vorexilischen Tempelmusikerstand keine andern Belege anführen kann als Ps 68,26 und 1 Kön 10,12 (wo sich nicht ausmachen lasse, «ob mit *šarim*... nur Tempelmusikanten gemeint sind» (a. a. O. Anm. 1), was schon eine sehr optimistische und suggestive Art zu zweifeln ist!), scheint mir der Schluß zu gewagt. Bedenkt man aber, daß Asaf in den (nach Gese) ältesten Texten der Chronik in die Nähe Davids gerückt wird (2 Chr 29,30) und in späteren Schichten als Levit erscheint (z. B. Neh 11,17), dessen Stammbaum schließlich (1 Chr 6,24–28) bis in die Wüstenzeit hinaufreicht, könnte man sich fragen, ob hier nicht eher der Versuch unternommen wird, eine junge (nachexilische) Institution zu legitimieren.

[22] Westermann (Anm. 2) 1201.

[23] A. a. O.

[24] Vgl. dazu die Darstellung eines syrischen Oberpriesters in: B. Reike – L. Rost, Biblisch-historisches Handwörterbuch, Bd. 2, Göttingen 1964, 738.

Herrn und wenn er hinausgeht, damit er nicht sterbe» (Ex 28,35). Offensichtlich sollen sie den amtierenden Priester schützen – es fragt sich nur wovor. Der jetzige Text klingt zum Teil so, als ob die Gefahr von Gott selber her drohe. (Die Schellen sollen ja klingen, «wenn er eintritt vor den Herrn»; auch das «damit er nicht sterbe» erinnert stark an Lev 16,2.13, wo deutlich Gott die Lebensgefahr darstellt. Deshalb hat Gressmann [25] in den Schellen eine Art «Klangschleier» sehen wollen, der verhindern sollte, Gott zu hören, ähnlich wie sich z. B. Elia verschleierte, um Gott nicht zu sehen (1 Kön 19,13). Auch in einigen Szenen am Sinai wäre es sehr verführerisch, die Musik als «Klangschleier» zu verstehen, parallel zu Wolken und Rauch als «optische Schleier»: «Wenn das Widderhorn ertönt, sollen sie den Berg hinansteigen» (Ex 19,13). «Der Hornschall wurde je länger, je stärker; Mose redete, und Gott antwortete ihm im Donner» (Ex 19,19). Aber diese Aufgabe der Musik mag in der griechischen Antike vorgekommen sein [26], hier scheint sie mir unwahrscheinlich, da im Alten Testament allein das Sehen (z. B. Ri 13,22) oder Berühren (z. B. 2 Sam 6,6), nicht aber das Hören Gottes tödlich ist [27]. Auch der Umstand, daß das Volk in Ex 19,16 über den Hornschall erschrickt, spricht gegen diese Deutung und zeigt, daß das Horn am Sinai wie auch anderswo Zeichen der Gegenwart Gottes ist [28]. Schließlich gilt es auch zu beachten, daß in Ex 28,35 die Schellen auch beim Hinausgehen klingen müssen. Aufgrund dieser Beobachtung darf man annehmen, Sinn der Schellen sei die Vertreibung der Dämonen, die an den Schwellen der Tempel lauern (vgl. 1 Sam 5,5; Zef 1,9). Schellen als Schutz vor Dämonen sind religionsgeschichtlich gut belegt: κοινή τις παρὰ ἀνθρώποις ἐστὶν ὑπόληψις, ὅτι νεκροὶ καὶ δαίμονες σίδηρον φοβοῦνται [29]. Auch in Sach 14,20 dienen die Schellen am Geschirr der Rosse in erster Linie diesem Zweck. Mag damit der ursprüngliche Sinn der Schellen getroffen sein, der Sinn des Verses Ex 28,35 scheint mir so nur unbefriedigend gedeutet. Doch vielleicht hatte schon dessen Autor keine allzu klaren Vorstellungen, als er versuchte, den Schellen einen Sinn abzugewinnen oder zuzuschreiben ... Daß auch Jesus Sirach mit unserer Stelle Mühe hatte, zeigt seine an Ex 28,29 anknüpfende Interpretation, nach der die Schellen «zum Gedächtnis für die Kinder seines Volkes» klingen

[25] Gressmann (Anm. 2) 9–11. Diese Anschauung ist nach ihm jedoch eine falsche Deutung, die der Autor von Ex 28,35 für die Schellen gibt.

[26] Gressmann, a. a. O. 11, berichtet, daß «die den delphischen Apollo Befragenden den Tempel mit verhülltem Haupt und unter Schall lauter Musik nahten, um nichts Unheilverkündendes zu sehen oder zu hören.»

[27] Zwar ist gerade in Ex 20,18–20 auch der *redende* Gott lebensgefährdend (was deutlich als eine Ausnahme gekennzeichnet wird, die das Volk ein für allemal die Gottesfurcht lehren soll), doch eben der Hornton ist da auch Teil der gefährlichen Manifestation Gottes.

[28] Vgl. unten III/1, 2. Damit ist es auch fraglich, ob man Ex 19,19 nicht besser übersetzt: «Der Schall (*qwl*) des Hornes wurde je länger je stärker; Mose redete, und Gott antwortete ihm im Schall (*qwl*, scil. *des Hornes*).»

[29] Scholia in Odyssea, λ 48 (II, 481,23). Zit. nach: J. Quasten, Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und der christlichen Frühzeit, Münster 1929, ²1973, 37.

(Sir 45,9). Diese Deutung weist zwar auf eine wichtige Funktion der Musik hin (vgl. unten III/1), liegt jedoch sicher nicht in der Absicht von Ex 28,35 («damit er nicht sterbe»!).

2. *Musik und Prophetie*

Eine ähnliche, geister- bzw. geistbezwingende Rolle hat die Musik bei den frühen Propheten gespielt. Freilich ist hier nicht nur ihre Macht auf den unsichtbaren Geist von Bedeutung, sondern auch und besonders ihre Wirkung auf den Menschen selber: Ihn kann sie erregen und aufpeitschen, sodaß er schneller zur Ekstase gelangt [30]. Bei den Prophetenhorden, wie sie Saul in 1 Sam 10,5.(10) trifft («... du wirst eine Schar Propheten treffen, die von der Höhe hinabkommen, vor ihnen Zither, Handpauke, Flöte und Leier, und sie werden in Verzückung sein»), stand vielleicht besonders die aufpeitschende Funktion der Musik im Vordergrund. Daß jedoch die Musik auch irgendwie auf den Geist Jahwes zu wirken vermag, ist in 2 Kön 3,15 mit für uns peinlicher Selbstverständlichkeit vorausgesetzt: Der Prophet Elischa verlangt einen Spielmann, «und als der Spielmann in die Saiten griff, kam die Hand des Herrn auf Elischa». Es wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, die Musik habe die Hand Gottes herbeigezogen, doch daß es sich bei der Musik «nur um ein Verschließen gegen Störungen» handle, «während die religiöse Begeisterung sich von selbst (einstelle)» [31], ist aus dem Text nicht abzuleiten. Auch daß Elischa, «der durch den Anblick des götzendienerischen Königes Joram aus seiner Fassung gekommen war», den Musikanten nur verlangte, damit «durch sein Spiel das Herz des Propheten wieder frei und hoher Begeisterung und Erleuchtung zugänglich» [32] werde, dürfte kaum dem Text entsprechen. Bleibt auch in 2 Kön 3,15 der Zusammenhang zwischen Saitenspiel und Geist Gottes im Einzelnen unklar, so ist das mitnichten Grund genug, ihn überhaupt zu leugnen. Weitere Beziehungen zwischen Musik und Prophetie zeigen ferner die «Prophetinnen» Mirjam (Ex 15, 20) und Debora (Ri 4,4), die das Volk zum musikalischen Lobpreis der Kriegstaten Jahwes anleiten (Ex 15,20; Ri 5,1 ff. 12). Auch der Umstand, daß in 1 Chr 25,1–2 Musiker auf Leier und Zither «weissagen» (*nb'* Hi), ist oft beachtet worden [33]. Doch es fragt sich, ob wir es hier nicht mit einer bewußten Konstruktion des Chronisten zu tun haben, die ein Ausdruck wäre «für die besondere Wertschätzung, welche diese spätere Zeit der Tempelmusik und ihren Vertretern zu Teil werden läßt» [34].

[30] Musik als Mittel zur Erreichung der Ekstase findet sich auch in der klassischen Antike im Rahmen der Mysterienreligionen und des Orakelwesens, vgl. QUASTEN, a. a. O. 51–62.

[31] A. a. O. 61.

[32] WEISS (Anm. 19) 9.

[33] Nach QUASTEN (Anm. 29) 60, findet sich diese Synonymie von «musizieren» und «weissagen» in vielen Sprachen.

[34] R. KITTEL, Die Bücher der Chronik (HAT I/6,1), Göttingen 1902, 94. – GESE (Anm. 21) 147 f., sieht «in den nachexilischen Sängern Nachfolger der vorexilischen Kultpropheten».

3. *Musiktherapie*

Ganz ähnlich wie bei den frühen Propheten wirkt das Leierspiel Davids auf den durch einen «bösen Geist von Jahwe her» geplagten Saul (1 Sam 16, 14 ff.; 18,10; 19,9): er beginnt, sich prophetisch zu gebärden (*nb'* Hit, 1 Sam 18,10). Zwar sieht es zunächst so aus, als gehe es hier um «Besänftigung der Gemütserregung durch die Musik» [35] und gerade nicht um Ekstase und Aufpeitschung, fühlt sich doch Saul, nachdem er die Musik gehört hat, wieder wohl, kann «tief aufatmen» (1 Sam 16,23) und der Geist weicht von ihm. Doch dürfte Greßmann im Recht sein, wenn er, die grundsätzliche äußere Ähnlichkeit von prophetischer Ekstase und psychopathischer Krise voraussetzend [36], auch annimmt, die Musik wirke in beiden Fällen gleich erregend, bringe «die Ekstase zum Durchbruch und (schaffe) so homöopathisch durch eine vehemente Entladung Erleichterung» [37]. Jedenfalls weisen Vorfälle wie 1 Sam 18,10 und 19,9, wo Saul gerade während des musikalischen Vortrages David umbringen will, deutlich in diese Richtung: Es wird eine Erregungstherapie angewandt, die aber in diesen Fällen nicht zum gewünschten Resultat führt. In diesem Zusammenhang wäre auch Spr 25,20 zu erwähnen. Dort geht es um die Wirkung eines «mit Gesang singenden» auf ein «böses (mißmutiges) Herz», die mit der Wirkung von Essig auf Natron verglichen wird [38]. Meistens wird «Natron» (*ntr*) im Gefolge der Septuaginta in «Wunde» (*ntq*) verwandelt und auch dort, wo man den Text beläßt, sieht man im Vergleich, gestützt auf Sir 22,6, «ein Bild des Ungereimten, schlecht Passenden» [39]. Nun könnte jedoch dieser Spruch genau den Vorgang beschreiben, der in 1 Sam 16; 18; 19 vorliegt: denn der saure Essig und das alkalische Natron neutralisieren sich nach einer heftigen Reaktion [40], genau wie die Musik in 1 Sam die kranke Psyche nach heftiger Entladung beruhigt.

[35] Weiss (Anm. 19) 9.

[36] Spöttische Bemerkungen wie 2 Kön 9,11; Jer 29,26; Hos 9,7 zeigen, daß zwischen den Äußerungen des Wahnsinns und der Prophetie tatsächlich Ähnlichkeiten bestehen mußten.

[37] Gressmann (Anm. 2) 18.

[38] Der Text ist allerdings zerstört. V. 19 und V. 20a bilden wohl eine Einheit, wobei nach V. 20a der parallele Ausdruck zu V. 19b weggefallen ist. Auch V. 20b (ohne Vergleichspartikel!) scheint nur mehr ein Fragment zu sein.

[39] H. Ringgren, Sprüche. In: R. Ringgren – A. Weiser – W. Zimmerli, Sprüche / Prediger / Das Hohe Lied / Klagelieder / Das Buch Esther (ATD 16), Göttingen 1962, 1–122, hier 103. Ähnlich W. McKane, Proverbs (The Old Testament Library), London 1970, 589.

[40] Nach der Formel $CH_3COOH + NaOH = CH_3COONa + H_20$. Daß man mit Natron eine gewisse Erfahrung hatte, zeigt Jer 2,22.

4. Musik und Trauer

Auch anläßlich der Trauer übt die Musik einen doppelten Einfluß auf Dämonen und Menschen aus. Ursprünglich hatte das typische Trauerinstrument, die Flöte [41], die Luft von Dämonen zu reinigen und so die Lebenden und den Toten zu beschützen [42]. Doch bald wendet sich die Musik besonders an die Lebenden, deren Schmerz sie ausdrücken und besonders: erregen soll. Beides zeigt Jer 9,16–18: Zunächst das Erregen des Schmerzes: «Rufet die Klagefrauen, sie sollen kommen, holt die geschickten Frauen, daß sie wehklagen. Sie sollen eilen und über uns erheben das Trauerlied, daß unsre Augen von Tränen fließen und unsre Wimpern von Wasserströmen.» Sodann (mit der typischen Einleitung, die dem ganzen Genus den Namen gegeben hat) den Ausdruck des Schmerzes: «Horch, von Zion hört man die Klage: 'Ach, wie sind wir verwüstet, wie sind wir mit Schmach bedeckt ...'» Noch im Neuen Testament dient das Klagelied dazu, beim Hörer Schmerz hervorzurufen, um ihn zur Trauer zu bewegen (ganz ähnlich, wie die Tanzmusik zum Tanzen reizen soll): «Wir haben euch aufgespielt, und ihr habt nicht getanzt; wir haben Klagelieder gesungen, und ihr habt nicht getrauert.» (Mt 11,17 = Lk 7,32). Vielleicht soll hier, ähnlich wie in der Musiktherapie, der Schmerz bekämpft werden, indem er bis zum Durchbruch verstärkt wird. Wir werden weiter unten (V) sehen, daß die Musik das Wort wirksamer und lebendiger macht. So konnte sie denn auch die Persönlichkeit und das Leben des Toten besonders gut im Gedächtnis der Gemeinschaft festmachen. Deshalb durfte das kunstvolle Klagelied (2 Sam 1,17–27; 3,33 f.; vgl. 2 Chr 35,25) bei der Trauer nicht fehlen. Daß dessen Zweck darin bestand, das Gedächtnis des Toten lebendig zu erhalten, zeigen in 2 Sam 1,18 und in 2 Chr 35,25b die Quellenangabe und die Notiz, das Volk habe das Klagelied gelernt, bzw. singe es bis auf den heutigen Tag. Womöglich liegt aber hier schon ein recht aufgeklärtes und (aus Rücksicht auf den Jahweglauben) säkularisiertes Verständnis des Klageliedes vor. Vielleicht war die ursprüngliche Aufgabe des Klageliedes tatsächlich auch die, «die Macht des Verstorbenen zum Segen für die Hinterbliebenen durch 'Vergegenwärtigung' im Wort festzuhalten» [43].

[41] Vgl. Jer 48,36: Mt 9,23. Einzig in Jes 16,11 erscheint die Leier (*knwr*) als Trauerinstrument. Ob hier noch die alte phönikische Bedeutung von κιννύρα = Flöte (vgl. GRESSMANN (Anm. 2) 24 f. – KOLARI (Anm. 3) 70 f.) durchscheint?

[42] Vgl. GERSON-KIWI (Anm. 3) 1430. – KOLARI, a. a. O., 27. – Anders O. KAISER, Einleitung in das Alte Testament. Eine Einführung in ihre Ergebnisse und Probleme, Gütersloh ²1970, 261, für den die Musik «die Schatten der Toten zu verscheuchen» hatte.

Die Flöte hat hier die gleiche apotropäische Funktion wie anderorts das Pfeifen (und Klatschen), vgl. Ijob 27,23 (über einen Menschen); 1 Kön 9,8; Zef 2,15; Klgl 2,15; Jer 19,8; 49,17; 50,13; Ez 27,36 (über eine Stadtruine).

[43] A. WEISER, Einleitung in das Alte Testament, Göttingen ²1949, 28.

5. *Musik und Arbeit*

Die Musik begleitete den alten Israeliten auch zur Arbeit. Beweis dafür ist das in Num 21,17 f. überlieferte Arbeitslied: «Quill empor, Brunnen! Singet ihm zu, dem Brunnen, den Fürsten gruben, den die Edlen des Volkes bohrten, mit dem Szepter, mit ihren Stäben – ein Geschenk der Wüste!» Bei der Arbeit diente die Musik nicht nur dazu, die menschliche Leistung zu steigern und die Mühen vergessen zu lassen. Der Imperativ «Quill empor, Brunnen!» zeigt, daß man sich von der Musik auch eine gewisse Beeinflussung der zu bearbeitenden Materie versprach [44]. Es sei in diesem Zusammenhang auch an die griechische Sage erinnert, nach der die siebentorige Mauer Thebens allein durch das Saitenspiel Amphions aufgerichtet wurde [45]. Vielleicht denkt sich der Chronist auch die Ausbesserungsarbeiten am Tempel von Musik begleitet, da er speziell betont, die Aufsicht führenden Leviten seien des Saitenspiels kundig gewesen (2 Chr 34,12). Ganz besonders gegenwärtig ist die Musik bei den Erntearbeiten (Ps 65,14), wo sie die sprichwörtliche Freude dieser Zeit («wie man sich freut bei der Ernte» Jes 9,2; vgl. Ps 4,8) ausdrückt. In diesem Zusammenhang ist auch wiederholt von Festen, Gesang und Tanz in den Weinbergen die Rede (Ri 9,27; 21,21; Jes 16,9–10; Jer 48,33; als Gegensatz dazu vgl. Am 5,17).

III. MUSIK UND KRIEG

Die Musik als «Binden und Entbinden von Kraft [46] ist besonders im Krieg notwendig. Hier erhält sie zwei zusätzliche Aufgaben: die rein praktische, Befehle weiterzuleiten, und die religiöse, Jahwe in seinem Krieg zu vergegenwärtigen.

1. *Der Beginn des Krieges*

Jeder Krieg beginnt mit Aufgebot und Besammlung der verfügbaren Truppen. Das Zeichen dazu wurde in Israel durch das Horn gegeben, wie es z. B. Ri 3,27 zeigt: Nachdem Ehud den König Eglon von Moab ermordet hatte, «stieß er auf dem Gebirge Ephraim ins Horn, und die Israeliten stiegen mit ihm vom Gebirge herab, er an ihrer Spitze» (vgl. auch Ri 6,34; 1 Sam 13,13; Neh 4,12; 1 Kor 14,8). Doch da der Krieg in Israel meistens ein Krieg Jahwes (1 Sam 18,17; 25,28), also eine heilige Handlung war, hatte das Blasen des Hornes nicht nur eine Signalfunktion. Ri 6,34 zeigt dies deutlich: «Der Geist des Herrn erfüllte Gideon, sodaß er ins Horn stieß, die Abiesriten

[44] So auch Kaiser (Anm. 42) 260. Auffällig ist neben Num 21,17 f. das gleichgebaute Lied Is 27,2: *krm hmr ᶜnw lh*. Ob auch hier ein Arbeitslied nachklingt?

[45] Vgl. Kolari (Anm. 3) 48.

[46] Westermann (Anm. 2) 1201.

aber folgten seinem Aufgebot.» Hier ist das Horn der hörbare Ausdruck des Geistes Jahwes, der sein Volk zum heiligen Krieg ruft. Ganz ähnlich wurde am Sinai Gott als Horn hörbar (Ex 19,16.19; 20,18; vgl. oben II/1) [47]. In Num 10,9 ist das Verhältnis gerade umgekehrt: durch das Blasen der Trompete (die in diesem späten Text das Horn ersetzt hat) wird nun Gott durch das Volk zum Krieg gerufen. Die Musik dient hier nicht der Darstellung der Gegenwart Gottes, sondern der Verstärkung des Gebetes (vgl. unten V/7): «Und wenn ihr in eurem Lande in Krieg geratet wider einen Feind, der euch bedrängt, so sollt ihr Lärm blasen mit den Trompeten, damit euer bei dem Herrn eurem Gott gedacht werde und ihr von euren Feinden gerettet werdet.» Trotzdem wird dann die Trompete das einzige Mal, wo sie eingesetzt wird (Num 31,6), *während* der Schlacht gebraucht, und dies scheinbar ganz ähnlich wie das Horn: zur Vergegenwärtigung Jahwes. Erst in 1 Makk 5,31. 33 verstärkt sie – allerdings wiederum *während* der Schlacht – das Gebet der Kämpfenden, zu dem in dieser späten Zeit das alte Kriegsgeschrei domestiziert worden war.

2. *Der Verlauf des Krieges*

Das Blasen des Hornes setzt sich während der Schlacht fort (Am 2,2; Ijob 39,24 f.) – ja es gehört so sehr zum Schlachtgetümmel, daß «Hornblasen» oft geradezu für «Krieg» stehen kann (Jes 18,3; Jer 42,14). Sicherlich war das Horn auch aus rein taktischen Gründen nötig, um die Bewegungen des Heeres zu lenken, wie es z. B. die Kriegerrolle aus Qumran (VIII,1–9) zeigt, wo jede Bewegung jedes Heeresteiles durch einen Trompetenstoß eingeleitet wird (vgl. auch 1 Makk 4,12; 6,33). Doch diente das Horn besonders der Verstärkung des Kriegsgeschreies (Jos 6,5) und half so mit, den Gottesschrecken auf das feindliche Heer fallen zu lassen. Darin darf man nicht nur eine psychologische Wirkung auf die Feinde sehen (wie sie 1 Makk 7,44 wohl primär vorliegt), sondern durch diese Kriegs«musik» wurde wiederum Jahwe, der eigentliche Krieger im Jahwekrieg, dargestellt und vergegenwärtigt [48]. Zwei Beispiele mögen das verdeutlichen:

[47] Ob das Blasen des Hornes als Vergegenwärtigung Gottes seinen ursprünglichen Platz im Jahwekrieg hatte und von dort auf den Sinai projiziert wurde (vgl. H. P. Müller, Die kultische Darstellung der Theophanie. In: VT 14 (1964) 183–191, hier 191), oder ob die Abhängigkeit eher umgekehrt zu sehen ist (vgl. Keel [Anm. 2] 319), ist kaum mehr zu entscheiden. Möglich wäre ja auch, daß der Gebrauch in beiden Fällen nicht ursprünglich ist und die Gott vergegenwärtigende Kraft des Hornes auf einen Ritus zurückzuführen wäre, wie er bei W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrier. In: H. Hickmann – W. Stauder, Orientalische Musik (Handbuch der Orientalistik, Abt. 1, Erg. bd. 4), Leiden, Köln 1970, 171–239, hier 199 f., beschrieben wird (vgl. unten Anm. 79).

[48] Vgl. dazu Müller, a. a. O., 185–187.

a) Gideons Midianiterkrieg (Ri 7)

Der Angriff des israelitischen Heeres wird in Ri 7,20 f. wie folgt beschrieben: «Da bliesen alle drei Heerhaufen die Hörner und zerbrachen die Krüge. Sie hielten aber die Fackeln in ihrer linken Hand und die Hörner in ihrer rechten Hand, um zu blasen, und riefen: 'Hier Schwert des Herrn und Gideons!' und sie blieben stehen, jeder an seiner Stelle, rings um das Lager her. Da fing das ganze Lager an zu laufen, und sie schrien und flohen.» Nicht «das Zusammenwirken von Fackellicht, Posaunenblasen, zerschlagenen Krügen und Feldgeschrei» [49] verwirrt die Midianiter, sondern Jahwe selber [50]. Fackeln (man denke etwa an Gen 15,17 und Ex 20,18), Kriegsgeschrei (Ps 89,16) und Hörner (Ps 47,6) dienen dazu, ihn zu vergegenwärtigen [51]. Dies wird im parallel gebauten Vers Ri 7,22 gut sichtbar: «Und die Dreihundert stießen in die Hörner – und Jahwe richtete das Schwert eines jeden gegen seinen Kampfgenossen im ganzen Lager.» So ist auch deutlich, daß die Frage, «wie sich das Posaunenblasen mit dem Feldgeschrei, das Halten der Instrumente mit dem Zerschlagen der Töpfe technisch vereinigen läßt» [52] in der Tat falsch gestellt ist. Mag man sie auch literarkritisch beantworten können [53], es wird dabei nur deutlich, daß die Grundaussage des Textes durchwegs gleich bleibt und durch die sekundären Zusätze lediglich unterstrichen und bestärkt wird: Jahwe allein vernichtet die Feinde, die Israeliten sind vollkommen untätig (vgl. Ex 14,14; 2 Chr 20,15). Je mehr im Krieg nutzlose Geräte ihnen die Hände binden, umso deutlicher wird das und umso deutlicher wird auch, daß den Israeliten eben nur das eine zu tun blieb: die Gegenwart Jahwes darzustellen [54] und allenfalls das Schicksal der Feinde durch das Zerschlagen der Töpfe zeichenhaft vorauszunehmen (vgl. Jer 19,10–13) [55]. Dieser letzte, rein magische Ritus ist im Zusammenhang der Geschichte recht erstaunlich und wirkt sehr altertümlich.

[49] H. W. Hertzberg, Die Bücher Josua, Richter, Ruth (ATD 9), Göttingen ²1949, 196.

[50] Dies natürlich in der *theologischen* Aussage unseres Textes. Den *historischen* Begebenheiten kommt wohl Müller (Anm. 47) 189, am nächsten, wenn er annimmt, Licht und Lärm hätten die Midianiter (indirekt) verwirrt, weil diese daraus die Gegenwart eines Gottes im feindlichen Lager erschlossen hätten (vgl. 1 Sam 4,7 und evtl. 2 Kön 3,27).

[51] Vgl. Müller a. a. O. 183 f.

[52] Hertzberg (Anm. 48) 197.

[53] Indem man z. B. die Hörner als sekundär ansieht, vgl. Müller (Anm. 47) 188 und die Korrektur der Biblia Hebraica zu Ri 7,20.

[54] Mag die Korrektur der Biblia Hebraica zu Ri 7,20 redaktionsgeschichtlich vielleicht nicht falsch sein (textkritisch ist sie ja ganz sicher aus der Luft gegriffen), so zerstört sie eben die theologisch wichtige Spannung zwischen Horn und Schwert: das Schwert des Jahwegläubigen ist eben das *Horn*. Trifft die Korrektur tatsächlich eine redaktionsgeschichtliche Entwicklung, so zeigt sie höchstens, daß die alttestamentlichen Redaktoren (im Gegensatz zu vielen modernen Herausgebern) den Text wirklich verbesserten und vervollkommneten.

[55] Vgl. Keel (Anm. 2) 244 f., 247. Die Töpfe sind nicht da, «um die Fackel zu bergen und später den Lärm zu verstärken» (Hertzberg [Anm. 48] 196).

b) Die Eroberung Jerichos (Jos 6)

Sehr aufschlußreich ist auch die Rolle der berühmten «Posaunen» (in Wirklichkeit redet der Text von Hörnern) bei der Einnahme von Jericho (Jos 6). Verglichen mit Ri 7 enthält die literarkritisch äußerst komplizierte Erzählung die gleiche Grundidee: *Jahwe* nimmt die Stadt ein, sein Volk schaut zu und steigt dann über die Mauer, «ein jeder stracks vor sich hin» (Jos 6,20, Luther). Wir finden auch wieder das Blasen des Hornes als Signal (zum Kriegsgeschrei) und als Verstärkung des (durch Josua befohlenen) Kriegsgeschreis, beides jetzt friedlich nebeneinander im gleichen Vers: «Da erhob das Volk ein Kriegsgeschrei, und man blies die Hörner. Und als das Volk den Hall der Hörner hörte, erhob es ein großes Kriegsgeschrei.» (Jos 6,20a) Daneben wirkt Jos 6 aber bald altertümlicher, bald jünger als Ri 7: Die Fassung [56], derzufolge die Stadtmauer sechs Tage lang schweigend umkreist wird und am siebten Tag unter dem schrecklichen Kriegslärm zusammenfällt, macht einen viel urtümlicheren Eindruck als Ri 7 (das dortige Zerschlagen der Töpfe ausgenommen). Recht massive Vorstellungen über die Macht der Töne (vergleichbar etwa mit der oben II/5 erwähnten griechischen Sage von Amphions Mauerbau) treten hier zutage [57]. Dieser Grundtext scheint dann mit dem Schema des Jahwekrieges verbunden worden zu sein (Rede Gottes 6,2; Rede Josuas 6,16b–19; Kriegsgeschrei auf Befehl Jahwes). Gleichzeitig wurde die Stille «jahwisiert»: Jahwe war nun in ihr gegenwärtig (vgl. 1 Kön 19,12!). Um diese Gegenwart anzuzeigen wurden nun Lade und Hörner nötig [58]. Dieser letzte Zug wirkt nun aber viel jünger als Ri 7. Von Krieg ist nicht mehr viel zu spüren. «Diese Soldaten haben vor Jericho nicht zum Kampfe, sondern zu Feier anzutreten» [59]. Damit stehen wir schon nahe bei der Erzählung von 2 Chr 20,1–30, wo Josaphat nur mehr mit Predigt, Liturgie und Musik «Krieg» führt, während Jahwe die Ammoniter und Moabiter überwältigt.

3. Das Ende des Krieges

Das Horn gibt das Zeichen zur Beendigung des Krieges (2 Sam 20,1), der Verfolgung der Feinde (2 Sam 2,28; 18,16; vgl. aber 1 Makk 7,44), oder der Belagerung einer Stadt (2 Sam 20,22). Bisweilen ist damit der Ruf «Zu

[56] Zur Literarkritik vgl. den Text in: La sainte Bible, traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem, Paris 1956.

[57] Die Erklärung von GRESSMANN (Anm. 2) 7 f., wonach in Jos 6 ein Erdbeben beschrieben sei (Zusammenbruch der Mauer), bei dem die Menschen nicht sprechen dürften, sich aber durch Musik bemerkbar machten (Hörner), scheint mir – soweit ich sie verstehe – ein Umweg zu sein, der zudem gar nicht ans Ziel führt: zu verstehen gilt ja, wie die Mauer *wegen* der Musik fallen konnte, nicht, daß sie es *trotz* der Musik tat.

[58] Nach W. F. OTTO, Menschengestalt und Tanz, München 1956, 26, «darf man von der ursprünglichen Musik überhaupt sagen, daß sie das Tönen der (heiligen) Stille ist».

[59] HERTZBERG (Anm. 48) 40.

deinen Zelten, Israel!» verbunden (2 Sam 18,16; 20,1; 20,22), oft steht jener allein, ohne daß das Blasen des Hornes erwähnt wäre. So läßt sich nicht entscheiden, ob, entsprechend zur Ausrufung des Krieges, im Hornsignal auch eine tiefere Bedeutung (etwa die der Entlassung des Heerbannes *durch Jahwe*) mitzuhören ist. Nach der siegreichen Schlacht treten regelmäßig Frauen auf, die zur Handpauke tanzen und dem Sieger zu Ehren ein kurzes Lied «in stetiger Wiederholung (singen)» [60]: «Da nahm Mirjam, die Prophetin, Aarons Schwester, eine Pauke in ihre Hand, und alle Frauen folgten ihr nach mit Handpauken im Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: 'Laßt uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche Tat getan: Roß und Mann hat er ins Meer gestürzt!'» (Ex 15,20 f.; ähnlich Ri 11,34; Jdt 15,12–14; ferner 2 Chr 20,28; Ps 68,25). Vielleicht späteren Datums (oder auf einen nicht heiligen, sondern profanen Krieg folgend) ist 1 Sam 18,7, wo in derselben Situation das Lied den Heerführer, nicht Jahwe, verherrlicht: «Saul hat tausend erschlagen, aber David zehntausend!»

4. *Der eschatologische Krieg*

Bei den Schriftpropheten dienen Motive des Jahwekrieges zur Darstellung des großen Endkampfes, den Jahwe gegen Israel oder gegen dessen Feinde führt, bevor er Israel wieder aufbaut. In diesem endzeitlichen Krieg nimmt die Musik einen ähnlichen Platz ein wie im Jahwekrieg der Frühzeit.

a) Der Beginn des Krieges

Zwar richtet sich der durch das Horn angekündigte Krieg bisweilen gegen Feinde Israels (Jes 18,3: Drohung gegen die Kuschiten; Jer 51,27: Aufgebot der Völker gegen Babylon), doch meistens ergeht der Befehl, in Israel den Krieg gegen Israel selber auszurufen: «Blast das Horn zu Gibea, die Trompete zu Rama, schreit in Bet-Awen: Man ist hinter dir her, Benjamin!» (Hos 5,8; ähnlich 8,1) So ist die einstmalige Einladung zum heiligen Krieg Jahwes nun bei Jeremia Aufforderung zur Flucht vor dem mythischen Feind aus dem Norden: «Flieht, ihr Kinder Benjamin, aus Jerusalem und blast das Horn in Thekoa und richtet ein Fluchtzeichen auf über Bet-Kerem: denn es droht von Norden Unheil und großer Jammer!» (Jer 6,1; ähnlich 4,5; 6,16.) Bei Zefanja gipfelt die berühmte Ausmalung des «Tages Jahwes» (die Wurzel unseres «dies irae») im Satz: «Tag des Hornes und des Kriegsgeschreis!» (Zef 1,16; ähnlich Joel 2,1.)

b) Der Verlauf des Krieges

Das Blasen des Hornes findet sich auch während des endzeitlichen Krieges. Allerdings bläst es hier Gott selber (ähnlich wie am Sinai, vgl. Ex 19,16.19; 20,18): «Der Herr wird über ihnen erscheinen, und seine Pfeile

[60] WESTERMANN (Anm. 2) 1201. – Zum Tanz der Frauen vgl. KEEL (Anm. 2) 316 f.

werden ausfahren wie der Blitz, und Gott der Herr wird in das Horn stoßen und wird einherfahren in den Stürmen vom Südland» (Sach 9,14; ähnlich Jes 42,13; vielleicht auch Jer 49,2; ferner Jes 30,32). In der Beschreibung dieser Epiphanie, die Zug für Zug an die Sinaitheophanie anknüpft, finden wir eine besonders klare Bestätigung für das enge Band, das zwischen Horn und göttlicher Gegenwart besteht.

c) Das Ende des Krieges

Auch nach dem endzeitlichen Krieg läßt Jeremia die tanzenden und singenden Jungfrauen auftreten: «Wohlan, ich will dich wiederum bauen, und du sollst gebaut sein, du Jungfrau Israel: du sollst dich wieder schmükken, Handpauken schlagen und herausgehen zum Tanze» (Jer 31,4). Überhaupt gehört die Musik unzertrennlich zur Beschreibung des wiedererbauten Israels (Jes 26,1; 30,29; 51,3), wie das Verstummen der Musik Zerstörung und Gericht kennzeichnet (vgl. unten IV/3).

d) Musik in der neutestamentlichen Eschatologie

Diese Bilder des «eschatologischen Krieges» haben in apokalyptischem Gewand auch ihren Einzug ins Neue Testament gemacht. So gehört die Posaune [61] zu den Requisiten des jüngsten Gerichtes. Jetzt von Engeln gespielt ruft sie die Auserwählten von den vier Enden der Erde (Mt 24,31; vgl. Jes 27,13!) oder weckt die Toten (1 Kor 15,52; 1 Thess 4,16). Leicht verändert findet sich diese Anschauung wieder zu Beginn der Offenbarung des Johannes (1,10; 4,1), wo eine Stimme «wie von einer Posaune» Johannes Anweisungen und Erklärungen gibt. Die Posaune taucht im zweiten Visionszyklus der Offenbarung erneut auf, wo sieben Engel mit sieben Posaunen (8,2) die Erde durch ihr Spiel zerstören (8,6–10; 9,1; 9,13; 11,15). Die ganze Vision erinnert stark an die Eroberung Jerichos (Jos 6). Die Offenbarung des Johannes kennt auch den Wiederaufbau – freilich extrem spiritualisiert: das neue Jerusalem ist ein himmlisches Jerusalem, das Leben in ihm ist eine einzige Liturgie (schon die Chronik gibt ein ähnliches, wenn auch viel weniger extremes Bild vom Leben des Volkes Gottes). Auch hier fehlt natürlich die Musik nicht: die Ältesten bilden einen Chor, halten eine Leier in der Hand (Offb 5,8), singen ein «neues Lied» (14,3) oder das «Lied des Mose» (15,3), das sie auf den «Leiern Gottes» begleiten (15,2).

[61] Mit σάλπιγξ, das hier durch «Posaune» wiedergeben wird, bezeichnet die Septuaginta sowohl das Horn (*swpr*) als auch die Trompete (*hṣṣrh*), die nach dem Exil im Tempel das Horn abgelöst hatte (vgl. Keel a. a. O. 320, sowie oben III/1). Offenbar übernimmt das Neue Testament diese Terminologie (vgl. Hebr 12,19).

IV. MUSIK UND FEST

Das Fest prunkvoller zu gestalten und die Gäste zu unterhalten – diese Aufgabe der Musik mutet uns viel moderner an und steht uns viel näher als die bisher betrachteten. Die Instrumente dieser volkstümlichen Musik sind neben der Leier besonders Flöte und Handpauke, zwei Instrumente, die – zumal wegen ihrer Verbindung zum Fruchtbarkeitskult [62] – im Tempelkult nie richtig Fuß faßten [63].

1. Musik beim Familienfest

Musik beim Familienfest finden wir in der Bibel nur gerade dreimal. Doch die Selbstverständlichkeit, mit der sie jeweils erwähnt wird, zeigt, daß diese Art «profaner» Musik durchaus verbreitet war. Interessant ist, daß es sich bei den zwei einzigen alttestamentlichen Belegen um Brautgeleite handelt: In Gen 31,27 beschreibt Laban das Geleit, «mit Jubel und Gesängen, mit Handpauke und Leier», das er Jakob bereitet hätte. In 1 Makk 9,39 begegnen wir «einem Bräutigam, seinen Freunden und Brüdern, die mit Handpauken und Musik einherschreiten». In Lk 15,25 schließlich, nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes, gehören auch Musik und Tanz zum «Fröhlichsein» (Lk 15,24).

2. Wein, Weib und Gesang

Auch das Laster wird im Alten Testament von Musik begleitet. Im Spottlied Jes 23,16 durchzieht die vergessene Dirne singend die Stadt, eine Leier in der Hand [64]. In diesen Zusammenhang gehört auch der Bänkelsänger von Ez 33,32, der «leichte Liedlein von Liebe und Tändelei zum Besten (gibt)» [65]. Gegen diese Sitten hat sich besonders die spätere Weisheit erhoben (ohne deswegen die Musik als solche zu verachten, trägt doch der Sänger von Ps 49,5 selbst sein Lied zur Leier vor): Jesus Sirach gibt den Rat, nicht mit einer Sängerin zu verkehren (9,4) und auch Kohelet hält nicht viel von einer gewissen Musik: «Besser auf das Schelten des Weisen hören als auf den Gesang der Toren!» (Koh 7,5.) Ganz ähnlich ist in Hiobs Klage über das Wohlergehen der Gottlosen die Musik Ausdruck für die sorglose Oberflächlichkeit des Lebens dieser Leute: «Sie jauchzen mit Handpauke und Leier, sind fröhlich beim Flötenklang» (Ijob 21,12). Die Trink- und Spottlieder der Zecher

[62] Vgl. STAUDER (Anm. 47) 184, 203. – GERSON-KIWI (Anm. 3) 1428–1430, 1435.

[63] Vgl. KEEL (Anm. 2) 317, 322.

[64] Nach H. HICKMANN, Altägyptische Musik. In: HICKMANN-STAUDER (Anm. 74) 135–170, hier 149, treten musizierende Prostituierte in Ägypten während der Zerfallszeiten auf.

[65] W. EICHRODT, Der Prophet Hesekiel, Bd. 2 (ATD 22,2), Göttingen 1966, 324.

haben bei den Propheten ihren Niederschlag gefunden, weil diese «Tafelmusik» (mit Ausnahme vielleicht von Ps 69,13 und Jes 24,9) besonders zum Luxus jener Schicht gehörte, der die prophetische Sozialkritik galt.

3. Das Verstummen der Musik

«Ein Rubin in goldenem Geschmeide, so ist eine gesungene Weise beim Weingelage, eine Füllung von Gold und ein Siegel von Smaragd ist der Klang der Lieder beim köstlichen Wein» (Sir 32,5 f.; vgl. 49,21). Dies hatte offenbar auch schon die reiche Oberschicht zur Zeit der Schriftpropheten entdeckt. Deshalb fehlen in der Kritik, der diese Propheten diese Leute aussetzen, Angriffe auf ihre Musik nicht (Am 6,5; Jes 5,16). Ja, das Verstummen der Musik (Ez 26,13; 27,33; Jer 14,11; vgl. 1 Makk 3,45) oder deren Verwandlung in Klage (Am 8,10) wird zu einem geläufigen Bild für Gericht und Zerstörung. Von der Apokalyptik aufgenommen (Jes 24,8–11!) treffen wir es noch im Neuen Testament an, wo die Zerstörung des «großen Babylon» (Roms) unter anderem so umschrieben wird: «Und ein Ton von Leierspielern und Musikern, von Flötisten und Posaunenbläsern wird in dir nicht mehr gehört werden» (Offb. 18,22). Nach alldem wird nun einsichtig, weshalb der Wiederaufbau jeweils als neues Aufblühen des Musiklebens umschrieben werden kann (vgl. oben III/4, c, d). Vielleicht liegt darin auch ein Hinweis darauf, wie wichtig dem Volk Israel seine Musik war. Es ist in diesem Zusammenhang jedenfalls auffällig, daß die Musik in den beiden alttestamentlichen Beschreibungen des Alters nicht fehlt: In 2 Sam 19,36 will der alte Barsillai David nicht an den Hof folgen, weil er «der Stimme der Sänger und Sängerinnen nicht mehr lauschen» kann, und nach Koh 12,4 raubt das Alter dem Menschen die «Töchter des Gesanges» (die Lieder). Aus beiden Stellen sieht man: Musik gehört wesentlich zu einem erfüllten Leben [66].

4. Die Hofmusik

Daß die Musik am Hofe besonders prunkvoll und berühmt war, liegt auf der Hand. Sie war ja auch lange als einzige einem besonderen Musikerstand anvertraut (vgl. oben I/3). Jedenfalls faßt der alte Barsillai das Leben eines Höflings auf sehr bezeichnende Weise zusammen (2 Sam 19,36): essen, trinken und der Stimme der Sänger und Sängerinnen lauschen – Sängerinnen, die auch dem Amos ein Begriff waren (vgl. Am 8,3. sofern nicht Tempelsängerinnen gemeint sind, was vor dem Exil wie gesagt unwahrscheinlich ist). Noch bei Kohelet (2,8) gipfelt Salomos lange Beschreibung seines höfischen Prunkes im Satz «Ich beschaffte mir Sänger und Sängerinnen».

[66] Das meinten offenbar auch die alten Ägypter, wenn sie ihren toten Feinden dadurch noch Schaden zufügten, daß sie die Sänger und Musiker auf den Reliefs ihrer Gräber an Fingern und Mund verstümmelten, um dem Toten so die Musik vorzuenthalten, vgl. E. Hickmann, La musique magique, rituelle et culturelle des égyptiens pharaoniques. In: Encyclopédie des musiques sacrées (hrg. v. J. Porte) Bd. 1, 310–319, hier 310 f.

Diese werden schließlich auch von Sanherib in der Aufzählung seiner Beutestücke speziell erwähnt [67]. Die Musik spielte auch eine wichtige Rolle bei der Inthronisation des Königs. Nach der Salbung wurde, nach einigen Texten, das Horn geblasen, und auf dieses Zeichen hin rief das Volk: «Es lebe der König N. N.!» (1 Kön 1,34.39) oder es wurde dem Volk verkündigt: «N. N. ist König geworden!» (2 Sam 15,20; 2 Kön 9,13.) Der Ruf «Es lebe der König N. N.!» (1 Sam 10,24; 2 Sam 16,16; 1 Kön 1,25.31.34.39; 2 Kön 11,12 = 2 Chr 23,11) dürfte der Ausdruck der Anerkennung der Gewalt des (neuen) Königs und der Unterwerfung unter sie sein. Das Blasen des Hornes, das diesem Ruf vorangeht, könnte ein bloßes Signal sein – das Schwanken Joabs in 1 Kön 1,41 und der Befehl Absaloms in 2 Sam 15,10 sprechen dafür. Doch ließe sich auch eine engere Beziehung zwischen dem Blasen des Hornes und der Salbung (aus dem Ölhorn!) denken: das Jahwe vergegenwärtigende Horn [68] zeigt dem Volk an, daß der neue König wirklich der Gesalbte *Jahwes* ist und daß *Er* ihn eingesetzt hat (im Sinne einer musikalischen Version von 1 Sam 10,24), worauf ihn das Volk als solchen anerkennt. Auch wo der Ruf «N. N. ist König geworden!» folgt, ist ein so verstandener Hornstoß durchaus sinnvoll. Die Musik gehört schließlich auch zum Ausdruck der Freude, mit der die durch den neuen König wieder gesicherte Ordnung begrüßt wird (1 Kön 1,40; 2 Kön 11,14). In Ps 47 kehren diese Motive aus der Inthronisation des irdischen Königs auf das Königtum Jahwes angewandt wieder.

V. MUSIK UND KULT

Im Kult hat die Musik die gleichen Eigenschaften und Aufgaben, die wir ihr schon zuerkannt haben: Sie kann Ausdruck der Freude und Mittel der Unterhaltung sein – im Kult Ausdruck der Freude an Gott und Mittel der Unterhaltung Gottes [69]. Sie kann aber auch eine Art der Bemächtigung und des Bewirkens sein. Im Kult, wo die Musik auf besondere Weise gesungenes *Wort* ist [70], heißt das: Musik verstärkt das Wort, sowohl das Gebet an

[67] Vgl. W. ZIMMERLI, Das Buch des Predigers Salomo. In: RINGGREN-WEISER-ZIMMERLI (Anm. 39) 123–253, hier 158. – K. GALLING, Textbuch zur Geschichte Israels, Tübingen ²1968, 69.

[68] In 2 Kön 11,14, wo statt des Hornes (in einem vorexilischen Text überraschend) die Trompete geblasen wird, wird sie es während des Volksfestes, das auf die Akklamation folgt.

[69] Vgl. KEEL (Anm. 2) 326.

[70] Vgl. GEORGIADES (Anm. 2) 1195: der kultische Gesang ist nichts anderes als die «nicht-alltäglich-natürlich erklingende Sprache», die dem Kult eigen ist. Doch auch außerhalb des Kultes «tritt ... das gesungene Wort immer mehr in die Mitte und wird die beherrschende Tonkunst» (WESTERMANN [Anm. 2] 1201). Wie in Ägypten gilt auch im Alten Testament: «Musik ist Gesang.» (HICKMANN [Anm. 64] 146). Die Instrumente sind bloße Gesangswerkzeuge, Singzeug (vgl. Sir 47,9; 2 Chr 7,6).

Gott als auch das Zeugnis vor den Menschen. Schon für den alttestamentlichen Kult gilt hiemit der Ausspruch Schleiermachers: «Was das Wort klar gemacht hat, muß der Ton lebendig machen» [71].

1. *Musik aus Freude an Gott zur Freude Gottes*

Der alttestamentliche Mensch singt und musiziert, weil Gott ihn durch seine Werke erfreut hat (Ps 92,5; ähnlich Ps 42,9; 104,34b). So sind die vielen Stellen zu verstehen, in denen der Psalmist sagt, sein Lied komme von Gott (Ps 22,26), Gott sei sein Lied (Ps 118,14; Ex 15,2), habe ihm ein neues Lied in den Mund gelegt (Ps 40,4) oder gebe Lieder in der Nacht (Ijob 35,10). So ist es auch einleuchtend, daß die Musikanten immer wieder ihre sichtliche Freude haben an Spiel und Gesang (vgl. Ps 28,7) und es gut und lieblich finden, Gott zu singen (Ps 33,1; 92,2; 147,1; 1 Chr 15,16.25; Neh 12,27) [72]. Und trotzdem ist dieses Spiel nicht Selbstzweck. Die Musik soll Gott Freude bereiten (Ps 40,4a), ihn unterhalten [73], ganz ähnlich wie die Hofmusik den König unterhielt. Hinweise dafür, daß die Tempelmusik als göttliche «Hofmusik» verstanden wurde, finden sich z. B. in Ps 47,7–9. So hofft denn auch der Autor von Ps 104, seine Bemühung (singen und spielen, V. 33) möge Gott gefallen (V. 34) – und der Chronist wird nicht müde, gestützt auf endlose Listen von Sängern und Instrumentalisten, zu zeigen, daß man jedenfalls das Menschenmögliche getan habe, um der Tempelmusik den gebührenden Prunk zu verleihen. Zu jener Zeit war ja die Musik am Tempel zweifellos qualitativ sehr hochstehend [74] und die diesbezügliche (posthume) Lobrede des Hiskia an die Adresse der Leviten (2 Chr 30,22) wohl am Platze.

2. *Musiklose Zeiten*

Da die Musik also weder «subjektiv ... als Erzeugung einer fröhlichen Feststimmung» noch «objektiv-ästhetisch als Schmuck des Gottesdienstes» [75] verstanden wurde, sondern als *Ausfluß* der Freude und als Gabe *für Gott*, konnte es vorkommen, daß sie verstummte, wenn das Verhältnis von Gott und Mensch nicht durch die gegenseitige Freude geprägt war. So kann Jahwe

[71] F. Schleiermacher, Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch, Basel o. J., 24 (= 50 Erstausgabe). – Ähnlich schon M. Luther: «Die Noten machen den Text lebendig.» WA I, 968, zit. nach M. Luther, Tischreden (hrg. K. G. Steck), Goldmanns TB) München 1959, 38.

[72] Dazu kommt, daß auch hier die Musik «durch Verwendung des 'Tonwerkzeugs' eine eigene Freude hervorruft, die Freude am 'Stofflichen', am Entstehen und Wahrnehmen von Tonfolgen» (Georgiades [Anm. 2] 1197).

[73] Vgl. Keel (Anm. 2) 326.

[74] Westermann (Anm. 2) 1203. – Das zunehmende Interesse für die Musik ist dabei im alten Orient ein Merkmal aller Spätzeiten (vgl. Wegner [Anm. 3] 44).

[75] Westermann, a. a. O. – Höchstens in den Chronikbüchern ist an wenigen Stellen (neben der textlich unsicheren Stelle 1 Chr 15,16 nur gerade 2 Chr 29,30) die Musik explizit *lśmḥh*, d. h. Erzeugungsmittel der programmatischen Freude (vgl. aber Jak 5,13!).

bei Amos (5,23 f.) das Volk verärgert anherrschen: «Tu weg von mir das Geplärr deiner Lieder, denn ich mag dein Zitherspiel nicht hören! Es ströme aber das Recht wie Wasser und die Gerechtigkeit wie ein nie versiegender Bach!» Andererseits können auch die Exilierten im fremden Land, wo sie das Werk Jahwes nicht mehr verstehen, nicht mehr singen; sie weinen und hängen ihre Leiern an die Weiden (Ps 137,1–4) [76].

3. *Musik als Dank*

Der Psalter lieferte viele Beispiele, in denen die Musik als Dank für eine Rettungstat Gottes verstanden wird. Besonders klar ist in dieser Hinsicht jedoch das Danklied des Hiskia, an dessen Ende es heißt: «Der Herr war bereit, mich zu retten [77], deshalb wollen wir singen und spielen solange wir leben im Hause des Herrn» (Jes 38,20). Wer durch Gott gerettet – und das heißt immer: am Leben erhalten wurde, weiht ihm zum Dank dafür dieses Leben, und zwar indem er vor ihm und ihm zur Freude musiziert. So versteht man auch, warum im chronistischen Geschichtswerk die Musik so wichtig ist: vom Untergang gerettet stellen die Rückkehrer ihr ganzes Leben in den Dienst Gottes im Tempel.

[76] Der Vers «An den Weiden in ihrer [Babels] Mitte hängten wir unsere Leiern» (Ps 137,2) ist bisher nur unbefriedigend erklärt worden – wohl wegen der «ungewöhnlichen Mühe» (Kraus [Anm. 17] 906), die der vorhergehende Vers 1 den Auslegern bereitet hat. Jedenfalls begnügen sich die meisten damit, den Vers nachzuerzählen (vgl. Kraus, a. a. O. – Schmidt [Anm. 17] 241. – Weiss [Anm. 19] 9. – bis hin zur lapidaren Feststellung von Kolari [Anm. 3] 14: «Im Exil wurden die Harfen an Weiden gehängt.»).

Nur selten werden Erklärungsversuche unternommen: Nach A. Weiser, Die Psalmen, Bd. 2 (ATD 15), Göttingen [5]1959, 549, hängten die Israeliten ihre Leiern an die Weiden, «weil die Schritte ihrer Peiniger (nahten)». – Kraus, a. a. O., meint, mit Verweis auf Klgl 1,4, «hier (liege) die Vorstellung zugrunde, daß auch Gegenstände 'trauern' können». – Für Wegner (Anm. 3) 38, «(scheint) aus dieser Wendung ... hervorzugehen, daß es sich um Instrumente handelt, die empfindlich waren, und die man nicht stellen oder legen konnte wie etwa Standleiern». – Mögen die beiden letzten Erklärungen auch zutreffen – warum man die Leiern just an Weiden hängte *und* dies gleichzeitig für so wichtig ansah, daß man es in diesem kurzen Psalm erwähnte, bleibt unklar.

Gewiß, der Abschnitt Ps 137,1–3 könnte nichts als eine reportageähnliche Beschreibung der äußeren Fakten sein. In einem alttestamentlichen Psalm scheint mir so etwas jedoch unwahrscheinlich. So ist es wohl auch in diesem Vers angebracht, «eine Schicht tiefer» (Kraus, a. a. O.) zu suchen, zumal auch aus dem Kybelekult – leider schwer zu deutende – Darstellungen von heiligen, mit Musikinstrumenten behangenen Bäumen bekannt sind (vgl. Quasten [Anm. 29] 56 f.; ähnliche Phänomene aus andern Kulturen bei Schneider [Anm. 2] 1200 f.). Damit ist freilich noch nichts über die Bedeutung der an den Weiden hängenden Leiern von Ps 137 gesagt. Eines nur scheinen mir solche Parallelen wahrscheinlich zu machen: *daß* darin eine Bedeutung liegt, die eine genaue Exegese des Psalms wenigstens suchen sollte.

[77] Zur Übersetzung vgl. W. Gesenius – E. Kautsch, Hebräische Grammatik, Leipzig [26]1896, § 114,i.

4. Die Bedeutung der Musik im Lobpreis

Daß die Musik vom Lob nicht wegzudenken ist, sieht man schon daran, daß «loben» (*hll*) und «musizieren» (*zmr*) geradezu synonym sein können: «Ich will den Herrn loben, solange ich lebe, ich will für meinen Gott spielen, solange ich bin» (Ps 147,2). Dabei unterstreicht die Musik jenen ganzheitlichen, universalen Charakter, der dem Loben als «Antwort des Geschöpfes auf Gottes schöpferisches Tun» [78] eigen ist. Im Loblied wird nicht nur das Volk (mit vielen Imperativen: lobet, singet!), sondern (mit Jussiven) die ganze Schöpfung zum Lob aufgefordert (Ps 65,14; 66,4; 69,35; 96,11; 98,7f.; 103,22; Jes 42,10 ff.; 44,23; 49,13). Diese Schöpfung erhält nun eben dank der Musik auch ihre Stimme: die tierische, pflanzliche, unbelebte Welt darzustellen, das ist eine alte Aufgabe der Musikinstrumente – Ps 98,4–9 macht dies deutlich [79]. In dem «auf Gott gerichteten Geschehen des Gotteslobes» [80] haben die Musikinstrumente deshalb die Aufgabe, «den Gottespreis aus Menschenmund hinüber in die Weite des Geschaffenen» [81] zu tragen oder vielleicht genauer: das Lob jedes Geschöpfes im menschlichen Lob zu Worte kommen zu lassen und darin zu integrieren. Zudem kann die Musik dem Lob des vielfältigen Beschaffenen jene Einheit verleihen, die der Chronist bewundert: «Und es war, als wäre *einer*, der trompetete und sänge, als höre man

[78] H. Gross, Art. «Lob». In: H. Haag (Hrg.), Bibel-Lexikon, Einsiedeln, Zürich, Köln ²1968, 1058.

[79] Maßgebend ist in Ps 98,4–9 die Parallelität zwischen Musikinstrumenten und Teilen der Natur.

In V. 4 wird die ganze Welt mit 4 Imperativen zum Lobe aufgerufen. In 2 parallelen Abschnitten, die beide in ein *lpnj* münden (V.6;9), werden die 4 Imperative sodann aufgenommen, und zwar: a) der 4. und 1. wörtlich im 1. Abschnitt (V.5–6), wo die Menschen zum Lob mit 4 Instrumenten (Leier, Saitenspiel, Trompete, Horn) aufgerufen werden; b) der 3. und (verändert) 2. als Jussive im 2. Abschnitt (V.7–8), wo 4 Teile der Welt (Meer, Land, Ströme, Berge) zum Lob aufgefordert werden. Dieser Parallelismus legt es nahe, im Klang der Musikinstrumente das hörbare, «verbalisierte» Lob des Erdkreises (V.9bα) auf der Ebene der Völker (V.9bβ) zu sehen.

Daß das Bewußtsein des Zusammenhangs zwischen dem Musikinstrument und dem Tier, das dazu den Rohstoff geliefert hatte, lebendig war, zeigen z. B. der mesopotamische Anfertigungsritus der «göttlichen lilissu», einer aus einem schwarzen Stier «gewonnenen» großen Bechertrommel (vgl. Stauder [Anm. 47] 199 f.), die Stierköpfe und -füße an den Resonanzkästen der sumerischen Leiern (a. a. O. 178 f.) und vielleicht auch die in Tierköpfen endigenden Jocharme einiger ägyptischer Leiern aus der 19. Dynastie (vgl. Wegner [Anm. 3] 19). In die gleiche Richtung weist die geistreiche Bemerkung der Mišna (Kinn 36, zit. nach Kolari [Anm. 3] 87 f.): «Der Widder gibt, wenn er lebt, nur einen Laut. Wenn er aber gestorben ist, gibt er sieben Laute: aus seinen Hörnern werden 2 haẓoẓera-Trompeten, aus seinen Schenkelknochen 2 ḥalil-Flöten, aus seinem Fell ein tof-Tambour, aus seinem Bauch nebel-Harfen und aus den Därmen kinnor-Leiern verfertigt.»

[80] Westermann (Anm. 2) 1203.

[81] A. a. O. 1204.

eine Stimme loben und danken dem Herrn» (2 Chr 5,13). Besonders Ps 150 verdeutlicht dieses vielseitige Lob des durch die Musikinstrumente repräsentierten Geschaffenen, das sich im Halleluja, der «Urzelle des Hymnus» [82] verdichtet und vereint. Nicht die Zusammensetzung des Tempelorchesters oder der «Aufriß des Lobgesanges» [83] werden hier beschrieben [84]!

5. *Musik und Opfer*

Die Opfer wurden für Jahwe dargebracht, und dabei ging es durchaus fröhlich zu (vgl. das deuteronomische «Fröhlichsein vor Jahwe», Dtn 12,12 u. ö.). So erstaunt es nicht, daß sie von Musik, die die gleichen Charakteristiken hatte (vgl. oben V/2,) begleitet wurden (2 Chr 23,18; 29,27–29; 1 Makk 4,54). Die Musik begleitete ja auch in Mesopotamien die Opfer [85]. Mit der allmählichen «Entdinglichung» [86] des Opfers und der immer stärkeren Betonung des Wortelementes vor der Opferhandlung gewann auch die Musik an Bedeutung. Dies zeigt sich in den Psalmen daran, daß die Gelübde musikalische Gelübde werden. Das deutlichste Beispiel hierfür ist Ps 69, wo der Beter das Loblied (*šjr*) dem weniger wertvollen (aber keineswegs verworfenen [87]) Stier (*šwr*) gegenüberstellt: «Ich will den Namen Gottes loben in einem Lied, und will ihn hoch ehren mit Dank. Das wird dem Herrn besser gefallen als ein Stier mit Hörnern und Klauen» (Ps 69,31 f.; ähnlich auch Ps 27,6; 43,4). Das Lied kann auf diese Weise das Opfer verdrängen, weil es den Zweck des Opfers erfüllt: das Opfer «mehrt die Mächtigkeit Gottes» [88], was ja auch der Sänger tut, wenn er Gottes (Rettungs-)Taten besingt. Damit kommen wir zur zweiten Hauptfunktion der Kultmusik, die Verstärkung des Wortes.

[82] H. Gunkel, Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels (HAT Erg. bd.) Göttingen 1933, 38.

[83] H. Gunkel, Die Psalmen, Göttingen [5]1968, 622.

[84] *kl (h)nšmh* (Ps 150,6) kommt sonst nur im Zusammenhang mit dem Vollzug des Bannes vor (Dtn 20,16; Jos 10,40; 11, 11.14; 1 Kön 15,29) und meint da offenbar nur die menschlichen Lebewesen (allein Jos 10,40 und 11,11 lassen dies in der Schwebe). Der Vollzug des Bannes an der ganzen Beute (Dtn 13,16 ff.; Jos 6, 21 ff.; 1 Sam 15,3) scheint ja ohnehin die Ausnahme zu bilden (vgl. E. Jenni – C. Westermann, Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament, Bd. 1, München 1971, 637 f.). So scheint es vorsichtiger, *kl hnšmh* in Ps 150,6 nicht vorschnell als «alle Kreatur» (Kraus [Anm. 17] 971) zu verstehen, sondern eher als «alle Stimmen und Instrumente» (Schmidt [Anm. 17] 258), wobei die Unbestimmtheit von *nšmh* von selbst darauf hinweist, daß sich in der Gesamtheit dieses Atems mehr vereinigt, als nur das Lob der Sänger und Instrumentalisten.

[85] Vgl. Stauder (Anm. 47) 222. – Keel (Anm. 2) 306 f., Abb. 440.

[86] H. J. Hermisson, Sprache und Ritus im altisraelitischen Kult. Zur «Spiritualisierung» der Kultbegriffe im Alten Testament (WMANT 19), Neukirchen-Vluyn 1965, 55.

[87] Vgl. a. a. O. 39.

[88] Keel (Anm. 2) 308.

6. *Musik als Verkündigung*

«Der Herr hat mir ein neues Lied in meinen Mund gegeben, ein Loblied für unsern Gott. Viele werden es hören, Scheu empfinden und auf den Herrn vertrauen» (Ps 40,4). Immer wieder stoßen wir im Psalter auf solche Verse (Ps 57,10; 96,1–3; 108,4), die Idee ist dabei stets dieselbe: das Lob für Gott ist gleichzeitig immer auch ein «'missionarisches' Lob» [89], das die Hörer erschüttern und zu Gott führen soll. Nicht unwichtig ist dabei, daß das Lob gesungenes und musiziertes Lob ist. Als solches kann es die Zuhörer besonders leicht mitreißen (Ps 22,27; 117,1; vgl. überhaupt die häufigen Imperative: singet, lobet!), als solches bleibt es besonders lange im Gedächtnis haften (Ps 89,2; 11,10; vgl. oben II/4).

7. *Musik als Gebet*

Schon oben (III/1) wurde am Beispiel von Num 10,9 festgestellt, daß die Musik als Verstärkung des (Bitt-)Gebetes verstanden werden konnte. Die Gottesvorstellung allerdings, die dieser Auffassung des Gebetes zugrunde liegt, wird in 1 Kön 18,27 f. als lächerlich abgewiesen. Vielleicht deswegen finden wir durch Musik verstärktes Gebet sonst nur gerade im ersten Makkabäerbuch (3,54; 4,40) und in Ps 42,9, wo der Text allerdings unsicher ist. Auf jeden Fall würde eine musikalische Intensivierung des nächtlichen Gebets in diesem Psalm gut zu dem bedrängenden und leidenschaftlichen Gebetszitat passen. Ein ähnlich musikalisches Nachtgebet, allerdings mit größerer Wirkung, finden wir in Apg 16,25 wieder [90]. Schließlich wird nach Num 10,10 an Neumondstagen, Festen (vgl. Ps 81,4; Joel 2,15; Lev 25,9) und beim Opfer Trompete geblasen, «damit euer Gott an euch denke». Sicher ist das eine spätere Sinnbeladung eines ursprünglichen Kultsignals, da die Auffassung den erwähnten Parallelstellen unbekannt ist [91].

8. *Musik im neutestamentlichen Kult*

Im Neuen Testament ist nur sehr selten und beiläufig von Kultmusik die Rede. Aus 1 Kor 14,26 läßt sich entnehmen, daß die Musik (jedenfalls

[89] Hermisson (Anm. 86) 54.

[90] Ob auch Am 3,6a hierher gehört, hängt davon ab, ob in diesem Vers («Wird ins Horn gestoßen in einer Stadt, und das Volk zittert nicht?») die Furcht Ursache oder Folge des Hornstoßes ist. Im allgemeinen nimmt man das letztere an. Dafür könnte man sich auf Ex 19,16 berufen, was allerdings nicht viel weiterhilft, da es in Am 3,3 ff. darum geht, allgemeine, überzeitliche Kausalzusammenhänge anzuführen und eine Bezugnahme auf das konkrete Ereignis am Sinai (zumal bei Amos!) gerade nicht hineinpaßt. Auch der Kontext (V. 3–6.8) gibt keine sichere Antwort. Doch da in den VV. 3–6 in jeder Zeile die Wirkung der Ursache vorangeht, scheint es mir folgerichtiger, dies auch für 6a anzunehmen, auch wenn es inhaltlich etwas weniger befriedigend ist. (Das Imperfekt *yḥrdw* spricht nicht dagegen, wie V. 5a zeigt!) Damit wäre Am 3,6a das erste Zeugnis für eine musikalische Verstärkung des Gebetes.

in Korinth) von Einzelnen «improvisiert» wurde und eine liturgische Ausdrucksart neben andern darstellte. 1 Kor 14,15 f. zeigt, daß der Gesang (des Einzelnen) ähnlich wie im Alten Testament (vgl. oben V/6) der «Erbauung» der Gemeinde dienen sollte, die mit «Amen» darauf antwortete.

VI. VON DER MUSIKALISCHEN GESTALT DES GLAUBENS

In seiner jetzigen Gestalt erzählt das letzte Buch des Pentateuchs, wie Mose vor seinem Tod nicht nur das Gesetz (Dtn 31,9.24), sondern auch, als Testament, ein Lied aufschreibt, letzteres auf ausdrücklichen Befehl Jahwes hin: «Schreibt euch nun dieses Lied auf und lehre es den Kindern Israel, und lege es in ihren Mund, daß mir das Lied ein Zeuge sei unter den Kindern Israel ... denn es soll nicht vergessen werden im Munde ihrer Nachkommenschaft» (Dtn 31,19–21). Damit wird eines deutlich: Das «Gesetz», die Verkündigung der Taten und Erwartungen Jahwes, ist erst als Lied, als Dichtung und Musik, verständlich und beständig. So wird noch im Neuen Testament mit einem *musikalischen* Gleichnis die ganze Verkündigung Jesu (im Gegensatz zur Predigt des Johannes) als «Aufforderung zum Tanz» charakterisiert: «Wir haben euch aufgespielt, und ihr habt nicht getanzt, wir haben euch Klagelieder gesungen, und ihr habt nicht getrauert» (Mt 11,17 = Lk 7, 32).

Dieser musikalischen Gestalt der Glaubensvermittlung entspricht eine musikalische Gestalt des Glaubensvollzuges. Im Deuteronomium ermahnt Mose, nachdem er sein Lied vorgetragen hat, die Israeliten: «Nehmt zu Herzen alle Worte, die ich euch heute bezeuge, daß ihr euren Kindern befehlt, alle Worte dieses Gesetzes zu halten und zu tun» (Dtn 32,46). Nach dem Text, wie er jetzt überliefert ist, ist das *Lied* das Gesetz, das es zu beachten und zu tun gilt: erst als Lied ist dieses Gesetz überzeugend und anziehend (vgl. Ps 119,54!). Eine ähnliche, «musikalische Ethik» hat Paulus im Auge, wenn er eine Darlegung der christlichen Lebensführung mit der Forderung schließt: «Redet zueinander mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet in eurem Herzen dem Herrn» (Eph 5,19; vgl. Kol 3, 16).

Damit wird verständlich, weshalb die Musik im biblischen Glauben einen so wichtigen Platz einnimmt: sie gibt ihm jene Dimensionen, die kein Glaube, soll er Gottes und des Menschen würdig sein, entbehren kann: das Spiel, die Freude und die Schönheit. In diesem Sinn bleibt die Mahnung von Jesus Sirach (32,3) auch heute – zumal in der Kirche – sehr erwägenswert: «Ergreife das Wort, Alter, es geziemt dir – doch nur dort, wo du genaue Kenntnisse hast, und besonders: störe nicht die Musik!»

[91] Kolari (Anm. 3) 48, sieht in der (nach ihm ursprünglich babylonischen) Sitte des Hornblasens am Neumondstag den Sinn einer «Verjagung der Dunkelheit durch die Zauberkraft des Horntones».