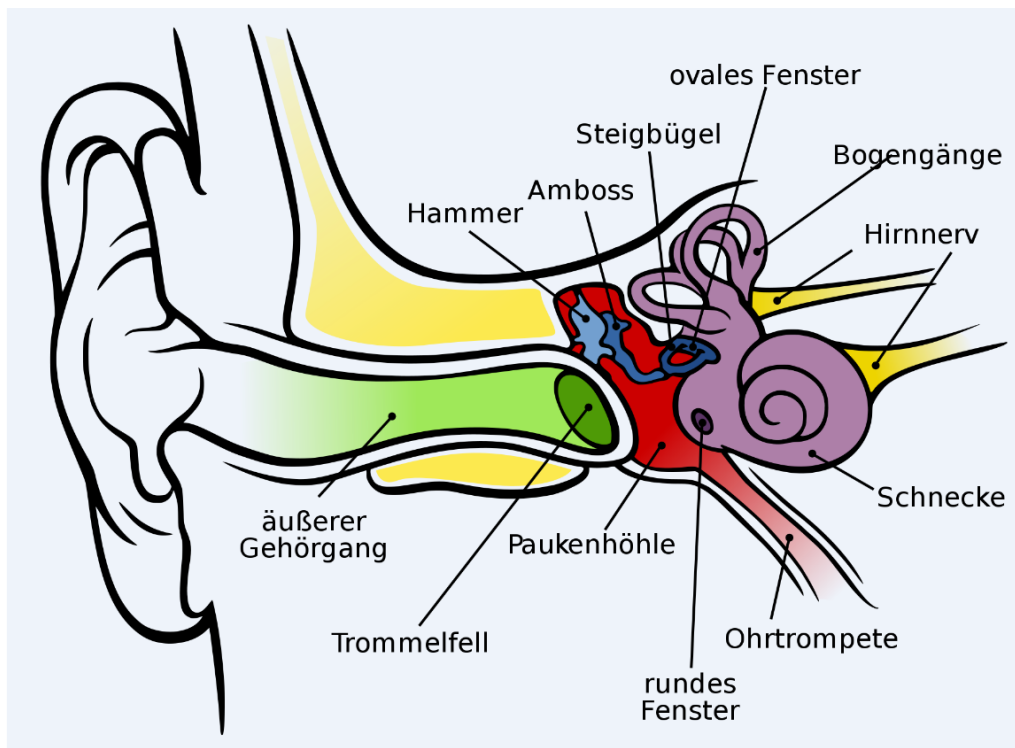


Zur Geistesgeschichte der Musik (12)

(Ich schließe an Artikel 1191 an.)

Um die aus dem Jazz entstandenen „Musik“-Strömungen, wie Rockn` Roll, Pop, usw. zu verstehen, muß man – wie mit allen Gegenwarterscheinungen – zurück in die Geschichte gehen und die geistigen Hintergründe bzw. die menschenkundlichen Grundlagen berücksichtigen.

(Rudolf Steiner:¹) *Alle musikalische Begabung würde nichts bedeuten, wenn der Betreffende nicht ein musikalisches Ohr² hätte; das Ohr (s.u.) muß für diese Begabung besonders eingerichtet sein. Und diese rein körperliche Grundlage für das musikalische Talent ist es, die sich vererbt von Generation zu Generation ... Das Ohr ist als solches eines der ältesten Organe und der Kehlkopf eines der jüngsten. Ohr und Kehlkopf stehen ganz anders zueinander als alle anderen Organe.*



¹ GA 283, 26. 11. 1906, S. 30-36, Ausgabe 1989

² Das permanente Hören von lauter „Musik“ (u.a. MP3-Player) bewirkt: *Fast jeder vierte Jugendliche unter 18 Jahren hat einen nicht heilbaren Hörschaden.* <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/schwerhoerigkeit-hoerschaeden-unter-jugendlichen-steigen-drastisch/1797502.html>

Das Ohr schwingt selber mit, es ist wie eine Art Klavier. In ihm sind eine Anzahl Fäserchen, von denen jedes auf einen gewissen Ton stimmt. Es verändert das, was draußen vorgeht, was zu ihm von außen hereinkommt, nicht oder doch nur sehr wenig. Alle anderen Sinnesorgane, zum Beispiel das Auge, verändern die Eindrücke der Umwelt. Und alle anderen Sinne müssen sich zu der Stufe des Ohres erst in der Zukunft entwickeln, denn wir haben im Ohr ein physisches Organ, das auf der höchsten Stufe der Entwicklung steht.

Das Ohr steht im Zusammenhang mit einem Sinn, der noch älter ist. Das ist der Sinn für die Raumorientierung, das heißt für die Fähigkeit, die drei Richtungen des Raumes zu spüren. Der Mensch hat nicht mehr das Bewußtsein, daß dieser Sinn in ihm steckt. Dieser Sinn steht in inniger Verbindung mit dem Ohr. Wir finden tief im Inneren des Ohres merkwürdige Bögen, drei halbzirkelförmige Kanäle, die senkrecht aufeinander stehen. Die Wissenschaft weiß nichts mit ihnen anzufangen. Doch wenn diese verletzt sind, hört bei den Menschen das Orientierungsvermögen auf. Dies sind Überbleibsel des Raumsinnes, der viel älter ist als der Gehörsinn. Früher nahm der Mensch den Raum so wahr, wie heute den Ton. Jetzt ist der Raumsinn ganz in ihn übergegangen und unbewußt geworden. Der Raumsinn nahm den Raum wahr, das Ohr nimmt den Ton wahr, das heißt das, was übergeht vom Raum in die Zeit.

Man wird jetzt verstehen, daß eine gewisse Verwandtschaft bestehen kann in bezug auf den musikalischen und den mathematischen Sinn. Der letztere ist gebunden an diese drei Halbbögen. Die musikalische Familie zeigt als Merkmal das musikalische Ohr, die mathematische Familie eine besondere Ausbildung der drei Halbbögen im Ohr, an die das Raumtalent gebunden ist. Und diese waren bei der Familie Bernoulli³ besonders ausgebildet und vererbten sich von einem Mitglied zum anderen wie das musikalische Ohr in der Familie Bach.⁴ Und die zur Verkörperung herabsteigenden Individualitäten mußten sich, um ihre Anlagen ausleben zu können, die Familie suchen, wo diese Erbschaft bestand ...

Schnitt. Ich schließe an die Ausführungen Kurt Pahlens (in Artikel 1184, S. 5) an:⁵

Auch das einstimmige Singen ist Glaubenssache mehr als technische Notwendigkeit. Jede Zivilisation, jede Kultur kommt früher- oder später in die unausweichliche Lage, zur Befriedigung ihrer Urbedürfnisse Erfindungen und Entdeckungen zu machen, die sie dazu befähigen. In der christlichen Welt war alles bewußt monolithisch, einheitlich im Glauben, einheitlich in der Führung. Der absolute, absolutistische Monotheismus prägte das junge Christentum, so wie er lange Zeit hindurch das absolute, absolutistische Judentum geprägt hatte. Aus der Religion Moses' und Abrahams erwuchs die Religion Jesu, das Alte Testament wurde im Neuen fortgesetzt, die altjüdische Tempelmusik wahrscheinlich in der christlichen Liturgie.

Die Juden hatten stets einstimmig gesungen. So zerstritten sie auch in anderen Fragen sein mochten, so einstimmig erklang der Gesang in ihren Tempeln. Einstimmigkeit – oder Homonophonie mit einem wissenschaftlichen Ausdruck, der dem Griechischen entnommen ist und „eine Stimme“ bedeutet – heißt nicht etwa Sologesang, sondern zeigt an, daß es nur eine einzige Melodie zur gleichen Zeit geben kann und der Gedanke einer „Begleitung“ durch Gegenstimmen unbekannt ist.

Tausend Menschen, die eine einzige Melodie zur gleichen Zeit anstimmen, singen homophon, einstimmig. Aber zwei, die zur gleichen Zeit Verschiedenes anstimmen, musizieren zweistim-

³ Siehe Artikel 1184 (S. 1)

⁴ Siehe Artikel 1184 (S. 1)

⁵ *Die großen Epochen der abendländischen Musik*, S. 17-22, Südwest 1991.

mig, was die erste Stufe der Polyphonie, der Mehrstimmigkeit, bedeutet. Kehren wir noch einmal in die frühe, graue Morgenstunde in der frühchristlichen Kapelle zurück: Zehn, zwanzig Mönche erheben ihre Stimmen zu Gott. Sie haben ihre irdischen Namen abgelegt und andere angenommen, um auch den letzten Rest ihrer irdischen Identität abzustreifen, als gläubige Menge ohne jeden individuellen Zug wollen sie Gott preisen und danken.



(Urs Graf: Singende Mönche, Holzschnitt, 1510)

Und so kann ihr Gesang wie ihr Gebet nur einstimmig sein, einstimmig im wahrsten Sinn des Wortes, gleichförmig wie ihrer aller Glaube es ist. Ein nüchterner Beobachter wird uns entgegen, daß ein anderes Musizieren als das einstimmige in jener Zeit unmöglich gewesen sei, da es die Polyphonie noch gar nicht gab. Unserer Meinung nach ist dieses Argument nicht stichhaltig: Wäre das Christentum keine so monolithische Religion gewesen, hätte es in seinem damaligen Urzustand der stets der reinste ist – stärkere individualistische Regungen zugelassen, so wäre die Polyphonie eben um einige Jahrhunderte früher erfunden worden!

Der christliche Gesang – wir werden ihn bald „gregorianisch“ nennen⁶ – ist unbegleitet. Jedes Instrument ist in seinen frühesten Pflegestätten streng verpönt. Auch dieses Verbot ist vom Judentum übernommen und bedeutet vor allem die Vermeidung aller Sinnlichkeit im Gottesdienst. Die Identifikation des sinnlichen Klanges mit dem von Instrumenten ist interessant.

Zwar werden erst viel, viel später ganze Familien von Instrumenten die Form des weiblichen Körpers annehmen – die Gamben, die Violen (aus denen auch Violinen und Violoncelli sowie

⁶ Siehe Artikel 1184 (S. 3/4)

Kontrabässe stammen) –, doch beseht eine anscheinend uralte Ideenverbindung zwischen Sinnlichkeit und Instrumentalklang. Die Sinnlichkeit aber bleibt aus dem Gottesdienst aufs strengste ausgeschlossen.

Wer im sinnlichen Klang mancher Frauenstimme ebenfalls ein gewichtiges Argument für den Ausschluß der Frauen aus der jüdischen und christlichen Liturgie sieht, irrt sicher nicht (?). Die Sinnlichkeit des Instrumentalklangs scheint uns weniger offen zutage zu liegen, aber sie galt den frühchristlichen Jahrhunderten als Tatsache. Sie schien die Gedanken des Gläubigen vom Gottesdienst abzulenken und war infolgedessen bis spät ins Mittelalter hinein verboten. Erst den weitreichenden Umwälzungen zu Beginn des zweiten Jahrtausends wird die Kirche in diesem Punkt weichen müssen, jedoch aus rein technischen Gründen: Zur Begleitung des im Anfang äußerst schwierigen mehrstimmigen Gesangs mußten instrumentale Klangstützen zugelassen werden, um ein reines Singen zu gewährleisten. Doch so weit sind wir noch lange nicht.



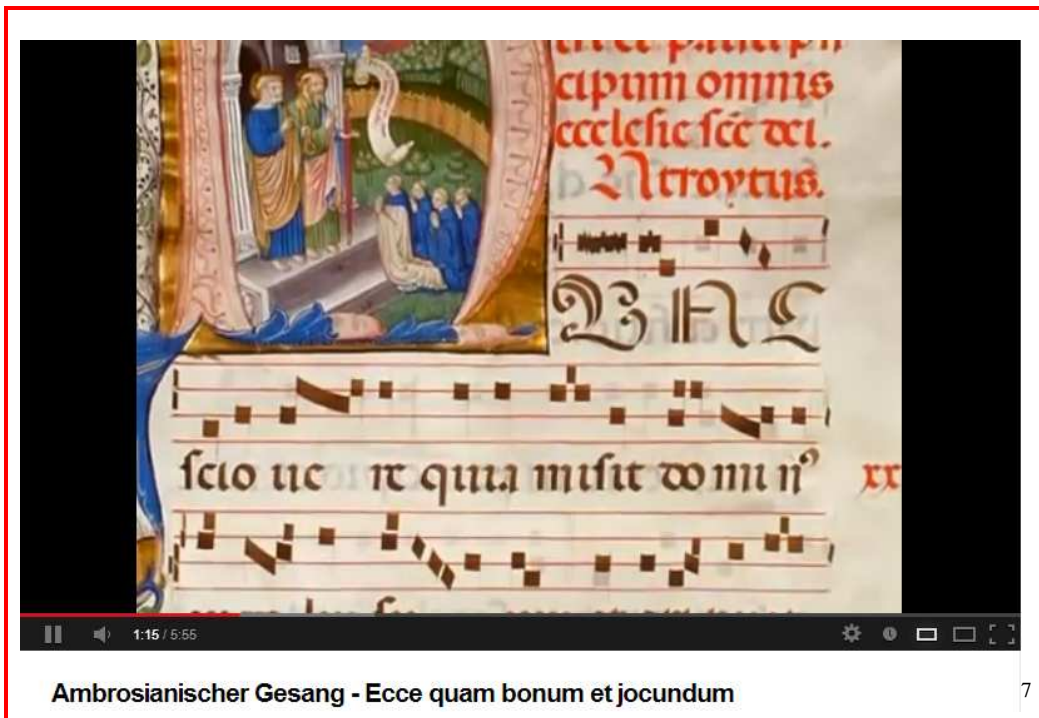
(Bischof und Kirchenvater Ambrosius von Mailand, Kanzel, Stephansdom, Wien)

Der erste bedeutende Würdenträger, der sich intensiv mit Fragen der christlichen Liturgie beschäftigte, war Ambrosius, fast ein Vierteljahrhundert (374-397) Bischof von Mailand. Ihm sind frühe Ordnungen der vielfachen Gesänge zu danken, die zu jener Zeit Eingang in die Kirche gefunden hatten. Der „Ambrosianische Gesang“ (s.u.), der lange das Rückgrat der Liturgie in Oberitalien und weit darüber hinaus bildete, darf als wertvolle Vorstufe zu den Reformen Papst Gregors angesehen werden. Ambrosius verpflanzte mancherlei orientalisches Musikgut nach Europa, verfaßte selbst viele Hymnen und gehört zu den wichtigsten Musiker-gestalten nicht nur seiner Zeit, sondern der christlichen Kirchenmusik überhaupt.

Der große Kirchenlehrer Augustinus (354-430) berichtet in seinen berühmten „Confessiones“ viel über Ambrosius, der ihn getauft hatte. Genannt sei der Kirchenlehrer

Hilarius de Poitiers (um 315-367), der sich um einen Ausgleich der verschiedenen „westlichen“ Liturgien untereinander und mit „östlichen“, vor allem der byzantinischen, bemühte. Zum wichtigsten Musikgelehrten jener Zeit wurde der Boethius (um 480-524), der sehr jung das fünfbändige Werk „De institutione musicae“ veröffentlichte, in dem er einen weitreichenden Überblick über die Kenntnisse des damaligen Wissens bietet und die Musik mit Mathematik, Physik, Astronomie, Philosophie in Verbindung setzt.

In seiner Musiktheorie – der ersten mittelalterlichen und europäischen – entwickelt er bewußt eine „christliche“ Lehre, die auf der griechischen aufbaut. Boethius reiht je zwei antike Tetrachorde aneinander, so daß aus dieser griechischen Keimzelle der Tonleitern – mit je vier aufeinanderfolgenden Tönen – eine neue, achttönige Folge entsteht.



Vom mazedonisch-griechischen Gelehrten Ptolemäus übernahm er die mathematisch-physikalischen Grundlagen der Töne, die dadurch im christlichen Mittelalter an ihre frühere Existenz ohne Schwierigkeit anknüpfen konnten. Die Musiktheorie des Mittelalters wird auf jener des Altertums auftauen. Die frühchristliche Musik war von jener Hochblüte Griechenlands nicht weit entfernt. Erst als die Lehren der Tongeschlechter Dur und Moll, der Tonarten usw., entwickelt werden, löst Europas Musik sich gänzlich von der des klassischen Altertums.

Die Epoche, bei deren Betrachtung wir gerade weilen, könnte – wie wohl die meisten anderen auch – verschiedene Namen tragen. Wir haben sie die „Musik des Christentums“ genannt, also „christliches Zeitalter“, weil alles Musikalische, das wir aus jener Epoche kennen, aus dem Wesen des Christentums sprießt, auf dem Boden des Christentums wächst und nur diesem einzigen Ziel der Verherrlichung Gottes gewidmet ist. Es ginge auch an, dieses Zeitalter als „Gregorianische Epoche“ zu bezeichnen, nach jenem großen Papst und Musikgelehrten⁸, der Strömungen der Musik zu ordnen, zu vereinheitlichen suchte und mit dessen Namen viel musikalischer Fortschritt verbunden erscheint.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=xCB6OtWYyY>

⁸ Siehe Artikel 1184 (S. 3/4)

Schließlich wäre auch die Bezeichnung „Epoche der Romanik“ nicht von der Hand zu weisen, im gleichen Sinn, in dem wir später von „Gotik“ und „Renaissance“ sprechen werden, von „Barock“ und „Rokoko“. Die Romanik jedoch wird zumeist nur für wenige Jahrhunderte eingesetzt, die der Gotik unmittelbar vorausgehen.

Wir aber haben es hier, in diesem Kapitel, mit einem vollen Jahrtausend zu tun, das erst an seinem Ende „romanisch“ wird. Das wohl einzige Wort, das diesen ganzen ungeheuren Zeitraum zusammenfassen kann, ist die Bezeichnung „christlich“. Es war ein christliches Jahrtausend, wobei dieses Wort mehr im Sinne der Lebenshaltung, der inneren Einstellung gemeint ist als einer bestimmten Religionsausübung ...

Gregor der Große, Papst von 590 bis zu seinem Tod im Jahr 604, glaubte noch fest an die Heiligkeit der Musik als Geschenk Gottes an die irrende Menschheit. Was immer er für die Musik tat – und es war viel –, tat er um Gottes willen; auch um der Menschen willen, aber vor allem, um sie zu besseren Christen zu machen. Kein weltliches Streben ist in seinem Werk zu finden ...

(Fortsetzung folgt.)