

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 11 (1964)

Artikel: Musik und Theologie

Autor: Söhngen, Oskar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858887>

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: 17.01.2026

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

OSKAR SÖHNGEN, BERLIN

Musik und Theologie

In der Musikgeschichte haben bis heute drei Formen der Zuordnung von Musik und Theologie eine Rolle gespielt. Die *erste* basiert auf der dem *Pythagoras* zugeschriebenen Entdeckung, daß das Geheimnis des Zusammenklangs der Töne auf einfachen Zahlenverhältnissen beruht (Oktave 2 : 1, Quinte 3 : 2, Quarte 4 : 3) und daß deshalb das Tonreich ein Reich fester, zahlenmäßig gegliederter Ordnungen ist. Die gleichen Zahlengesetze aber, die den Aufbau der Musik bestimmen, bestimmen auch die Ordnung des Weltalls bis hin zu den Bewegungen der Gestirne. Wer sich mit der Musik beschäftigte, stand also zugleich in der Werkstatt der Geheimnisse des Weltensbaues, deren Ergründung Aufgabe der Philosophie und Theologie war. Die theologische Bedeutung dieser Zusammenhänge wird vor allem in der *Musica speculativa* des Mittelalters offenbar. Die klingende Ordnung des Kosmos ruht nun nicht mehr in sich selbst, sondern ist das Werk des göttlichen Schöpfers, der die Welt nach den Gesetzen und Regeln der Musik geschaffen hat. In einer Epoche, der die Musik primär *scientia* und dann erst *ars* war, vermittelte die musikalische Erkenntnis zugleich kosmologisch-theologische Einsichten, wie umgekehrt aus den theologischen Erkenntnissen sich ganz bestimmte Regeln für das musikalische Schaffen ergaben. Komponieren und Musizieren war das ehrfürchtige Nachdenken und Nachvollziehen von Gottes Schöpfungsgedanken.

Die enge Zuordnung von Musik und Kosmologie bzw. Theologie lebt unter dem Einfluß naturphilosophischer Strömungen im 17. und 18. Jahrhundert neu auf: Die Musik gilt als Gleichnis und Bestätigung einer durchgehenden kosmischen Ordnung, hinter der das «harmonisch Wesen» (Werckmeister) des Weltenschöpfers steht; das Spätwerk *Bachs* ist davon geistig bestimmt. In unsern Tagen hat Paul *Hindemith* das Ethos dieser Musikgesinnung in seiner «Unterweisung im Tonsatz» (1937) zu erneuern versucht.

Einer *zweiten* Form der Theologie der Musik begegnen wir dort, wo nach der Bedeutung der Musik für den *ordo salutis* und für den Gottesdienst gefragt wird. Fördert die Musik die rechte Andacht? *Augustin* antwortet darauf mit einem eindeutigen Ja: die Musik, mit-

tels deren Gott die Welt geschaffen hat, ist gleichzeitig Mittel des geistigen Aufschwungs zu Gott, der anagogē. Genau entgegengesetzt votiert *Zwingli*, der musikbegabteste unter den drei Reformatoren: Musik führt den Gläubigen zwangsläufig aus der Stille des Gebets und der Andacht heraus. Deshalb lehnt er die gottesdienstliche Musik in jeder Gestalt: Orgelspiel, Chormusik, Altargesang und Gemeindelied ab. Die extravertierende Tendenz des Massengesanges der Gemeinde widerstrebt seinem auf Einkehr und Andacht ausgerichteten Gottesdienst-Verständnis. Und weil *Zwingli* eine ursprünglich künstlerische Natur ist, weiß er auch um die Versuchlichkeit der Kunstmusik im Gottesdienst.

Eine vermittelnde Stellung nimmt *Calvin* ein. Er fordert von dem Rat der Stadt Genf die Einführung des Psalmengesangs, weil die Gebete der Gläubigen so kalt seien; der Gesang soll die Gläubigen entflammen und fortreißen. Aber die Musik darf sich nicht selbständig entfalten, sondern muß stets dem Worte Gottes dienstbar bleiben. Damit wird eine eigene Sparte «Kirchen»-Musik geschaffen, in der das Wortsubstrat nicht weniger schwer wiegt als die klingende musikalische Form. Die Musik, die nur zu leicht laszive Kräfte entbindet, bedarf der Heiligung, wenn sie als Gefäß für das Wort Gottes brauchbar werden soll. Die *chants ecclésiastiques* sollen sich deshalb durch «*poids et majesté*» von aller weltlichen Musik deutlich abheben.

Eine gegenüber der pythagoräisch-mittelalterlichen *Musica speculativa* und der pragmatischen Haltung der «Kirchen»-Musik völlig neue Betrachtungsweise vertritt *Martin Luther*. Er geht von der Frage aus: Was bedeutet die Musik als *Klanggestalt* unter theologischem Gesichtspunkt? Alle seine Äußerungen über die Musik offenbaren, daß er für ihr klingendes Geheimnis tief aufgeschlossen war, mag er nun über die tönenden Luftschwingungen staunen, sich am Vogelgesang freuen oder über dem «Reigen»-Kunstwerk einer polyphonen Motette nachsinnen, stets wird die ursprüngliche Andacht vor dem Schöpfungswunder «Musik» spürbar. Dieses musikalische Ursprungserlebnis aber ist eingebunden in eine charakteristische theologische Schau. Die Musik zählt für *Luther* zu den wunderhaften Dingen, die im Gehör auf uns zukommen. Das aber, was auf uns zukommt, ist zugleich das, worauf es allein und entscheidend *ankommt*: auch das Kerygma von Gottes süßer Wundertat in Jesus Christus ist *akoe*, ist Gehör. Daß die Musik aus dem Bereich der *auricularia*, der hörbaren

Dinge stammt — wie das Evangelium —, daß sie einen himmlischen Ursprung hat, und daß sie auf demselben Wege, nämlich durch die Stimme vermittelt, zu uns kommt, diese «Wortförmigkeit» der Musik bringt Luther immer wieder zum Staunen. Evangelium und Musik, Theologie und Musik weisen aufeinander hin: das Evangelium ist eine hohe Schule des Singens, wie die Musik ihrerseits ganz nahe an das Evangelium herankommt, ja mehr vom Geheimnis des Evangeliums weiß als mancher hochgelehrter Theologe.

Nachstehend seien skizzenhaft einige Hauptlinien einer Theologie der Musik angedeutet, wie sie sich von der Grundkonzeption Luthers her ergeben:

1. Die Feststellung, daß sich die Musik aus und auf dem Grunde der Schöpfung entfaltet, legt die Deutung nahe, daß sich Gott damit selber sein Lob habe anrichten wollen. Dieser Gedanke, daß Himmel und Erde die Ehre Gottes verkündigen, hat in den Psalmen vielfältigen Ausdruck gefunden (19, 103, 104, 148 und 150). Das Musizieren der Schöpfung ist Ausdruck ihrer *Wohlgeratenheit*. Die Werke der Schöpfung können nicht anders als Gott miteinander zu loben und ihm zu jauchzen. Zu loben durch ihr Dasein und Sosein, objective et realiter (objektiv und tatsächlich), während es dem Menschen vorbehalten geblieben ist, Gott auch effective et verbaliter (der Absicht nach und mit Worten) zu loben. Es gibt keine überwältigendere Jassage zur guten Schöpfung Gottes als die Musik. Wenn es aber zur Schöpfungsbestimmung jedes Dinges gehört, daß es Gott *auf seine Weise* lobt, so folgt daraus, daß es nicht erlaubt sein kann, der Musik, etwa im Namen des Glaubens, in die Rede zu fallen und ihre Möglichkeiten zu verkürzen.

2. Die Musik zielt aber nicht nur auf das Gotteslob, sondern auch auf die Freude der Menschen ab. Dieses *anthropologische* Element steht in engem Zusammenhang mit dem *theologischen*. Die Freude, die der Mensch an der Musik empfindet, will ihn nicht nur daran erinnern, daß er zum Lobe Gottes geschaffen ist, sondern sie ist zugleich ein Zeichen dafür, daß wir Gott im Element der Freude dienen dürfen. Auf die Dauer wird das anthropologische Element nur im Ernstnehmen des theologischen gesund bleiben können. Joh. Seb. Bach hat noch um dieses unaufhebbare Korrelationsverhältnis gewußt: aller Musica «Finis und Endursache soll anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüts sein». In unseren Tagen haben uns

zwei so unterschiedliche Erscheinungen wie die Singbewegung und der Jazz daran erinnert, daß es eine Verkümmern der Wirkungs-macht der Musik bedeutet, wenn diese in der Zeit der Romantik und Neuromantik auf die Hervorbringung von Empfindungen, Stimmungen und Gefühlen beschränkt wurde.

3. Aber noch ein drittes Moment ist für die theologische Deutung der Musik wichtig, und das ist ihr *Aussagecharakter*. Nach altgriechischer Auffassung ist der Dichter-Musiker zunächst der Hörende; mit seinem Singen und Sagen offenbart er das Sein der Dinge. Und zwar kündigt die Musik von Schöpfungswirklichkeiten, die eben nicht durch das Wort, oder durch das Wort allein, angemessen vermittelt werden können. Arnold Schönberg hat über die «Stücke für Streichquartett» op. 5 von Anton von Webern einmal sehr bezeichnend bemerkt: «Die Stücke wird nur verstehen, wer dem Glauben angehört, daß sich durch Töne *etwas nur durch Töne Sagbares* ausdrücken läßt». Man wird diese *inhaltliche* Bestimmtheit der Musik über ihrer grundlegenden ordnenden Funktion nicht übersehen dürfen.

4. Eine völlig neue Lage tritt ein, wenn sich die Musik mit dem *Wort* verbindet. Zunächst einmal ist der Gewinn offensichtlich. Die Musik braucht sich nun nicht mehr am «objektiven und realen» Gotteslob genügen zu lassen, sondern ihr Singen und Klingen wird jetzt, durch das beigefügte Wort, auch eindeutig als Gotteslob *bezeichnet*; es gewinnt die Fähigkeit, sich seines Tuns, nämlich der Rühmung Gottes, bewußt zu werden. Und erst recht vermag die Musik nur in der Verbindung mit dem Wort die Botschaft des Evangeliums aufzugreifen.

Nicht weniger wichtig ist, daß die Musik jetzt auch in die *tieferen* Schichten des Gotteslobes einzurücken vermag, welche die Erfahrung der gottfeindlichen Mächte miteinbeschließt. Im Buche Hiob (35, 10) ist von den Lobgesängen die Rede, die Gott «in der Nacht» schenkt. Es ist nicht zufällig, daß Luther gerade das *gesungene* Evangelium in der Grenzsituation der Anfechtung eingesetzt sehen möchte.

5. Aber das ist nur die eine Seite. Die andere handelt von der *Gefährdung* der Musik durch das hinzugefügte Wort. Dann kommt es nämlich dahin, daß die spezifische, nur ihr eigentümliche Aussage der Musik durch das Wort verdeckt, verkümmert oder gar unterdrückt wird. Mit der *Musica reservata* des 16. Jahrhunderts setzt eine Entwicklung ein, die zur Literarisierung und Humanisierung der Mu-

sik führt: die Musik schmeidigt sich zur «Tonsprache», deren Ideal die «musikalische Oratorie» des Barock wird. Die Tendenz, aus der Musik einen tönenden Seelenspiegel zu machen, setzt sich verstärkt fort, als die Komponisten in der Mitte des 18. Jahrhunderts sich selber der einzig angemessene Gegenstand ihrer Musik zu werden begannen und ihre Kompositionen zu Darstellungen ihrer eigenen Empfindungen und Ideale, Freuden und Schmerzen machten.

6. Der tiefste Sinn der Musik erfüllt sich dann, wenn der Mensch selbst miteinstimmt in den Lobgesang der Schöpfung und die Musik, Gottes Gabe, Gott selber zum Opfer darbringt. Das aber ist dem «natürlichen» Menschen verwehrt; er vermag sein schöpfungsmäßiges Verhalten zu Gott, wie es von Rechts wegen sein müßte, nicht zu realisieren, weil er sich davon durch den Sündenfall ausgeschlossen hat. Und darum kann sein Musizieren nicht, wie das Lobopfer des ganzen Kosmos, ein Akt des Glaubens und der Anbetung Gottes sein. Hinter der Schöpfungsgabe der Musik bleibt ihm Gott verborgen. Erst, wenn ihm im Glauben an Jesus Christus die Augen geöffnet worden sind, vermag er über der Schöpfung wieder den Schöpfer zu sehen.

7. Mit Jesus Christus ist auch ein neues Zeitalter der Musik angebrochen. Das gilt in einem so eindeutigen Sinne, daß die davorliegende Zeit unter dem Gesetz geradezu als der liedlose Äon erscheinen kann. Jetzt erst ist die Musik *eigentlich* ins Element gesetzt. Wer durch Gottes lieben Sohn von Sünde, Tod und Teufel errettet worden ist, «der kann's nicht lassen, er *muß* fröhlich und mit Lust davon singen und sagen» (Luther). Es gibt eine tiefsinnige Legende, wonach Christus bei seiner Niederfahrt in das Totenreich auch *Orpheus*, den griechischen Sänger und Schutzpatron der Musik, erlöst habe, zum Zeichen dafür, daß auch die Musik, entsprechend der Maxime «*Omnia in Christo instaurare*» (d.h. «Alles auf Christus gründen»), in Christus ein neues Fundament bekommen hat. Die Musik war schon in der Zeit des Gesetzes für den, der recht hören konnte, ein heimlicher Hinweis auf Christus gewesen, eine Vorwegnahme der Frohbotschaft des Evangeliums. Wo musiziert wurde, geschah das, ob man es wußte oder nicht, im Zeichen der messianischen Erwartung. Denn hinter dem, was über das Gehör als Musik auf die Wartenden zukam, stand nach Gottes Ratschluß schon das unendlich Größere bereit, das als Botschaft von der Erlösung auf alle Wartenden zukommen sollte.

8. Der *Ursprung* des Canticum novum, die Erlösungstat Gottes in Jesus Christus, ist auch der *Inhalt* seines Singens und Sagens. Das Canticum novum ist kerygmatische Musik; es bezeugt das Heilsgeschehen gleichsam in doppelter Richtung: als Lob- und Dankopfer vor Gott, und als werbende Einladung, sich mit in das Heilsgeschehen hineinziehen zu lassen, vor den Menschen: «daß es andere auch hören und herzukommen» (Luther). Dadurch, daß die Musik aus dem Munde und von den Händen solcher erklingt, die mit der ganzen Schöpfung «vom Falle wiedergebracht» sind, ergibt sich jetzt wieder der rechte Einklang zwischen dem Musizierenden und der Musik selbst; erst jetzt wird die eigentliche Schöpfungsbestimmung der Musik auch effective et verbaliter im Gotteslob erfüllt.

9. Wo sich die Musik mit dem Worte Gottes verbindet, wird ihre spezifische, schöpfungsmäßige Fähigkeit zur Aussage in den Dienst des Evangeliums gestellt. Hier geht es also um etwas ganz Anderes als um den Ausdruck des Schönen in der musikalischen Gestalt; auf die *Wahrheit* des Lobpreises Gottes und auf die *glaubenweckende Macht* der verkündigenden Aussage kommt es allein an. Wie in der Menschwerdung Jesu Christi der Gegensatz von Geist und Leiblichkeit überwunden ist, so auch der Gegensatz von Wahrheit und Schönheit. Darum kann sich der christliche Gottesdienst im Geist und in der Wahrheit (Joh. 4, 24) im Element des Schönen vollziehen, ebenso wie die Bauten der Gemeinde Jesu Christi die Kunst in den Dienst des Höchsten stellen. Hier wird etwas von dem *kosmischen* Charakter des Heils deutlich: auch die Kunst ist aus dem Dienst der vergänglichen Mächte befreit worden zum Dienste des Christus.

10. So gewiß die Verzweiflung oder der Nihilismus der Gottesferne der «natürliche» Zustand des Menschen ist, so gewiß ist das gläubige Singen des «neuen Liedes» Werk des Heiligen Geistes, der mit dem erfahrenen Glauben auch die große Freude weckt. Die Musik der Gemeinde Jesu Christi ist Antwort auf das Wort Gottes aus der Tiefe des Heiligen Geistes.

Wo aber das Gotteslob aus der Geborgenheit im Heiligen Geist erwächst, kann und darf es auch zum *Spiel* werden, zum Spiel vor dem Höchsten, das diesen in solcher kindlich-gläubigen Einfalt ehrt. Was dem gefallen Menschen verwehrt und versagt ist: vor Gottes Angesicht zu spielen, das wird dem Gotteskind mit der gleichen Selbstverständlichkeit zuteil, wie die Sonne nicht anders kann als leuchten

und die Blume nicht anders kann als blühen. Damit ergibt sich auch eine theologische Rechtfertigung der kultischen Instrumentalmusik: die Instrumente dürfen in das Lied «im höhern Chor» mit einstimmen.

Wirkliche Kirchenmusik vermag nur in einer Kirche zu wachsen, die vom Wehen des Heiligen Geistes lebendig erhalten wird. Die Frage der Kirchenmusik ist deshalb die Frage der Kirche. Wenn das aber so ist, dürfen wir uns nicht wundern, daß auch die Geschichte der Kirchenmusik — oft lange — Zeiten der Dürre kennt. Um so dankbarer wird uns die Wiedergeburt der Kirchenmusik in unseren Tagen stimmen.

HEINRICH STIRNIMANN OP, FREIBURG I. UE.

*Ökumenische Gedanken zur Kirchenmusik**

Zwischen der ostkirchlichen und der katholischen Tradition bestehen bezüglich der konkreten Gestaltung des Gottesdienstes keine prinzipiellen Differenzen. Anders verhält es sich in katholisch-evangelischer Hinsicht. Bekannt sind die leidenschaftlichen Bilderstürme aus der Zeit des ersten Aufbruches. Über die Stellung der Musik hat sich nie ein ähnlicher Kampf entfacht. Das mag als Fingerzeig gelten, daß die Absage an die bildende Kunst doch eher als Warnung gegen Übergriffe denn als Ausdruck einer grundsätzlichen Verneinung auszulegen ist. Die folgenden Hinweise möchten von einem ökumenischen Standpunkt aus das Verhältnis Musik—christlicher Gottesdienst anvisieren.

Ausgangspunkt ist das Wort — das Wort, das das ganze christliche Dasein trägt, wie Christus nach dem Hebräerbrief (1, 3) das Unversum. Dieses Wort ist *Gottes-Wort* — doch ein Wort, das nach der Antwort des *Menschen* in allen nur möglichen Richtungen ruft: Verkündigung, Bekenntnis, Gebet, Hymne, Geste, Handlung, Rede. Zur

* Gekürzter Text der anlässlich des «Freiburger Tages» am 27. September in der Aula der Universität Freiburg gehaltenen Ansprache.