

Friedemann Walldorf

Musik in den Religionen: exemplarische Einblicke und vergleichende Deutungen

Friedemann Walldorf, D.Th. (UNISA) habil., ist Professor für Missionswissenschaft und Interkulturelle Theologie an der Freien Theologischen Hochschule Gießen.

Musik scheint ein universales menschliches Phänomen zu sein – ähnlich wie die Religion. Musik ist alltäglich, aber zugleich eröffnet sie Horizonte und spricht tiefe menschliche Sehnsüchte an – anders als, aber ähnlich wie die Religion.¹ Es überrascht also nicht, dass Religion und Musik oft eng verwoben sind und Musik in den Religionen eine wichtige Rolle spielt. Der amerikanische Musikethnologe Bruno Nettl stellt fest:

„In all societies, music is found in religious ritual – it is almost everywhere a mainstay of sacred ceremonies – leading some scholars to suggest that perhaps music was actually invented for humans to have a special way of communicating with the supernatural.“²

Andererseits haben religiöse Traditionen in Geschichte und Gegenwart Musik oft skeptisch betrachtet oder sogar abgelehnt – aus unterschiedlichen Gründen. Doch selbst wo die Musik religiös auf Abstand gehalten wurde, hat sie ihren Einfluss auf die religiöse Praxis ausgeübt und zu neuen religiösen Klangwelten geführt. Umgekehrt haben religiöse musikalische Praktiken die Entwicklung der Musik in ihren Umgebungskulturen mit geprägt: die indische Musik ist verwoben mit den Veden, die arabische Musik mit dem Koran, die westliche Musik mit der Bibel. Gleichzeitig überschreitet Musik religiöse und kulturelle Grenzen und fordert als dynamisches menschliches Phänomen zur grenzüberschreitenden Wahrnehmung des gemeinsamen Menschseins heraus. Diese Thesen sollen im Folgenden anhand exemplarischer Überblicke und vergleichender Überlegungen näher erläutert werden.

1. Was ist Musik?

Doch zunächst stellt sich die Frage, was hier unter Musik verstanden werden soll. Kann der mehr oder weniger eintönige Sprechgesang buddhistischer Mönche als Musik

¹ Ich verstehe Religion hier in religionswissenschaftlicher Perspektive als Aspekt menschlicher Lebensbewältigung, vgl. Sharpe, *Understanding*, 45.64–65; Dehn, *Codierung*, 196–197.

² Bruno Nettl, *Excursions in World Music* (1996), zit. bei Beck, *Sacred Sound*, 7. Dass Musik „erfunden“ wurde, um mit dem „Übernatürlichen“ zu kommunizieren, geht allerdings über das hinaus, was religionswissenschaftlich gesagt werden kann.

bezeichnet werden? Ist der mehrtönige Gebetsruf des muslimischen Muezzins Musik? Ist der spontan improvisierte Gesang eines afroamerikanischen Predigers Musik? Oder ist nur die mehrstimmige, durchkomponierte Chor- und Orgelmusik traditioneller westlicher Kirchen Musik? Es zeigt sich bald, dass bereits die Definition von Musik ein kulturell bedingter und oft auch religiös umstrittener Vorgang ist (so findet sich z.B. im Islam eine ganz eigene Definition von Musik, siehe unten). Dennoch: um über *Musik* in der Vielfalt religiöser Traditionen sprechen zu können, ist es notwendig, zumindest grob zu klären, worüber man spricht. Ohne in die Komplexitäten der Definitionen von Musik einzusteigen,³ verstehe ich unter Musik hier die menschlich-kulturelle Gestaltung von Klang (und Stille), die über den Rahmen gesprochener Sprache hinausgeht⁴ und dabei Variablen wie Melodie, Rhythmus, Harmonie, Klanggestalt und Struktur verwendet.⁵ Dabei müssen nicht immer alle Variablen vorhanden sein; man könnte eher von einer Art „Familienähnlichkeit“ (Ludwig Wittgenstein) zwischen den Musiken unterschiedlicher Kulturen sprechen,⁶ in der offensichtliche Gemeinsamkeiten von vielleicht ebenso großen Unterschieden begleitet werden.

Darüber hinaus ist es sinnvoll, sich an einem musikethnologischen Ansatz zu orientieren, der Musik in interkultureller Perspektive betrachtet und kulturelle Vorverständnisse (auch eigene) deshalb bewusster wahrnimmt. Zu den Überzeugungen der Musikethnologie gehört: 1. Musik ist ein universales Phänomen, das sich jedoch sehr vielfältig und verschiedenartig zeigt; 2. Musik steht immer in kulturellen und sozialen Zusammenhängen;⁷ 3. Musik unterliegt intra-, inter- und transkulturellen Veränderungsprozessen: bestimmte Formen verändern sich, andere bleiben stabil oder verschwinden.⁸ Dieser Zugang ermöglicht es, die Vielfalt von Musik in unterschiedlichen religiösen Traditionen möglichst differenziert wahrzunehmen, inklusive der damit verbundenen religiösen Selbstverständnisse.

Damit öffnet sich ein weites Feld, dem sich die folgenden Darlegungen lediglich einführend nähern können. Dabei liegt der Schwerpunkt auf traditioneller⁹ religiöser Musik in *institutionellen* und *rituellen* Zusammenhängen¹⁰ mit dem Schwerpunkt auf *hinduistischen*, *buddhistischen*, *islamischen* und *christlichen* Traditionen, mit

³ Vgl. dazu Spitzer, *Musik im Kopf*, 17–19; Nettl, *Music* (New Grove) 108–109.

⁴ „Human sound communication outside the scope of spoken language“ (Steven Mithen) zit. bei Nettl, *Study*, 28.

⁵ Vgl. Bubmann, *Musik*, in: WiReLex.

⁶ Vgl. Spitzer, *Musik im Kopf*, 18.

⁷ Vgl. Alan Merriams Verständnis von Musik *als* Kultur (bei King, *Ethnomusicology*, 327) sowie Christopher Smalls Konzept des *musicking*, d.h. der musikalischen Performanz als umfassendes soziales Geschehen (bei King / Tan, *Uncommon Sounds*, 20.269).

⁸ Vgl. King, *Ethnomusicology*, 327–328; Nettl, *Study*.

⁹ Nicht thematisiert wird z.B. der Einfluss moderner populärer Musik wie Jazz, Gospel, Rock, Pop auf die Religionen. Dazu siehe z.B. Walldorf, *Why should the Devil*; Ders., *A Friendly Space*; Ders., *Jazz is poisoning*.

¹⁰ D.h. es geht um Musik in explizit religiöser Funktion: in Gottesdiensten, Tempelritualen, häuslicher Andacht oder missionarischer Weitergabe. Nicht thematisiert werden z.B. die religiösen Dimensionen sogenannter säkularer Musik.

wiederkehrenden Bezügen zum *Judentum*. In einem ersten grundlegenden Abschnitt werden die Religionen als Klanggemeinschaften betrachtet (2). Dem folgt ein exemplarischer Einblick in islamische Traditionen (3). In einem zweiten grundlegenden Abschnitt wird religiöse Musik als Inkulturation interpretiert, wobei zwischen restriktiven und integrativen Tendenzen unterschieden wird (4). Darauf aufbauend folgen weitere exemplarische Einblicke: in buddhistische (5), hinduistische (6) und christliche Traditionen (7). Der Artikel schließt mit vergleichenden Überlegungen zur Bedeutung religiöser Musik in kultureller und theologischer Hinsicht (8).

2. Religionen als Klanggemeinschaften

Gesang und Kantillation

Wenn man die Religionen als Klanggemeinschaften betrachtet,¹¹ stehen meist der Gesang, das melodische Singen von Liedern oder, öfter noch, die Kantillation, die tonale Rezitation heiliger Texte und Gebete, im Mittelpunkt. Unter *Kantillation* wird im Allgemeinen ein tonaler Sprechgesang verstanden, der „den Rhythmus und die Tonhöhen des natürlichen Sprechvorgangs“ verdeutlicht und so „die Struktur und Aussage des Textes“ betont.¹² Allerdings sind die Grenzen zwischen Gesang und Kantillation fließend, da auch die Kantillation sehr unterschiedlich sein kann: manchmal umfasst sie nur wenige Töne oder ist fast eintönig, wie in der Rezitation buddhistischer Lehrtexte im Theravada; sie kann aber auch mehrtönig und gesangsähnlich sein wie in den Namensanrufungen des japanischen Glaubens-Buddhismus oder in der einfachen Koranrezitation im Islam. Die komplexere, kunstvolle Koranrezitation geht dabei schon deutlich in den Bereich des künstlerischen *Gesangs* mit vieltönigen Skalen und musikalischer Virtuosität. Andererseits können auch religiöse Gesänge melodisch schlicht und textorientiert sein, wie der Gregorianische Choral, das lutherische Kirchenlied oder das Psalmodieren des hebräischen Bibeltexes im Judentum.¹³ Eine allgemeine Unterscheidung zwischen Kantillation und Gesang ist also kaum haltbar und hier nur als grober Ausgangspunkt zu sehen.

Im Blick auf die Funktion des Singens oder tonalen Rezitierens in den verschiedenen religiösen Traditionen zeigen sich viele strukturelle Ähnlichkeiten. Vor allem dienen Gesänge und Kantillationen grundlegend dazu, eine Brücke zu schlagen zwischen den großen Erzählungen der jeweiligen religiösen Tradition und den Gläubigen in der Gegenwart. Durch das Singen werden der Einzelne und die Gemeinschaft – mehr als durch bloßes Sprechen und Hören – kognitiv, emotional und körperlich in der religiösen Tradition verwurzelt: „Song originates deeper in the human body than speech.“¹⁴ Die religiöse Gemeinschaft wird so zu einer Klanggemeinschaft, die nicht nur über die Ohren, sondern auch über die Resonanzräume des Körpers wahrgenommen wird.¹⁵

¹¹ Zur religionsästhetischen Beschreibung der Religionen als „Hör- und Sehkulturen“ vgl. Dehn, Codierung; speziell zur Musik vgl. z.B. Bowen, Musik; Beck, Sacred Sound.

¹² Liturgische Institute, Lexikon, <https://www.herder.de/gd/lexikon/kantillation>.

¹³ Vgl. Levine, Judaism and Music, 40; Wilson-Dickson, Geistliche Musik, 22.

¹⁴ Beck, Sacred Sound, 11.

¹⁵ Vgl. Bubmann, Musik, 1–2.

Instrumentalmusik

Auch *Musikinstrumente* (Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente) spielen in religiösen Zusammenhängen eine wichtige Rolle. Die Beispiele dafür sind vielfältig und umfassen die Begleitung der hebräischen *Psalmen* (= Saitenlieder)¹⁶ durch Leier und Harfe, den Einsatz von Schofarhörnern und bronzenen Becken in der Kultmusik des Tempels in Jerusalem (Psalm 150),¹⁷ die Trompeten und Zimbeln tibetanischer buddhistischer Klöster, die Orgel in der europäischen Kirchenmusik, das Hand-Harmonium muslimischer Sufi-Ensembles und hinduistischer Bhakti-Gruppen in Indien. Oft dient instrumentale Musik der Unterstützung von Gesängen und Kantillationen. Sie kann aber auch eigenständige Funktionen und Deutungen haben wie im *liturgischen* Lob Jahwes (*doxologisch*) im Tempel Israels (2. Chr. 5,12–13). In schamanistischen Zusammenhängen werden Musikinstrumente u.a. zur Herbeiführung guter Geister verwendet (*epikletisch-magische* Funktion),¹⁸ oft verbunden mit Trance und Ekstase. Im tibetanischen Buddhismus dient Instrumentalmusik der Verbindung mit transzendenten Erleuchtungswesen (Bhodisattvas) und Buddhas (siehe 5.), aber auch der Vertreibung von bösen Geistern (*apotropäische* Funktion).¹⁹ Obwohl auch Davids Saitenspiel im Alten Testament zum Weichen eines bösen Geistes führte, lag der Schwerpunkt dort eher auf der anthropologisch-*therapeutischen* Funktion: „so wurde es Saul leichter“ (1. Sam. 16, 23). In der hinduistischen Tradition kommt der Musik eine kosmologisch-*soteriologische* Funktion als Verbindung des Menschen mit dem göttlichen All-Klang (*nada brahman*) zu.²⁰

Häufig wird der Gebrauch von Musikinstrumenten in religiösen Zusammenhängen jedoch eingeschränkt oder abgelehnt, mit unterschiedlichen Gründen. So beschränkte sich die frühe Christenheit weitgehend auf das unbegleitete Singen, da sie die Instrumentalmusik „in einem Zusammenhang mit dem oft ausschweifenden und zügellosen Lebensstil der heidnischen Umgebung“ sah.²¹ Auch das rabbinische Judentum beschränkte sich nach der Zerstörung des zweiten Tempels im Jahr 70 n.Chr. auf die vokale Liturgie und schloss den Gebrauch von Instrumenten (außer dem Schofarhorn) im Synagogengottesdienst aus: „both out of a sense of grief for this monumental loss and as a safeguard against tendencies toward sensuality“.²² Im östlichen Christentum (Orthodoxe Kirchen) hat sich die Zurückhaltung der frühen Christen gegenüber Musikinstrumenten im Gottesdienst bis heute erhalten.²³ Obwohl die lutherische Reformation die Rolle der Instrumentalmusik in den Kirchen stark förderte, blieben calvinistisch geprägte Kirchen skeptisch und beschränkten

¹⁶ Während der hebräische Titel *tehilim* (Lobgesänge) lautet, betitelt die griechische Übersetzung des AT (Septuaginta) das Buch mit *psalmoi* (Saitenlieder) und greift damit einen Hinweis aus den hebräischen Psalmüberschriften auf, vgl. Müller, Psalmen (AT).

¹⁷ Vgl. Levine, *Judaism and Music*, 34; Kammerer, *Musik / Musikinstrumente*.

¹⁸ Beck, *Sacred Sound*, 17.

¹⁹ Vgl. Beck, *Sacred Sound*, 17; Lhalungpa, *Tibetan Music*, 2.

²⁰ Vgl. Beck, *Hinduism and Music*, 124.

²¹ Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 28.

²² Levine, *Judaism and Music*, 45.

²³ Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 151.

sich lange auf das unbegleitete Singen der Psalmen. Die (als katholisch empfundenen) Orgeln wurden teilweise aus den Kirchen entfernt.²⁴ Die grundlegendste Skepsis scheint sich jedoch im sunnitischen Islam zu finden.

3. Musik im Islam

Wohlklang der Offenbarung: die Koranrezitation

Obwohl es im Islam keine einheitlichen Perspektiven zur Musik gibt, gelten die Schönheit und der Wohlklang des auf Arabisch offenbarten und rezitierten Korans in allen Traditionen als unübertrefflich und konkurrenzlos. In islamischer Sicht war die Offenbarung des Korans an Mohammed eine Klang- und Hörerfahrung: „The message from God was made accessible to human perception and comprehension not through cognition, inspiration, or a vision, but through *sound*: the sound of the spoken word in Muhammad’s language, Arabic.“²⁵ Laut sunnitischer Überlieferung soll allein die Schönheit der Koranrezitation von der Wahrheit des Islam überzeugen können.²⁶ Als Beispiel wird Kalif Umar (gest. 644) angeführt, der sich beim Hören der Rezitation zum Islam bekehrt haben soll, mit den Worten: „Wie wunderschön, wie erlesen ist diese Rede.“²⁷

Dementsprechend spielt die Koranrezitation in der rituellen und kultischen Praxis des Islams eine zentrale Rolle. Im jedem rituellen Gebet (*salah*) wird die erste Sure des Korans zitiert, weitere Suren können eingefügt werden. In der Moschee, vor allem im Freitagsgebet, wird das Gebet durch einen Vorbeter (*imam*) geleitet. In großen Moscheen hat dieser oft eine Ausbildung für das Rezitieren genossen. Eine Ergänzung der Koranrezitation im Freitagsgebet durch religiöse Lieder oder Musikinstrumente scheint undenkbar.²⁸ Besonders während des Fastenmonats Ramadan versammeln sich die Gläubigen allabendlich in der Moschee, um im Lauf des Monats den ganzen Koran zu rezitieren. Auch bei privaten und öffentlichen Feiern, Beerdigungen oder anderen Anlässen wird der Koran rezitiert. Besonders begabte Rezitatoren sind auf Aufnahmen (von Schallplatten bis YouTube), bei öffentlichen Konzerten sowie auf islamisch geprägten Radio- und Fernsehsendern zu hören.

Um die Korrektheit, Verständlichkeit und Schönheit der Koranrezitation zu gewährleisten, hat sich ein jahrhundertealtes Regelwerk (*tajwid*) entwickelt, in dem Tonlängen, Aussprache, Betonung, stimmliche Dynamik, Modulation und Atemkontrolle analysiert und optimiert werden.²⁹ Eine wichtige Rolle spielen z.B. „echoing

²⁴ Wilson-Dickson, Geistliche Musik, 65.77.

²⁵ Qureshi, Islam and Music, 89, kursiv FW.

²⁶ Vgl. Navid Kermani, Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran (2003) bei Dehn, Codierung, 192f.

²⁷ Zit. bei Dehn, Codierung, 192–193.

²⁸ So auch Dehn, Codierung, 194: „Dem muslimischen Freitagsgebet ist das Singen geistlicher Lieder vollends fremd.“

²⁹ Vgl. Shiloah, Music, 38.

silences“,³⁰ die nach besonders betonten Silben einen dramatischen Effekt vermitteln. Im Blick auf die melodische Gestaltung lassen sich dabei zwei Hauptformen der Koranrezitation unterscheiden: die als *mujawwad* bezeichnete virtuose, kunstvolle Rezitation, die vor allem von professionellen Rezitatoren in konzertanten Kontexten verwendet wird, und die weiter verbreitete, einfache Rezitation (*murattal*), die von Laien, aber auch ausgebildeten Vorbetern in der Moschee verwendet wird, besonders im Ramadan. Einer der bekanntesten Vertreter des *mujawwad* war der Ägypter Scheich Abd al-Basit Abd al-Samad (gest. 1988),³¹ ein bekannter Rezitator des *murattal* war Scheich Mahmoud Khalil al-Hussary (gest. 1980).³² Beide Formen der Koranrezitation bauen auf den Skalen (*maqam*) und Rhythmen der klassischen arabischen Musik auf, die in der Abbasiden-Zeit (750–1258) in Bagdad ihre Blüte erlebte und ihrerseits von der Koranrezitation beeinflusst wurde.³³ Wichtig und wirksam ist aus islamischer Sicht jedoch nicht die Kunstfertigkeit der Rezitatoren, sondern allein der rezitierte Text selbst: „reciters do not contribute to the religion. The religion does not need that“, formuliert Regula Qureshi das islamische Selbstverständnis.³⁴

Außer der Koranrezitation gehört auch der Ruf zum Gebet (*adhan*) zu dem, was Amnon Shiloah als „compulsory mosque music“ bezeichnet.³⁵ Der Gebetsruf erklingt fünfmal am Tag und kann je nach Fähigkeit, Ausbildung des Muezzins und regionaler Gepflogenheit einfach oder melodisch ausgeschmückt sein: „In some places the tune embodies an interesting melodic line shaped like an arch and attaining maximum density at its highest point.“³⁶ Der Gebetsruf, der zugleich das islamische Glaubensbekenntnis (*shahada*) enthält, ist der öffentlich hörbarste Teil einer islamischen „Klanglandschaft“ (soundscape).³⁷

Obwohl die Koranrezitation musikalische Elemente aufweist, wird sie in islamischer Sicht nicht als Musik verstanden, sondern z.B. als „Art of Sound“ (Lois Al-Faruqi).³⁸ Während der Koran sich nicht explizit zur Musik äußert, vertreten manche konservative Gelehrte die Sicht, der Prophet habe Musik als nutzlose oder sündige Aktivität abgelehnt. Doch nicht alle teilen diese Sicht.³⁹ Unabhängig von diesen Debatten gab es in islamisch geprägten Gesellschaften meist ein reiches Musikleben.⁴⁰ Dazu

³⁰ Qureshi, *Islam and Music*, 107.

³¹ Vgl. Qureshi, *Islam and Music*, 95. Klangbeispiele auf YouTube.

³² Vgl. Denny, *Qur'an Recitation*, 20; Klangbeispiele auf YouTube.

³³ Vgl. Shiloah, *Music*, 23ff.

³⁴ Qureshi, *Islam and Music*, 101.

³⁵ Shiloah, *Music*, 39.

³⁶ Shiloah, *Music*, 39.

³⁷ Qureshi, *Islam and Music*, 94.

³⁸ Vgl. Otterbeck / Ackfeldt, *Music and Islam*, 230.

³⁹ Zur innerislamischen Debatte vgl. Otterbeck / Ackfeldt, *Music and Islam*, 227–233 sowie Shiloah, *Music*, 31–44. Zu Fallstudien vgl. Walldorf, *Jazz is poisoning (Ahmadiyya) oder Youssefzadeh, Veiled voices (Iran)*.

⁴⁰ Vgl. Seidel, *Musik*, 202. Otterbeck / Ackfeldt, *Music and Islam*, 227: „Not necessarily because the societies were or are Muslim, but because they are human.“

haben vor allem sufische Strömungen wie der anatolische Mewlewi-Orden beigetragen, der aufgrund seiner Musik und Tänze („tanzende Derwische“) als „Musikschule des Osmanischen Reichs“ (Kurt Reinhard) bezeichnet wurde.⁴¹

Sufismus: Qawwali

Der Sufismus ist die mystische Richtung des Islams, die sich seit dem frühen Mittelalter in verschiedenen Orden und regionalen Ausprägungen etabliert hat. Auch hier spielt der Koran eine herausragende Rolle, doch von dort ausgehend wird die Offenbarung Gottes in allen Bereichen der Wirklichkeit wahrgenommen: „Ich war ein verborgener Schatz und wünschte erkannt zu werden, so erschuf ich die Welt.“, formulierte Ibn ‘Arabi (gest. 1240), der Große Meister des andalusischen Sufismus, die Gottesperspektive. Gott bleibt zwar der Transzendente, manifestiert sich aber „in dem Spiegel, der die Welt ist“.⁴² Das impliziert in besonderer Weise die Musik, deren emotionale und geistige Qualität sie zum besonderen Ort der Gottesnähe macht. So werden im Sufismus vokale und instrumentale Musik sowie bestimmte Formen des Tanzes als *Wege* der Gotteserfahrung beschrieben und praktiziert.⁴³ Für die Bewertung der Musik sind dabei nicht äußere, sondern innere Kriterien entscheidend. Wer in einer Haltung echter Frömmigkeit hört und musiziert, für den wird die Musik zum Vehikel der Gottesnähe; wer verwerflichen Zielen folgt, für den wird die Musik zur Verführung und zum Gift. Der wahre Gottsucher findet die Schönheit Gottes in der Musik: „Spiritual audition consists of hearing with a spiritual ear how all things sing the Glory of God, seize and enjoy the significance of this cosmic song.“⁴⁴

Dazu finden besondere Versammlungen des Musizierens und Hörens (*sama*) statt, in denen nicht nur lokale Musikformen und Musikinstrumente eine Rolle spielen, sondern auch religiöse Dichtung in lokalen Sprachen. Ein Beispiel dafür sind die Qawwali-Gesänge nordindischer und pakistanischer Sufis. Als *Qawwali* werden poetische Lieder auf Urdu oder Hindi bezeichnet, die die Liebe zu Gott, Verehrung für sufische Heilige oder das Lob des Propheten Mohammed zum Ausdruck bringen – immer mit dem Ziel der ekstatischen Nähe zu Gott.⁴⁵

Musikalisch basieren die Qawwali auf den Skalen und Melodiemodellen (*raga*) der klassischen indischen Musik (siehe unten).⁴⁶ Qawwali-Ensembles begleiten sich mit Händeklatschen, der *dholak* (größere fassförmige Trommel) oder der *tabla* (kleinere doppelte Kesseltrommel) sowie dem Hand-Harmonium (ähnlich einem Akkordeon). Ein bemerkenswerter Aspekt interreligiöser musikalischer Akkulturation ist, dass das Hand-Harmonium erst im 19. Jahrhundert durch christliche Missionare in Indien eingeführt wurde⁴⁷ und den Qawwali zu neuer Popularität verholfen hat. Qawwali-Versammlungen werden in der Regel mit dem *dhikr* (Gottesgedenken) eröffnet, der

⁴¹ Zit. bei Seidel, Musik, 202; vgl. Schimmel, Islam, 108.

⁴² Zit. bei Schimmel, Islam, 109.

⁴³ Ausführlich dazu: Shiloah, Music, 40ff.

⁴⁴ Shiloah, Music, 41.

⁴⁵ Vgl. Qureshi, Islam and Music, 99.

⁴⁶ Vgl. Qureshi, Sufi Music, 27.52.240.

⁴⁷ Vgl. Hocke, Kirchenlied, 165.

wiederholten Intonation des Gottesnamens oder einer kurzen Phrase wie „Es gibt keinen Gott außer Gott“ durch den führenden Sänger des Ensembles.⁴⁸ Danach beginnt der rhythmische Unisono-Gesang des ganzen Ensembles im Wechsel mit dem Vorsänger, begleitet von enthusiastischen Zurufen oder ekstatischen Tänzen aus der Mitte der Versammelten (meist exklusiv Männer).⁴⁹ In der Bevölkerung sind die Qawwali-Gesänge so beliebt, dass sich neben dem rituellen auch ein unterhaltender Zweig gebildet hat, bei dem Qawwali ohne direkten kultischen Zusammenhang „als Popmusik genossen werden kann“.⁵⁰ Einer der bekanntesten Qawwali-Sänger war Nusrat Fateh Ali Khan (1948–1997).⁵¹

4. Religiöse Musik als Inkulturation: zwei Tendenzen

Bereits an diesen Beispielen aus dem Bereich des Islams zeigt sich, wie unterschiedlich verschiedene religiöse Gruppen mit der Musik als Teil ihrer Umgebungskultur umgehen können. Auf diesem Hintergrund kann religiöse Musik als eine Form der *Inkulturation*⁵² verstanden werden, d.h. als Interaktion und Verwurzelung einer religiösen Tradition in der sie umgebenden Kultur. An religiöser Musik wird so teilweise ablesbar, wie eine religiöse Gruppe ihr Verhältnis zu der sie umgebenden Kultur bestimmt: eher *restriktiv-fokussierend* oder eher *integrativ-kommunikativ*.

Die *restriktiv-fokussierende* Haltung tendiert dazu, sich von der umgebenden Kultur und ihrer musikalischen Praxis abzugrenzen, um die eigene religiöse Identität zu verdeutlichen. Theologisch wird hier z.B. die Transzendenz und Distanz Gottes von der Welt hervorgehoben bzw. die exklusive Bedeutung einer religiösen Botschaft, die als prophetische Botschaft die bisherige religiöse Kultur in Frage stellt. Dabei stehen eher kognitive Aspekte im Vordergrund. Dennoch nehmen auch Gruppen mit einer eher restriktiv-fokussierenden Haltung musikalische Ausdrucksformen der Umgebung in ihre religiöse Praxis auf, deuten diese aber oft neu. Ein Beispiel dafür ist die Koranrezitation, die offensichtlich musikalische Elemente der arabischen Umgebungskultur enthält, aber nicht als Musik verstanden wird (siehe oben).

Die *integrativ-kommunizierende* Haltung grenzt sich weniger stark von der musikalischen Kultur des Umfelds ab, sondern integriert sie in das eigene religiöse Verständnis (z.B. als Gabe oder Stimme Gottes) und nutzt sie relativ frei, nicht zuletzt um die eigene religiöse Botschaft nachvollziehbar und effektiv im kulturellen

⁴⁸ Vgl. Qureshi, *Islam and Music*, 99.

⁴⁹ So Qureshi, *Sufi Music*, 111: „Women [...] are specifically excluded because of the temptation which their presence constitutes.“ Eine Ausnahme stellen religiöse Aufführungen an den Gräbern sufischer Heiliger sowie neuere, konzertartige öffentliche Aufführungen dar.

⁵⁰ Grupe, *Zeichen der Zughörigkeit*, 17.

⁵¹ Klangbeispiele auf YouTube, z.B. Nusrat Fateh Ali Khan Live Akhiyaan Udeek Diyan (1993).

⁵² Der in den 1970er Jahren in der Missionswissenschaft geprägte Begriff der Inkulturation wird hier in erweiterter religionswissenschaftlicher Perspektive zur Beschreibung der Interaktion religiöser Traditionen mit ihrer Umgebungskultur verwendet. Zu dieser Verwendung vgl. bereits Waldenfels, *Inkulturation*, 307–308.

Kontext zu vermitteln. Theologisch wird hier eher die Immanenz und Nähe Gottes zur Welt betont. Die religiöse Botschaft wird vielleicht nicht weniger exklusiv, aber in stärkerer Kontinuität zur Umgebungskultur verstanden. Im Vordergrund steht nicht der prophetische, sondern ein schöpferischer und mystischer Zugang. Der kognitive Aspekt ist einem eher emotionalen Zugang untergeordnet.

Wie auch die weitere Darstellung zeigt, finden sich in den großen religiösen Traditionen oft beide Tendenzen, allerdings herrscht in bestimmten Gruppen, Richtungen, regionalen Kontexten oder historischen Phasen oft eher die eine oder die andere Tendenz vor. Es entstehen vielfältige Mischformen und Modelle musikalischer Inkulturation, die allerdings mehr oder weniger dynamisch bleiben. Das gilt auch für den Buddhismus.

5. Musik im Buddhismus

Skepsis und schlichte Rezitation im frühen Buddhismus

Ähnlich wie der sunnitische Islam war auch der frühe Buddhismus in Indien, begründet durch Siddhartha Gautama, den *Buddha* (5. Jahrhundert v. Chr.), von einer eher restriktiven Haltung zur Musik geprägt. Dies gilt bis heute für die monastisch geprägten Zweige des *Theravada* (Lehre der Alten) bzw. *Hinayana* (kleines Fahrzeug), die sich als Hüter der ältesten Tradition betrachten und von der späteren Richtung des *Mahayana* (großes Fahrzeug) abgrenzen. Die Begründung für die restriktive Haltung liegt hier jedoch nicht wie im Islam in der exklusiven Schönheit göttlicher Offenbarung (eine solche Offenbarung wird explizit abgelehnt), sondern in der radikalen Religions- und Kulturkritik der Erlösungslehre Buddhas. Letztere findet sich komprimiert in seinen vier edlen Wahrheiten (hier in meinen Worten): (1) das Leben ist Leiden (*dukha*), (2) das Begehren und die Leidenschaft des Lebens (*tanha*) sind die Ursache des Leidens, (3) das völlige sich Abwenden von Begehren und Leidenschaft ist das Ende des Leidens (*nirvana*), (4) Einsicht in diese Wahrheiten, sittliches Handeln und Meditation sind der (edle achtfache) Weg zur Überwindung des Leidens, idealerweise als buddhistischer Mönch oder buddhistische Nonne.⁵³

Zu den Leiden schaffenden Formen des Begehrens und Anhaftens gehört in dieser Perspektive auch die Musik, die der Theravada-Buddhismus als „sinnlichen Luxus“ betrachtet, dem nur „mit größter Vorsicht zu begegnen ist“.⁵⁴ Das betrifft vor allem die Mönche. Der Verzicht auf Gesang, Tanz, Musik und Schauspiel gehört zu den zehn Grundregeln, denen sich bereits die Novizen beim Eintritt ins Kloster verpflichten.⁵⁵ Andererseits ist die Rezitation buddhistischer Lehren (*Sutra*) ein wesentlicher Aspekt der rituellen monastischen Praxis. Die Rezitation der Sutras darf dabei laut Buddhas Anweisung durchaus (begrenzt) melodiös und mit wohlklingender Stimme erfolgen, da dies der körperlichen und mentalen Müdigkeit vorbeuge, beim Auswendiglernen helfe, die Stimme schone und die Verständlichkeit erhöhe.⁵⁶ Wohlklang

⁵³ Vgl. von Brück, Einführung, 117; Reden des Buddha, 32–33.

⁵⁴ Williams, Buddhism and Music, 173 (eigene Übersetzung).

⁵⁵ Vgl. Williams, Buddhism and Music, 173.

⁵⁶ So die Hinweise des Buddha an seine Schüler zit. bei Liu, Reciting, 744.

sei nicht verwerflich, doch sollten die Mönche auf musikalische Nüchternheit achten und nur ein Minimum an Melodie verwenden. Vor allem langgezogene Intonationen, wie sie die brahmanischen Priester praktizierten, seien zu vermeiden.⁵⁷ Die Mönche sollten auch nicht *versuchen*, möglichst schön zu klingen oder Verzierungen einflechten, da dies sowohl beim Rezitierenden selbst als auch bei den Hörern zum Anhaften an den Klang der Stimme führe.⁵⁸

Neben diesen lehrhaft-praktischen Perspektiven wird Buddhas Skepsis gegenüber der Musik in den buddhistischen Texten auch kontextuell-historisch begründet. So erzählen die frühen Schriften, einige der Schüler des Buddha hätten anfänglich versucht, die buddhistische Lehre bei traditionellen Musik- und Theateraufführungen singend und spielend vorzutragen. Dabei seien nicht nur Wettbewerb, Eitelkeit und Streit entstanden, sondern das Unterfangen stieß auch beim Publikum auf Kritik. Um die buddhistische Gemeinschaft nicht in Verruf zu bringen, verbot der Buddha zukünftige musikalische Aktivitäten, ermutigte aber die wohlklingende Rezitation. Laut Liu entscheiden damit weniger musikalische Merkmale als vielmehr der religiöse Bezug darüber, was im frühen Buddhismus als Gesang (Musik) und was als Rezitation (Kantillation, Chant) angesehen wurde: „in the Buddhist context the nature of a vocal activity is determined by the nature of the texts. If it is about secular affairs, it is singing; and if it is about religious affairs, it is chanting.“⁵⁹

Magische Musik im Mahayana-Buddhismus

In den Richtungen des bereits erwähnten *Mahayana*-Buddhismus erfuhr die buddhistische Lehre eine Neuinterpretation, die sich ab dem 1. Jahrhundert n. Chr. über China nach Japan und Tibet ausbreitete und dort zur maßgeblichen, wenn auch vielfältigen Tradition wurde. Im Mittelpunkt steht nun nicht mehr das individuelle Bemühen des Mönchs um das Erreichen des Nirvana. Dies wird als egoistisch und begrenzt verstanden. Vielmehr könne *jeder* Mensch ein *Bodhisattva* (wörtl. „einer, der zum Erwachen fähig ist“) sein: einer, der sich auf den Weg macht, ein Buddha werden, und der die wesentliche Eigenschaft eines Buddhas einübt: die Barmherzigkeit, das Mitleid.⁶⁰ Damit verbunden ist der Glaube an zahlreiche transzendente Buddhas (*sambhogakaya*) und Bodhisattvas in unsichtbaren himmlischen Reichen und *Reinen Ländern*, die bereit sind, den irrenden und leidenden Menschen zu helfen.⁶¹ Dies kann je nach Schule und Richtung auf unterschiedlichen Wegen geschehen: über den Kontakt mit einem erleuchteten Lehrer und langjährige tantrisch-magische Praxis (tibetanischer Buddhismus), durch das vertrauensvolle Anrufen des transzendenten Buddha *Amida* (z.B. japanischer Glaubensbuddhismus) oder durch strenge Meditation (Zen-Buddhismus). Vor allem in den beiden ersten Richtungen, die auch als *Mantrayana* bezeichnet werden, bekommen Klang und Musik eine wesentliche Bedeutung: in Form wirkungsmächtiger *Mantras* (Klangformeln) dienen sie dazu, mit

⁵⁷ Vgl. Liu, *Reciting*, 731.

⁵⁸ Vgl. Liu, *Reciting*, 741; Williams, *Buddhism and Music*, 173.

⁵⁹ Vgl. Liu, *Reciting*, 731.

⁶⁰ Vgl. Williams, *Historischer Überblick*, 191.

⁶¹ Williams, *Mahayana*, 28f.195.

transzendenten Buddhas und Bodhisattvas in Verbindung zu treten und Anteil an ihrer Weisheit, Barmherzigkeit und Kraft zu bekommen.⁶²

Das vermutlich bekannteste Beispiel dafür sind die Orchester und *Dhybang*-Gesänge tibetanischer Mönche. Die Orchester nutzen – je nach Anlass – Langtrompeten, verschiedene Schlaginstrumente (z.B. Zimbeln) und das *Gyaling*, ein Doppelrohrblattinstrument (ähnlich einer Oboe), um die Klangmagie zu vollziehen. Zu Beginn buddhistischer Festlichkeiten spielen Mönche Trompeten und Gyaling auf dem Dach ihres Tempels, um sowohl transzendente Buddhas, Bodhisattvas und andere Schutzgeister als auch die in der Nähe wohnenden Menschen einzuladen.⁶³ In der Rezitation von kraftvollen Mantras spielt der *Dhybang*-Gesang eine wichtige Rolle. Er stellt eine Form des traditionellen tibetanischen Kontur- und Obertongesangs dar, bei dem ein einzelner Sänger mehrere Töne gleichzeitig zum Erklingen bringt und den Klang ständig modifiziert. So entsteht ein oszillierender Klangteppich, der die Rezitation z.B. des Mani-Mantras unterstützt:⁶⁴ „Om Mani Padme Hum“ (Übersetzung: Siehe, das Juwel ist im Lotus; Interpretation: Die Praxis der Barmherzigkeit verbindet sich mit Weisheit, um Buddhaschaft zu erlangen).⁶⁵ Das Mani-Mantra gilt als der direkteste Weg, „den eigenen Geist mit dem Geist von Avalokiteshvara zu verbinden, dem Bodhisattva der Barmherzigkeit“.⁶⁶ Der tibetanische Intellektuelle und Buddhist Lobsang Lhalungpa beschreibt Musik als Pfad zur Erleuchtung und betont ihren transitorischen Charakter: „it is always a means to an end, not an end in itself.“⁶⁷

Im japanischen Amida-Buddhismus (auch: Buddhismus des wahren Glaubens [*jodo shin*]) wird betont, dass die Erleuchtung nicht durch jahrelange tantrische Übung erarbeitet werden muss, sondern durch das schlichte Vertrauen auf den transzendenten Buddha Amida geschenkt wird.⁶⁸ Als Ausdruck dieses Vertrauens werden die zentrale Formel „Namu Amida Butsu“ (Verehrung dem Buddha Amida) sowie längere Hymnen des Begründers Shinran (13. Jh. n. Chr.) in vieltönigen Melodien gesungen, manchmal aus einem Liederbuch, das an westliche Kirchen erinnert.⁶⁹ Dabei wechseln sich Vorsänger und Gemeinde ab.⁷⁰

Auch in der Mythologie und Kunst des Mahayana spielt Musik eine Rolle. Ein beliebtes Motiv ist Buddha Amida, der „mit seinem himmlischen Heer, Trommeln und Musik, über die Gipfel der Berge herabsteigt“, um einen Gläubigen in sein Reines Land zu führen.⁷¹ Es wird sogar erzählt, ein himmlischer Buddha habe sich einmal

⁶² Vgl. Williams, *Buddhism and Music*, 178.

⁶³ So die Beschreibung von Lhalungpa, *Tibetan Music*, 4.

⁶⁴ Vgl. die Version der Mönche von Drepung, in: Beck, *Sacred Sound*, Begleit-CD.

⁶⁵ Vgl. Williams, *Buddhism and Music*, 180.

⁶⁶ Williams, *Buddhism and Music*, 180, eigene Übersetzung.

⁶⁷ Lhalungpa, *Tibetan Music*, 2, vgl. 5.

⁶⁸ Williams, *Historischer Überblick*, 193.

⁶⁹ Vgl. z.B. *Jodo Shinshu Service Book*, Honolulu, 2012, 10.135

⁷⁰ Klangbeispiele bei Hans Küng, *Spurensuche: Buddhismus* (DVD oder YouTube).

⁷¹ Williams, *Mahayana*, 241, eigene Übersetzung.

als virtuoser Musiker manifestiert, um einen „stolzen göttlichen Musiker zu demütigen [...]. Beide spielten auf immer weniger Saiten. Der göttliche Musiker spielte schließlich brillant auf nur noch einer Saite. Doch der Buddha spielte noch viel schöner – auf gar keiner Saite mehr.“⁷² Auf mythologisch-symbolischer Ebene wird damit nicht nur die Überlegenheit des Buddha über Götter und Menschen kommuniziert, sondern zugleich die buddhistische Sicht des grundlegend *transitorischen* Charakters aller Wirklichkeit, inklusive der Musik aufgezeigt: „The buddhist concept of an impermanent music resulting from temporary combinations of causes and conditions reflects basic Buddhist religious beliefs.“⁷³

6. Musik im Hinduismus

Kosmologische Sicht: Der göttliche Klang

Im Unterschied zum Buddhismus, der als historisch *sekundäre*, d.h. kulturkritische Religion auf den Hinduismus reagierte, können die frühen hinduistischen Traditionen eher als Ausdruck *primärer*, d.h. ethnischer Religion verstanden werden.⁷⁴ Es findet sich hier keine grundsätzliche kritische Distanz zur eigenen Umgebungskultur, wie sie für den frühen Buddhismus prägend war. Vielmehr dient die Religion dem Überleben und der gesamten Lebensgestaltung. Im Opferkult, mit dem Feueropfer im Zentrum, laden die Menschen die Götter zum kultischen Mahl, um ihre Gunst zu erbitten und zu erhalten. Dabei spielt Musik eine integrale und bedeutsame Rolle: die Priester waren gleichzeitig Sänger und Musiker, ebenso wie die Götter selbst: der Schöpfergott Brahma spielt die Handzimbel, seine Gattin Sarasvati wird in der indischen Kunst mit der *vina*, einer antiken Langhalslaute, abgebildet und als Patronin aller Musiker gesehen.⁷⁵ Die spätere epische Literatur beschreibt Krishna als Flötenspieler. Musik gehört somit zum Kernbestand der hinduistischen Mythologie: sie war magisch-soteriologisches Kommunikationsmittel zwischen Göttern und Menschen, ebenso wie der Rauch des Opferfeuers.

Der früheste heilige Text des Hinduismus, der *Rig-Veda* (Verse des Wissens, um 1500–1000 v. Chr.) ist eine Sammlung priesterlicher Opferlieder und Gottesanrufungen, deren (magische) Wirksamkeit in brahmanischer Perspektive von der korrekten Metrik, Betonung und Intonation abhing.⁷⁶ Daneben entstand der musikalisch komplexere *Sama-Veda* (Wissen der Gesänge, um 1000 v. Chr.), der die Priester lehrte, die Verse des Rig-Veda nicht nur mit drei, sondern mit fünf bis sieben Tönen zu singen.⁷⁷ Dabei diente die musikalische Umsetzung nicht nur magisch-soteriologischen Zwecken, sondern auch dem Memorieren und Tradieren der heiligen Texte,

⁷² Williams, Mahayana, 183, eigene Übersetzung.

⁷³ Ter Ellingson zit. bei Williams, Buddhism and Music, 185; ähnlich Lahlungpa, Tibetan Music, 2–3.

⁷⁴ Zur religionsgeschichtlichen Unterscheidung zwischen sekundärer und primärer Religion vgl. Sundermeier, Religion, 34–37.

⁷⁵ Vgl. Beck, Hinduism and Music, 114.

⁷⁶ Vgl. Beck, Hinduism and Music, 114.118.

⁷⁷ Vgl. Beck, Hinduism and Music, 118.120.

die bis ins Mittelalter ausschließlich mündlich weitergegeben wurden.⁷⁸ Die daraus erwachsenen Rezitationsschulen wurden zu einem entscheidenden Einfluss für die klassische indische Musik (*sangita*) mit ihren vielfältigen Skalen, Melodiemodellen (*raga*) und rhythmischen Strukturen (*tala*).⁷⁹ In der spätvedischen Phase der Upanishaden (ab 500 v. Chr.) wurde die mythologisch-rituelle Musikpraxis neu interpretiert: der Klang (*nada*) der Opferlieder wurde als Nada-Brahman (göttlicher Klang) zum unmittelbaren Ausdruck des allumfassenden Göttlichen sowohl in seiner offenbaren als auch in seiner erlösenden Ausrichtung. Symbol dafür ist die unübersetzbare, sonore Meditationssilbe *Om*, die den Menschen, der sie rezitiert, durch ihren Klang mit dem göttlichen All-Klang verbindet.⁸⁰ Diese Sichtweisen führten in Indien zu einer Wertschätzung von Musik in allen ihren Ausprägungen. Eine grundsätzliche Trennung zwischen religiöser und säkularer Musik findet sich nicht.

Bhajan: Lieder der Anbetung

Besondere Bedeutung erlangten religiöse Lieder (*bhajan*) seit dem frühen Mittelalter in der einflussreichen Bhakti-Tradition. Diese hängt eng mit der *Bhagavad-Gita* (Gesang des Erhabenen), dem klassischen Text der Krishna-Verehrung zusammen. *Bhakti* bedeutet Anbetung und eröffnete neben dem rituellen Erlösungsweg der Brahmanen und dem selbstopfernden Weg der Asketen einen dritten Weg zur Erlösung (*moksha*): die hingebungsvolle Anbetung eines personalen Gottes, jenseits aller Kastenunterschiede.⁸¹ Dabei konzentrieren sich Bhakti-Anhänger auf einen einzigen Gott wie z.B. Krishna oder Vishnu, der dann als Manifestation des allumfassenden Brahman (in personaler Form: *Ishvara*) verstanden wird.⁸² Ein wichtiges Element des Bhakti ist das leidenschaftliche Singen von Bhajans, Liedern der Hingabe und Anbetung. Die Lieder preisen die allumfassende Nähe Gottes.

Ein Beispiel ist das populäre, dem Gott Vishnu gewidmete Bhajan

„Om Jaya Jagdish Hare“ (Herr des Universums): „Oh Lord of the Universe / He who's immersed in devotion / reaps the benefits / His mind's sadness ceases / Joy, prosperity enter the home / Oh Lord of the Universe / Thou art my mother and father / Whom should I take refuge with / Without thee, there is no other.“⁸³

Andere Bhajans erzählen Geschichten aus dem Leben Krishnas als Hirte oder Wagenlenker oder klagen über die schmerzvoll gefühlte Abwesenheit des geliebten Gottes. Die dabei vorausgesetzte, relative Dualität zwischen dem Anbeter und seinem Gott wird durch das leidenschaftliche Singen letztlich überwunden: ein Bhajan

⁷⁸ Witzel, *Vedas and Upanisads*, 68–69.

⁷⁹ Beck, *Hinduism and Music*, 120–121.

⁸⁰ Vgl. Beck, *Hinduism and Music*, 124.

⁸¹ Wie der Einfluss der Kastenstruktur sich auf die Praxis religiöser Musiken in Indien auswirkt, ist eine wichtige kritische Frage, die hier nicht vertieft werden kann.

⁸² Vgl. Muck, *Psalm*, 10.

⁸³ https://en.wikipedia.org/wiki/Om_Jai_Jagdish_Hare, vgl. Beck, *Hinduism and Music*, 137.

ist immer beides, „Kommunikation und völlige Identität mit dem gewählten Gott“.⁸⁴ Wesentlich dafür ist die Emotionalität (*rasa*), die beim Singen entsteht und den Anbetenden mit der dem jeweiligen Gott selbst eigenen Emotionalität verbindet.⁸⁵

Bhajans können zur persönlichen Andacht oder als gemeinsames Ritual (*satsang*) im Tempel gesungen werden. Sie können sehr einfache oder komplexere, auf den klassischen Ragas basierende Strukturen haben.⁸⁶ Dabei gibt es spezielle Ragas für bestimmte Tageszeiten oder emotionale Stimmungen. Oft sitzen die Teilnehmer im Kreis um einen Vorsänger auf dem Boden, stimmen in die Refrains ein oder singen im Wechsel mit ihm (call and response). Auch Liederbücher sind oft vorhanden. Begleitet wird der Gesang von Saiteninstrumenten wie der *tanpura* (Langhalslaute), der *tabla* (doppelte Kesseltrommel) und dem Hand-Harmonium, das auch bei den Qawwali (siehe 3.) verwendet wird. Bhajan-Versammlungen sind gesellige Ereignisse und können manchmal mehrere Tage lang dauern (*nam-bhajan*): die Teilnehmer „singen und essen zusammen, unabhängig von Kaste, Geschlecht oder religiöser Richtung“, schreibt der Religions- und Musikwissenschaftler Guy L. Beck.⁸⁷

7. Musik im Christentum

Das Erbe Israels: Musik als Schöpfungsgabe

Das Christentum ist musikalisch tief in der biblischen Tradition Israels verwurzelt. Mit dem rabbinischen Judentum teilt das *frühe* Christentum die weitgehende Beschränkung der gottesdienstlichen Musik auf das Vokale. In der Synagoge wurden Bibeltexte kantilliert und psalmodiert, d.h. der Text wurde ausgehend von einem Ton (später als Psalmtön bezeichnet) „mit geringfügigen melodischen Abweichungen, je nach grammatischer Struktur, gesungen“.⁸⁸ Wie genau gesungen wurde, kann nicht rekonstruiert werden, da Hinweise zur melodischen Gestaltung sich erst seit dem frühen Mittelalter in Form der *teamim* (Betonungszeichen) des masoretischen Texts finden.⁸⁹ Das religiöse Singen wurde jedoch nicht als Musik verstanden.⁹⁰

Die Psalmen Israels waren das Liederbuch der frühen Christen.⁹¹ Die Lieder Davids werden in der Bibel als *Wirkung des Geistes* Gottes verstanden: „Der Geist des Herrn hat durch mich geredet, und sein Wort ist auf meiner Zunge.“ (2. Sam. 23,2). Davids therapeutisches Saitenspiel hatte geistliche Wirkung und lässt einen bösen Geist von Saul weichen (1. Sam. 16, 23). Der messianische Lobgesang⁹² des Zacharias im

⁸⁴ Muck, Psalm, 10f (eigene Übersetzung), vgl. ebd. 23.

⁸⁵ So Beck, *Hinduism and Music*, 125–126.

⁸⁶ Vgl. Beck, *Hinduism and Music*, 133–134.

⁸⁷ Beck, *Hinduism and Music*, 133, eigene Übersetzung.

⁸⁸ Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 22.

⁸⁹ Vgl. Levine, *Judaism and Music*, 40.

⁹⁰ Vgl. Bohlman, *Jewish Music*, xxiv.

⁹¹ Vgl. Hengel, *Christuslied*, 212.

⁹² Laut Hengel impliziert das im Text verwendete „sprechen“ (gr. *eipon*) nach jüdischer Tradition „ein Sprechen im Lied“, Hengel, *Christuslied*, 210.

Lukasevangelium wird als Wirkung des Heiligen Geistes beschrieben (Lk. 1,67). Im Unterschied zur vedischen Mythologie haben Musikinstrumente in der biblischen Tradition (die auch in den Koran übernommen wurde) keinen unmittelbar göttlichen Ursprung, sondern sind eine *menschliche Erfindung*, die auf Jubal zurückgeht, „von dem sind hergekommen alle Zither- und Flötenspieler“ (Gen. 4,21). Der biblische Schöpfungsbericht macht allerdings deutlich, dass es Gott ist, der den Menschen zu einer lebendigen Seele macht (Gen. 2, 7; Ps. 33,6; Gen. 1,28) und ihn zur Kreativität befähigt und beauftragt (Gen 1,27–28; 2, 15). In der jüdischen Tradition wird zudem die Bedeutung des Schofarhorns auf Gottes Eingreifen bei der Opferung Isaaks (Gen. 22) zurückgeführt: das Widderhorn als Symbol und Instrument der Gnade Gottes für Abraham und seine Nachkommen.⁹³ Auf der Basis von Schöpfung und Erlösung konnte sich die reiche religiöse Musikkultur des ersten Tempels entfalten (2. Chr. 5, 12–14). Aus Talmud und Psalmenüberschriften geht hervor, dass die Psalmen oft mit Saiteninstrumenten begleitet wurden.⁹⁴ Der Sachverhalt, dass die meisten Psalmen Gebete einzelner Menschen sind, oft angesichts persönlicher Probleme, unterstreicht den anthropologisch-theologischen Charakter religiöser Musik in der Bibel.

Fokussierung: Neues Testament und frühe Kirchengeschichte

Im Neuen Testament gibt es nur relativ wenige Hinweise zur Rolle der Musik. Nach dem letzten Abendmahl singt Jesus mit seinen Jüngern den traditionellen Lobgesang, der die Psalmen 113 bis 118 umfasst (Mt 26, 29–30). In der paulinischen Briefliteratur wird die logozentrische Dimension der Musik deutlich: „Lasst das Wort Christi (*logos tou Christou*) reichlich unter euch wohnen: Lehrt und ermahnt einander in aller Weisheit, mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern singt Gott dankbar in euren Herzen.“ (Kol. 3,16; vgl. Eph. 5, 19). Vor allem zeigt sich die zentrale Stellung der Psalmen in christologischer Deutung, ergänzt durch Hymnen und Lieder für Christus.⁹⁵ Der römische Senator Plinius der Jüngere berichtete um 111 n.Chr., dass die Christen sich „vor Sonnenaufgang zu versammeln pflegten, um Christus als ihrem Gott einen Wechselgesang zu singen“.⁹⁶ Dass die freiere Lieddichtung in den ersten zwei Jahrhunderten dennoch nur zurückhaltend erfolgte, hängt nach Martin Hengel mit der Angst vor häretischen Strömungen „am Rande der Großkirchen“ zusammen, in denen freie, „geistwirkte“ Liederdichtungen beliebt waren. Dem gegenüber hielt man sich lieber an die Rezitation der Psalmen, wie Tertullian formulierte: „[David] singt uns von Christus, und durch ihn singt uns Christus von sich selbst.“⁹⁷

⁹³ Vgl. Bohlman, *Jewish Music*, xxii.

⁹⁴ Vgl. Wilson-Dickson, 20–21; Müller, *Psalmen*.

⁹⁵ Der gelegentliche Gebrauch von Lyra oder Handtrommel in frühen christlichen Versammlungen wird von Historikern nicht ausgeschlossen. In einer Katakombenmalerei wird Christus symbolisch als der neue Orpheus mit Lyra dargestellt, vgl. Trummer, *Musik*, 1611.

⁹⁶ Zit. Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 28.

⁹⁷ Zit. bei Hengel, *Christuslied*, 219, vgl. ebd. 215–218.

Im Rahmen des Mönchtums, vor allem der Regel des Benedikt von Nursia (gest. 547), entstanden liturgische Tageszeitgebete, in denen wöchentlich alle 150 Psalmen gesungen wurden.⁹⁸ Auf diesem Hintergrund entwickelten sich die Gregorianischen Gesänge mit verschiedenen Tonleitern (Kirchentonarten) und der Hinzufügung lang ausgehaltener Basstöne (Organum). Dies legte die Grundlage für die westliche Polyphonie, die allerdings erst im 12. Jahrhundert durch die Notre-Dame-Schule (Paris) stärker entwickelt wurde. Auch die Orgel fand in dieser Zeit zunehmend Eingang in die katholische Liturgie.⁹⁹

Doch noch hatten Musikinstrumente wenig Platz in den Kirchen. Thomas von Aquin lehnt in seiner *Summa Theologiae* (um 1270) den Gebrauch von Harfe und Psalter (Saiteninstrumente) im Gottesdienst als Ausdruck fleischlicher Unreife und Ablenkung vom Wort ab.¹⁰⁰ Dass die Beschränkung auf Vokalmusik die Spannung zwischen Ästhetik und Andacht jedoch keineswegs löste, war schon lange vorher bei Augustinus (354–430) deutlich geworden:

„So schwanke ich zwischen der Gefahr des Ergötzens und der Erfahrung von der Heilswirksamkeit, und so werde ich mehr und mehr dazu geführt [...], die Gepflogenheit, in der Kirche zu singen, zu billigen, damit durch das Ergötzen der Ohren ein schwacher Geist sich zu einer frommen Stimmung emporheben könne. Jedoch, wenn es mir widerfährt, dass mich mehr der Gesang als der Inhalt, der gesungen wird, bewegt, so bestehe ich, dass ich sträflicherweise sündige und wollte dann lieber den Sänger nicht hören.“¹⁰¹

Auch in den östlichen Kirchen (Orthodoxe Kirchen) hat sich weithin die Überzeugung gehalten, dass „nur die von Gott erschaffene menschliche Stimme [...] in einer Feier der Gegenwart Gottes erklingen [soll]“.¹⁰² Die Mitte des Gottesdienstes ist dort die „göttliche Liturgie“ (Eucharistie) mit mehrstimmigen Gesängen, oft im Wechsel von Priester und Gemeinde. Außer der Predigt und einigen anderen Elementen „wird der ganze Gottesdienst gesungen“.¹⁰³

Erweiterung der Perspektiven

Mit der zunehmenden Urbanisierung im Hochmittelalter (ab dem 12. Jh.) wurde der musikalische Einfluss der Fürstenhöfe auf die westlichen Kirchen größer und die Kluft zwischen weltlicher (instrumentaler) und geistlicher (vokaler) Musik kleiner. Ab 1500 begünstigt „der wachsende Wohlstand im städtischen Bereich [...] das Musizieren im Haus, die Anschaffung von Tasten- und Zupfinstrumenten“ und ihren Einsatz „in Kirche, Kloster wie im höfischen und bürgerlichen Bereich“.¹⁰⁴ Ein theologischer Grund für diese integrative Erweiterung kirchlicher Praxis kann in der

⁹⁸ Vgl. Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 33.

⁹⁹ Vgl. Trummer, *Musik*, 1612, Wilson-Dickson, 49–50.76–77.

¹⁰⁰ *Summa Theologiae*, II, 2, Q 91, Art 2, <https://aquinas101.thomisticinstitute.org>.

¹⁰¹ Augustinus, *Confessiones*, X, 33, <https://www.ub.uni-freiburg.de>.

¹⁰² Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 150.

¹⁰³ Wilson-Dickson, *Geistliche Musik*, 151.

¹⁰⁴ Trummer, *Musik*, 1612–1613.

Tiefenprägung der christlichen Tradition durch die biblische Schöpfungstheologie gesehen werden. Dazu kam in lutherischer Sicht die in Christus geschenkte „Freiheit eines Christenmenschen“ in der Lebensgestaltung. Durch Luthers eigene Dichtungen und Kompositionen sowie seine Hochschätzung der Musik als Schöpfungsgabe und Verkündigung wurde das deutschsprachige Kirchenlied zu einem wichtigen Element in Kirche, Schule und Haus.¹⁰⁵ Auch die Instrumentalmusik wurde durch Luther, der selbst gerne auf der Laute spielte,¹⁰⁶ gefördert. Einen Höhepunkt barocker Kirchenmusik stellen die Kantaten und Oratorien Johann Sebastian Bachs (1685–1750) dar, der die doxologische und anthropologische Dimension der Musik hervorhob: „Musik [diene] allemal der Ehre Gottes und dem Ergötzen des Gemütes, sonst sei sie keine Musik.“¹⁰⁷ Die globale Verbreitung westlicher Kirchenmusik im Rahmen der katholischen und protestantischen Weltmission vom 16. bis zum 19. Jh. führte zu komplexen *interkulturellen* Rezeptionen und eigenständigen Entwicklungen in den Kirchen des globalen Südens.¹⁰⁸ Im 20. Jahrhundert wurde die afroamerikanische Kirchenmusik (Spiritual, Gospel) zu einem wesentlichen Faktor globaler kirchenmusikalischer Innovation bis hin zur populären Lobpreismusik der Gegenwart und deren Rezeption in der globalen Christenheit.¹⁰⁹

8. Abschließende Überlegungen

Religiöse Musik als Inkulturation

Der vorangehende Überblick hat gezeigt, dass religiöse Musik ganz unterschiedlich praktiziert, verstanden und gedeutet werden kann. Dabei spielen Innen- und Außenperspektiven eine wichtige Rolle. Auch wenn religiöse Musik grundlegend als eine Form der Inkulturation beschrieben werden kann, d.h. als Interaktion einer bestimmten religiösen Tradition mit ihrer Umgebungskultur, zeigen sich dabei vielfältige Unterschiede sowie eher *restriktive* oder eher *integrative* Tendenzen. Während beispielsweise in der biblischen Religion Israels, im Hinduismus oder im neuzeitlichen westlichen Christentum viele instrumentale Formen der Musik in die religiöse Praxis integriert werden konnten und können, stellt im frühen und östlichen Christentum, im rabbinischen Judentum, in weiten Teilen des sunnitischen und schiitischen Islams sowie im Theravada-Buddhismus die menschliche Stimme weithin den einzig legitimen Klangkörper im Kultus dar. Religiöse Gesänge und Kantillationen werden dabei in der *Innenperspektive* oft nicht als Musik verstanden, auch wenn sie in der *Außenperspektive* als Musik wahrgenommen und beschrieben werden können. Restriktive Haltungen können unterschiedliche Gründe haben. Kontextuell-ethische Begründungen (wie im frühen Christentum) scheinen dabei veränderbarer als soteriologisch-asketische Begründungen (wie im Theravada-Buddhismus) oder

¹⁰⁵ Vgl. Walldorf, Why, 177. Ausführlich dazu: Dober, Luther.

¹⁰⁶ Vgl. Dober, Luther, 12.

¹⁰⁷ So Bach in seiner Generalbasslehre (1738), zit. nach Dehn, Codierung, 194.

¹⁰⁸ Vgl. Mission Music and Local Responses, in: Reily / Dueck, Oxford Handbook, 33–159; Grüter / Schubert, Klangwandel.

¹⁰⁹ Vgl. Tan, Lobpreismusik; zur Schlüsselrolle afroamerikanischer Musik u.a. für die moderne Lobpreismusik, vgl. Walldorf, Better day; Ders., Why should the devil.

offenbarungstheologisch-ästhetische Begründungen (wie im Islam). Welche Bedeutung und Rolle Musik in einer religiösen Tradition jeweils zukommt, hängt also nicht nur von kontextuellen und historischen Faktoren, sondern auch von der theologischen oder philosophischen Wirklichkeitsdeutung einer Tradition ab.¹¹⁰

Theologien und Kosmologien religiöser Musik

Die Rolle religiöser Musik ist in vielen religiösen Traditionen auf den ersten Blick ähnlich: sie dient der *persönlichen* Frömmigkeitspraxis, der gemeinsamen religiösen Praxis im *kultischen* Rahmen sowie der Weitergabe der Religion im *öffentlichen* Raum. Die tieferen Bedeutungen der Musik sind jedoch unterschiedlich und Teil der größeren Wirklichkeitsdeutung einer religiösen Tradition (vgl. die Übersichtstabelle unten).

Grundlegend für viele *hinduistische* Perspektiven ist die kosmologische Vorstellung des allumfassenden göttlichen Klangs *nada brahman* (göttlicher Klang). Musik bekommt in diesem Zusammenhang eine umfassend soteriologische Bedeutung und Funktion: durch die Musik kann der individuelle Mensch Erlösung (*moksha*) in der Identifikation mit dem allumfassenden Göttlichen oder der gewählten Gottheit erfahren.

Die Lehre *Buddhas* hingegen vermittelt Einsicht in die Impermanenz aller Dinge, inklusive der Götter und des menschlichen Ichs, und den Weg zur Loslösung von allem Anhaften und Begehren. Im Mahayana kommt die Barmherzigkeit transzendenten *Buddhas* und *Bodhisattvas* hinzu. Musik – sei es in der maßvollen Intonation der Lehrtexte (Theravada), sei es als kraftvolles Mantra zur Invokation himmlischer *Buddhas* (Mahayana) – wird hier zu einem transitorischen (übergangsweisen) Heilsweg, zum klingenden Symbol des Verklingens als Ende aller Leidenschaften und allen Leids (*nirvana*).

Der Wohlklang der gehörten göttlichen Offenbarung im arabischen Koran und die damit verbundene Rechtleitung des Gläubigen (zum Erreichen des Paradieses) sind wesentlich für viele *islamische* Traditionen. Die Koranrezitation stellt oft in konkurrenzloser Weise das kultische Einstimmen des Menschen in die Einzigkeit Gottes sowie in die islamische Gemeinschaft (umma) dar. Das Rezitieren des arabischen Korans (vor allem während des Ramadans) hat verdienstlich-soteriologischen Charakter: es bewirkt Sündenvergebung.¹¹¹ In sufischen Traditionen hat das Klangerlebnis eine ekstatisch-soteriologische Dimension, es symbolisiert und bewirkt die mystische Einheit des Gläubigen mit Gott.

Die vielfältigen Perspektiven der *christlichen* Traditionen sind grundlegend vom Glauben an das versöhnende Rettungshandeln des dreieinigen Gottes in Leben, Tod und Auferstehung Jesu Christi (Evangelium) geprägt. Musik wird hier von grundlegenden soteriologischen Zusammenhängen entlastet und in schöpfungstheologischer, christologischer und pneumatologischer Sicht¹¹² als Möglichkeit menschlicher Kreativität verstanden. In persönlichen, liturgischen und öffentlichen

¹¹⁰ Vgl. Dehn, Code, 196–197.

¹¹¹ Schielke, Being good, 176.

¹¹² Vgl. Begbie, Voicing, 177–178. 226.

Zusammenhängen werden das Evangelium und das Lob Gottes gesungen, gespielt und gefeiert, aber auch die Höhen und Tiefen menschlichen Lebens in Liedern zum Ausdruck gebracht.

Ausblick: Religiöse Musik als Frage der Menschlichkeit

Religiöse Musiken können als Fenster in höchst unterschiedliche Glaubens- und Klangwelten verstanden werden. Diese sind zugleich Teil menschlicher Vielfalt und tragen als Formen von Identitäts- und Gemeinschaftsbildung zum dynamischen Mosaik *glokaler* menschlicher Lebensgestaltungen bei.¹¹³ Was der christliche Theologe Francis A. Schaeffer (1912–1984) im Blick auf die kulturelle Vielfalt der Kunst formuliert hat, kann auch für die globale Vielfalt religiöser Musik gelten:

„A work of art has a value in itself. [...] When I look at the pre-Columbian silver, African masks or ancient Chinese bronzes, not only do I see them as works of art, but I see them as expression of the nature and character of humanity. As a man, in a certain way, they are myself, and I see there the outworking of the creativity that is inherent in the nature of man.“¹¹⁴

Daraus ergibt sich allerdings auch die Rückfrage, inwiefern der Umgang mit Musik in unterschiedlichen religiösen Traditionen diese Würde und Kreativität des Menschen widerspiegelt. Restriktive religiöse Haltungen zur Musik werden dann problematisch, wenn sie nicht mehr auf der liturgischen Übereinkunft der Gläubigen beruhen oder über den kultischen Bereich hinaus musikalische Aktivitäten im Alltag reglementieren.¹¹⁵ Vor allem aber, wenn sie in religiös dominierten Regimen dogmatisiert und missbraucht werden, um die freie musikalische Entfaltung und Kreativität in einer Gesellschaft einzuschränken und zu zensieren.¹¹⁶ Doch auch eine musikalisch uneingeschränkte religiöse Musikpraxis kann problematisch werden, wenn sie manipulative Praktiken fördert, um das eigenständige Urteil von Menschen zu trüben; vor allem aber, wenn sie sich nicht von menschenverachtenden Haltungen und Praktiken wie Rassismus, Unterdrückung, Missbrauch und Gewalt distanziert oder sogar mit ihnen verbindet. Die der Musik eigene Menschlichkeit kann dann zur „getakteten Bosheit“¹¹⁷ pervertieren. Auf diesem Hintergrund fordert der biblische Prophet Amos: „Tu weg von mir das Geplär deiner Lieder; denn ich mag dein Harfenspiel nicht hören! Es ströme aber das Recht wie Wasser und die Gerechtigkeit wie ein nie versiegender Bach.“ (Amos 5, 23).

¹¹³ Vgl. Grupe, Zeichen der Zugehörigkeit.

¹¹⁴ Schaeffer, Art, 31.33–34.

¹¹⁵ Vgl. Walldorf, Jazz is poisoning.

¹¹⁶ Vgl. Youssefzadeh, Veiled voices.

¹¹⁷ „Measured malice“, Johnson / Cloonan, Dark Side, 3, eigene Übersetzung.

Bedeutungen und Formen religiöser Musik im Überblick

	Hinduismus	Buddhismus	Islam	Christentum
Grundbe- deutung	<i>Göttlicher Klang</i> Soteriologische Identifikation mit dem Göttlichen (Nada-Brahman; Bhakti)	<i>Verklingen</i> Transitori-sche Intona-tion der be-freierenden Lehre (Dharma)	<i>Einklang</i> Einstimmen in Wohl-klang und Rechtleitung der Offenba-rung (Koran)	<i>Lebenslieder</i> Singen, Spielen und Feiern der Versöh-nungsgeschichte des dreieinigen Gottes (Evangelium)
Eher restriktiv	integrativ	Früher Buddhismus, Theravada	Sunnitische & schiitische Tradition	Frühes Christentum Orthodoxe Kirchen Früher Calvinismus
Eher integrativ		Richtungen des Ma- hayana	Richtungen des Sufismus	Katholische Kirche Lutherische Kirchen Ökumenisches & globales Christen- tum
Formen	Mantra Bhajan Satsang	Sutra Mantra Dhybang	Koran Salah Adhan Sama Qawwali	Psalm Kirchenlied Oratorium Gospel Lobpreis

Bibliographie

- Beck, Guy L., *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, Ontario 2006
- Begbie, Jeremy S., *Voicing Creation's Praise: Towards a Theology of the Arts*, Edinburgh 1991
- Bohlman, Philip V., *Jewish Music and Modernity*, New York 2008
- Bowen, John / Karl-Heinz Golzio (Hg.), *Musik*, in: *Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen*, Düsseldorf 1999
- Bubmann, Peter, *Musik* (2015), in: *WiReLex*, www.bibelwissenschaft.de
- Dehn, Ulrich, *Die ästhetische Codierung der Wirklichkeit: Zur Typologie von religiösen Seh- und Hörkulturen*, in: *Berliner Theologische Zeitschrift* 23, 2006, 185–198
- Denny, Frederick M., *Qur'an Recitation: A Tradition of Oral Performance and Transmission*, in: *Oral Tradition* 4, 1989, 5–26
- Dober, Hans-Martin, „Nach der Theologie gibt es keine Kunst, die der Musik zu vergleichen ist“. Luther und die Folgen für die Musik, in: *Religion. Geist. Musik. Theologisch-kulturwissenschaftliche Grenzübergänge*, hg. H. Dober, F. Brinkmann, Wiesbaden 2019, 3–24
- Grupe, Gerd, *Zeichen der Zugehörigkeit und Mittel der Abgrenzung: Prozesse der Identitätsstiftung aus ethnomusikologischer Sicht*, in: *Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 21, Göttingen 2011, 7–29
- Grüter, Verena / Benedict Schubert (Hg.), *Klangwandel: Über Musik in der Mission*, Frankfurt 2010
- Hengel, Martin, *Das Christus-Lied im frühesten Gottesdienst*, in: *Ders., Studien zur Christologie* (WUNT 201), Tübingen 2006, 205–258
- Hocke, Rolf, *Das indische Kirchenlied und seine Entstehung*, in: *Klangwandel: Über Musik in der Mission*. hg. V. Grüter, B. Schubert, Frankfurt 2010, 159–184
- Johnson, Bruce / Martin Cloonan, *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*, Burlington / Farnham 2009
- Kammerer, Stefan, *Musik / Musikinstrumente* (2006), in: *WiBiLex*, www.bibelwissenschaft.de
- King, Roberta R., *Ethnomusicology*, in: *Evangelical Dictionary of World Missions*, hg. Scott Moreau, Grand Rapids 2000, 327–328
- King, Roberta R., Sooi Ling Tan (ed), *(un)Common Sounds: Songs of Peace and Reconciliation among Muslims and Christians*, Eugene 2014
- Küng, Hans, *Spurensuche: Die Weltreligionen auf dem Weg* (DVD-Reihe), Grünwald 2006
- Levine, Joseph A., *Judaism and Music*, in: Guy L. Beck (ed), *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, Waterloo 2006, 29–60

- Lhalungpa, Lobsang Phuntsok, Tibetan Music – Secular and Sacred, in: *Studies in Comparative Religion* 3 (1969/2), 1–9, www.studiesincomparativereligion.com
- Liu, Cuilan, Reciting, Chanting, and Singing: The Codification of Vocal Music in Buddhist Canon Law, in: *Journal of Indian Philosophy* 46, 2018, 713–752
- Muck, Terry, Psalm, Bhajan, and Kirtan: Songs of the Soul in Comparative Perspective, in: *Psalms and Practice: Worship, Virtue and Authority*, hg. S. Breck Reid, Colledgeville 2001, 7–27
- Müller, Reinhard, Psalmen (AT), in: *WiBiLex*, www.bibelwissenschaft.de
- Nettl, Bruno, Music, in: *New Grove Dictionary of Music and Musician*, Vol. 17, London 2001, 108–109
- Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-Three Discussions*, 3. Auflage Chicago 2015
- Otterbeck, Jonas / Anders Ackfeldt, Music and Islam, in: *Contemporary Islam* 6, 2012, 227–233
- Qureshi, Regula, *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*, Cambridge 1986
- Qureshi, Regula, Islam and Music, in: Guy L. Beck (ed), *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, Waterloo 2006, 89–111
- Reden des Buddha, mit einer Einleitung von Helmuth Glasenapp, Stuttgart 1957
- Reily, Suzel Ana / Jonathan M. Dueck (ed), *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, New York 2016
- Schaeffer, Francis, *Art in the Bible: Two Essays*, London 1973
- Schielke, Samuli, Being good in Ramadan: Ambivalence, fragmentation, and the moral self in the lives of young Egyptians, in: *The Anthropology of Islam Reader*, ed. Jens Kreinath, London 2012, 174–188
- Schimmel, Annemarie, *Die Religion des Islam*, 13. Auflage Stuttgart 2015
- Seidel, Hans-Peter, Musik, islamische, in: *Lexikon der islamischen Welt*, hg. Klaus Kreiser, Rotraud Wieland, Stuttgart 1992, 199–204
- Sharpe, Eric J., *Understanding Religion*, London 1983
- Shiloah, Amnon, *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Detroit 1995
- Spitzer, Manfred, *Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*, Stuttgart 2004
- Sundermeier, Theo, *Was ist Religion? Religionswissenschaft im theologischen Kontext*, Gütersloh 1999
- Tan, Sooi Ling, Lobpreismusik weltweit: Theologie und Spiritualität eines musikalischen Genres aus asiatischer Perspektive, in: Jochen Arnold, et al (Hg), *Gottesklänge: Musik als Quelle und Ausdruck des christlichen Glaubens*, Leipzig 2013, 225–246
- Trummer, Johann, *Musik / Musikinstrumente 5. Christentum*, a) geschichtlich, in: *RGG* 5, 4. Aufl. Tübingen 2002, 1610–1616
- von Brück, Michael, *Einführung in den Buddhismus*, 4. Auflage Leipzig 2016

- Williams, Paul, *Mahayana Buddhism: The doctrinal foundations*, 2nd edition, London 2009
- Williams, Paul, *Buddhismus: Historischer Überblick*, in: *Das große Handbuch der Weltreligionen*, hg. Christopher Partridge, Wuppertal 2006, 188–194
- Williams, Sean, *Buddhism and Music*, in: Guy L. Beck (Hg.), *Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions*, Waterloo 2006, 169–189
- Witzel, Michael, *Vedas and Upanisads*, in: Gavin Flood (ed.), *The Blackwell Companion to Hinduism*, Oxford 2003, 68–101
- Waldenfels, Hans, *Inkulturation*, in: Ders. (Hg.), *Lexikon der Religionen*, Freiburg 1987, 307–309
- Walldorf, Friedemann, „There’s a better day a coming“: Afroamerikanische Musik als Inkulturation – eine historisch-missiologische Spurensuche, in: *Interkulturelle Theologie: Zeitschrift für Missionswissenschaft* 34, 2008, 68–90
- Walldorf, Friedemann, „Why should the devil have all the good music?“ Populäre evangelikale Musik als kultureller Dialog. Missionsgeschichtliche Perspektiven, in: *Jahrbuch für evangelikale Theologie* 24, 2010, 175–193
- Walldorf, Friedemann, *A Friendly Space: Popular Music in North American Evangelical Missions to Germany from the 1950s to the 1990s*, in: *Return to Sender. American Evangelical Missions to Europe in the 20th Century*, hg. J. Corrigan, F. Hinkelmann, Wien 2019, 119–137
- Walldorf, Friedemann, „Jazz is poisoning“: die Ahmadiyya-Mission (USA) und der Jazz zwischen Inkulturation und Intransigenz, in: *Interkulturelle Theologie: Zeitschrift für Missionswissenschaft* 47, 2021/2, 181–201
- Wilson-Dickson, Andrew, *Geistliche Musik: Ihre großen Traditionen: Vom Psalmengesang zum Gospel*, Gießen 1994
- Youssefzadeh, Ameneh, *Veiled Voices: Music and Censorship in Post-Revolutionary Iran*, in: *The Oxford Handbook of Music Censorship*, ed. Patricia A. Hall, New York 2018, 657–674