

VIII. MUSIKWISSENSCHAFT

Die Ulmer Orgelpredigt von 1624 als musikhistorische Quelle

von

Raymond Dittrich

Zählen musiktheoretische Traktate zu den primären Quellen, aus denen Aufschluß über die Musikanschauung einer Epoche gewonnen werden kann, so gibt es zahlreiche weitere literarische Zeugnisse, in denen musikalisches Denken zur Sprache kommt. Man nehme nur die beiden Lob- und Preisgedichte auf die Musik von 1538 und 1564, in denen der Torgauer Kantor Johann Walter d. Ä. (1496–1570) dem reformatorischen Musikverständnis Ausdruck verlieh¹ oder Luthers berühmtes Vorwort zur ersten Auflage von Walters *Geistlichem Gesangbüchlein* von 1524. Eine Gattung, die bisher nur wenig Beachtung fand, ist die Orgelpredigt, eine Predigt also, die zumeist zur Einweihung einer Kirchenorgel verfaßt und gehalten wurde.² Obwohl Hans Heinrich Eggebrecht bereits 1957 auf die Bedeutsamkeit der Orgelallegorie in der zur Einweihung des renovierten großen St. Sebalders Orgelwerks in Nürnberg gehaltenen Predigt von Conrad Feuerlein (1691; im Druck erschien die Predigt 1696) hingewiesen hat,³ stießen weitere Orgelpredigten scheinbar auf nur geringes Interesse der Forschung.

Für das 17. Jahrhundert konnte Frau Dr. Lucinde Braun bislang rund 25 separat gedruckte Predigten nachweisen, von denen manche auch mehrfach überliefert sind.⁴ Sie schätzt daher in Anbetracht des seltenen Anlasses die überlieferte Zahl der Predigten als nicht gering ein. Allein die Tatsache, daß viele in Einzeldrucken erschienen, spricht für die Ausbildung einer eigenen Gattungstradition, innerhalb derer bestimmte theologische wie musiktheoretische Positionen vertreten wurden.

Als älteste gedruckte Quelle erscheint die Predigt des Memminger Pfarrers Johannes Lang, der am 25. Sonntag nach Trinitatis 1599 in der Pfarrkirche St. Martin

¹ Vgl. Wilibald GURLITT, Johann Walter und die Musik der Reformationszeit, in: Lutherjahrbuch 15 (1933); Johann STALMANN, Musik beim Evangelium. Gedanke und Gestalt einer protestantischen Kirchenmusik im Leben und Schaffen Johann Walters (1496–1570), in: Der Kirchenmusiker 22 (1971) 1 ff.

² Den Hinweis auf und die Beschäftigung mit dieser Gattung verdanke ich der Musikwissenschaftlerin Frau Dr. Lucinde Braun (FU Berlin), die eine umfangreiche Dokumentation zum Thema vorbereitet.

³ Hans Heinrich EGGBRECHT, Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jahrhunderts, in: Musik und Kirche 27 (1957) 170–181. Über eine von Propst Johann Porst (1668–1728) anlässlich der Orgelweihe am 28. Oktober 1721 in der Berliner St. Marienkirche gehaltenen Predigt vgl. Winfried ZELLER, „Die edle und wohlgeordnete Musik der Gläubigen“. Zum 300. Geburtstage Johann Porsts, in: Musik und Kirche 38 (1968) 159–165.

⁴ Brief an den Verfasser vom 14. 01. 2005.

*Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen, bey der wahren Christlichen Kirchen predigte.*⁵

Im folgenden sei der Blick auf die Ulmer Orgelpredigt von 1624 gelenkt, die zu den am weit verbreitetsten Orgelpredigten zählt.⁶ Verfaßt und gehalten wurde sie am 1. August, dem Kirchweihfest des Ulmer Münsters, vom dortigen Theologen Konrad Dieterich (1575–1639). Dieterich, der mit seinen *Institutiones cacheticae* (1613) ein repräsentatives und wiederholt aufgelegtes Lehrbuch der lutherischen Orthodoxie schrieb, entfaltete als Münsterprediger und Superintendent in der Reichsstadt Ulm zwischen 1614 und 1639 eine intensive Reformtätigkeit, veröffentlichte Predigtbände und beteiligte sich an theologischen Kontroversen.⁷ Seine Orgelpredigt handelt – wie die barocke Titelfassung verrät – von der *Instrumental-Musik insgesamt, sonderlich aber von der Orgeln Erfindung vnd Gebrauch in der Kirchen Gottes, von Anfange der Welt bis hieher*. Sie ist der Versuch einer theologischen Rechtfertigung der Verwendung von Instrumental- und Orgelmusik im Gottesdienst.

Aufbau und Inhalt der Predigt seien zunächst in Kürze wiedergegeben, um darauf das zum Ausdruck kommende theologische Musikverständnis zu beleuchten.

Predigtgrundlage ist – wie auch mancher anderen Orgelpredigt – der 150. Psalm. Die Predigt folgt der Lesart der Übersetzung Luthers von 1545: „Lobet den HERRN inn seinem Heylighumb / Lobet ihn in der Feste seiner Macht. // 2. Lobet ihn inn seinen Thaten / Lobet ihn in seiner grossen Herligkeit. // 3. Lobet ihn mit Posaunen / LObet ihn mit Psalter vnd Harpffen. // 4. Lobet ihn mit Pauken vnd Reigen / Lobet ihn mit Sayten vnnnd Pfeiffen. // 5. Lobet ihn mit hellen Cymbaln / Lobet ihn mit wol klingenden Cymbaln, // 6. Alles was Odem hat / lobe den HERren / Alleluja.“

Im Aufbau zeigt sich die Predigt dreigeteilt unter den Abschnitten: 1) „Erklärung des Textes“, 2) „Lehr vnd Erinnerung“ und 3) „Nutz vnd Gebrauch dieser Lehr“.

In der „Erklärung“ betont Dieterich, daß das im Psalm geforderte Gotteslob nicht allein der menschlichen Stimme vorbehalten sei, sondern sich auch auf die Musikinstrumente erstrecke: „Diß Loben soll aber nicht geschehen nuhr mit dem Munde / wie Gebett vnd Dancksagung / nicht nur mit der Stimm / mit Modulierung geistlicher Psalmen vnnnd Lobgesängen: Sondern auch mit allerhand löblichen / lieblichen

⁵ Johannes LANG, *Christliche Predigt, Von dem rechten Christlichen Gebrauch der Music, vnd der Orglen* [!], bey der wahren Christlichen Kirchen: Auff den 25. Sonntag nach Trinitatis, Anno 1599. Zu Memmingen in der Pfarrkirchen, zu S. Martin, nachdem in derselben ein new Orgel zugerichtet vnd probiert worden / Gehalten durch M. Johannem Langen, Pfarrern daselbst, Tübingen 1602. Ein Exemplar befindet sich in der Staatlichen Bibliothek Regensburg unter der Signatur 4Hom.201(16).

⁶ Conrad DIETERICH, *Ulmische Orgelpredigt, darin von der Instrumental-Musik insgesamt, sonderlich aber von der Orgeln Erfindung vnd Gebrauch in der Kirchen Gottes, von Anfange der Welt bis hieher, kürztlich discurreiret, zugleich auch die schöne herliche Ulmer Orgel beschrieben wird. Gehalten zu Ulm im Münster, an dessen Kirchweyhtag, den 1. August dieses 1624. Jahrs, Ulm 1624. Exemplar in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg, Signatur Th A 26. Daneben ist die Predigt in Exemplaren u.a. in Zwickau, Leipzig, Jena, Stuttgart, Augsburg und München erhalten. Eine kurze Erwähnung findet sie bei Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts, Teil 2: Von Calvisius bis Mattheson* (Geschichte der Musiktheorie 8), Darmstadt 1994, 372.*

⁷ Vgl. Bernhard APPENZELLER, *Die Münsterprediger bis zum Übergang Ulms an Württemberg 1810*, Weißenhorn 1990, 107–177.

Musicalischen Instrumenten.“ (S. 8) Ausführlich werden die im Psalm genannten „Siebnerley [sic] Musicalische Instrument“ erläutert. Die Passage läßt erkennen, daß der Verfasser mit den zeitgenössischen Ansätzen zu einer Organologie, wie sie etwa Michael Praetorius nur fünf Jahre zuvor im zweiten Band „De organographica“ (1619) seines *Syntagma musicum*⁸ vorlegte, vertraut war. Deutlich spürt man in seinen Beschreibungen das neue wissenschaftliche, musikinstrumentenkundliche und auch historische Interesse am Gegenstand. Zum Abschluß dieses Predigtteils ist es Dieterich wichtig hervorzuheben, daß der Psalmist das musikalisch-instrumentale Lob nicht im privaten Kreis, sondern im öffentlichen Gottesdienst fordert: „Mit diesen Jüdischen Musicalischen Instrumenten will David / sollen sie den Herrn loben / nicht in ihren eygenen oder andern Häusern / sondern in ihrer offenen Kirchen von zusammenkunfft / in ihrer offenen Gemein / namblich im Heyligtumb deß HErrn.“ (10).

Im zweiten Abschnitt entwickelt Dieterich aus seiner vorangegangenen Text-erläuterung eine „Lehr vnd Erinnerung“. Instrumentalmusik, so folgert er aus dem Psalmtext, dürfe „mit gutem Fug und Gewissen“ (11) im öffentlichen Gottesdienst gebraucht werden. Um die Instrumente näher zu bestimmen, bietet der Prediger quasi eine Klassifikation der Musikinstrumente und knüpft damit an eine schon in der „Erklärung des Textes“ zum Ausdruck gekommene organographische Tendenz seiner Zeit an. Er beschränkt sich jetzt nicht mehr auf eine Erklärung der im Psalm genannten Instrumente, sondern weitete seinen Gegenstand zu einer Systematisierung der Musikinstrumente aus, die er in „Inflatilia“, also Blasinstrumente, und in „Fidicinia“, Saiteninstrumente, unterteilt, um bei ersteren noch mundeblasene von mechanisch betriebenen zu unterscheiden, bei letzteren darmbesaitete von metallbesaiteten – wofür er insgesamt etwa 30 Beispiele anzuführen weiß. Alle diese Instrumente könnten „bey Christlichem Gottesdienst gebührender Maß vnd weise gebraucht werden“ (12). Eine Begründung erkennt er darin, daß Gott nicht allein „ein Urheber vnd Stiffter der Music“ (12) sei; auch die Instrumentalmusik wird gezielt als „Gottes Gab“ (12) bestimmt. In dieser Aussage klingt der spezifisch lutherische Topos einer Musikanschauung an, demzufolge die Musik im erneuerten mittelalterlichen Sinn als *Donum Dei*, als Geschenk Gottes definiert wird, womit nun nicht nur die Vokalmusik oder die Kirchenmusik gemeint ist, sondern grundsätzlich alle Musik. In dem Johann Sebastian Bach zugeschriebenen Aphorismus, es solle „aller [sic] Music Finis und Endursach anders nicht als nur zu Gottes Ehre sein“ klingt diese Anschauung noch nach. Sie ist Hans Heinrich Eggebrecht zufolge auch der Grund dafür, daß der im katholischen Raum vorherrschende Stildualismus, der einen sanktionierten Kirchenstil (einen an Palestrina orientierten *stylus ecclesiasticus*) vom „weltlichen“ *stylus theatralis*, in welchem letzteren sich die stilistischen Neuerungen der Musik vollzogen, nach protestantischem Verständnis nicht in seiner Rigorosität greifen konnte.⁹

⁸ Michael PRAETORIUS, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De organographia*, hg. v. Wilibald Gurlitt, Faksimile-Nachdr. [der Ausg.] Wolfenbüttel, 1619, Kassel [u.a.] 1964.

⁹ Vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: *Bach – wer ist das?* Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs, München 1992, 27–63, s. hier 41. Für den katholischen, von Italien ausgehenden Stildualismus dürfte des weiteren wohl auch die unterschiedliche Zielsetzung der Musik im Gottesdienst zu veranschlagen sein: Während die Musik nach katholischem Verständnis primär eine liturgische Funktion erfüllt, ist sie in reformatorischer Auffassung – nach Maßgabe ihrer rhetorischen Möglichkeiten – an der „explicatio tex-

Es folgen bei Dieterich Beispiele für den Gebrauch der Instrumente im Alten Testament. Ebenso wird die Erfindung der Instrumente auf biblische Ursprünge zurückgeführt (Gen 4, 21). Obwohl im Neuen Testament die Instrumentalmusik keine ausdrückliche Erwähnung findet, so nennt Dieterich dennoch zwei Gründe für ihre Anwendung im christlichen Gottesdienst. Zum einen diene sie „zur Besserung / als zum Ornat vnd Ehrlichen Zier / der Kirchen“ und sei „zu Gottes offenem Lob / Ehr vnd Preyß dienlich“ (16), zum anderen „werden dadurch die Gemüther der Menschen / durch sonderbare Krafft vnderschiedener Weise bewegt“ (16). Im Rückgriff auf antike Schriftsteller verknüpft Dieterich die antike Modus- mit der barocken Affektenlehre. Der Wirkung der Instrumentalmusik auf das menschliche Gemüt spürt der Prediger eingehend nach. Er findet nicht weniger als fünf Einflusssbereiche, die jeweils durch biblische Verweise gestützt werden (17 f.): a) die Instrumentalmusik „erwecket den Geist der Weissagung“ (2. Kön 3, 15 f.); b) sie „ermuntert das Gemüth deß Menschen / erwecket darinn Christliche devotion vnd Andacht“ (Ps 57, 9; 2. Sam. 6, 5); c) sie „vertreibt alle trawer= vnd schwermütige Gedancken / vnnd erwecket in Christlichen Hertzen Frewd vnd Wonne / daß der Mensch mit frewden dem Gottesdienst beywohnet“ (Ps 81; Ps 150); d) sie „vertreibt den vnrimigen / wütenden Saur= vnd Trawer Geist / vnd bringet herbey den Freymütigen / frölichen Geist“ (1. Sam 16, 23); e) sie „muntert auff / erfrischt vnnd erstärcket das Gedächtnuß der Menschen“. Wegen dieser Wirkungen sei die Instrumentalmusik auch im christlichen Gottesdienst zu gebrauchen. Als Gewährsmänner für einen instrumentalbegleiteten Kirchengesang schon bei den frühen Christen führt Dieterich die Kirchenlehrer Hilarius von Poitiers (315–367) und Basilius den Großen (um 330–379) an, bei denen sich Unterscheidungen dafür finden „daß man Psalmen auff Instrumenten ohne singen / geschlagen / daß man ohne geschlagen Instrument Lieder gesungen / vnnd daß man bißweilen vnder die Instrumenten gesungen“ (20). Seine „Lehr vnd Erinnerung“ beschließt der Münsterprediger mit einem längerem Abriss über die Erfindung und Entwicklung der Orgel und einer detaillierten Beschreibung der Ulmer Orgel von 1576.

Rückschlüsse aus seiner „Lehr und Erinnerung“ zieht Dieterich im dritten, „Nutz vnd Gebrauch“ überschriebenen Predigtteil (ab S. 27) zum einen der Widerlegung von Gegnern der Instrumentalmusik in der Kirche, vor allem der Calvinisten, gewidmet, zum anderen dem rechten Gebrauch der Musik im Gottesdienst.

Mit Entschiedenheit wendet sich der Münsterprediger gegen die Calvinistischen Orgelstürmer. Seine heftige Reaktion ist nicht verwunderlich, wurde doch das Ulmer Münster 1531 von den Calvinisten heimgesucht, die die beiden damals vorhandenen Orgeln zerstörten. Gegen diese „vngezimbte Vnchristliche Sturmsucht“ (29) führt Dieterich die „Christliche Freyheit“ ins Feld. Denn „obwohl der gebrauch der Orgeln / vnnd anderen Musical Instrumenten in der Kirchen / bey dem Gottesdienst / im Newen Testament nirgend gebotten / so ist er vns doch auch nirgend verboten / vnd ist also ein Adiaphoron, so der Christlichen Freyheit zu gebrauchen / oder nicht zu gebrauchen / vberlassen vnd anheimb gestellt.“ (29f.) Darüber hinaus sei „kein erhebliche tringende Ursach / vmb deren willen solche Orgel Werck / auß der Kirchen gestürmet / auch die Instrumental Music gänzlich darauß abgeschaffet werden solle.“ (30)

tus“, der theologischen Textauslegung beteiligt, wodurch sie zu einer „praedicatio sonora“ wird, zu einer klingenden Predigt, vgl. EGGBRECHT, Über Bachs geschichtlichen Ort, 53. Hiervon ist in der Ulmer Orgelpredigt allerdings nicht die Rede.

Dieterich widmet sich nun der Widerlegung von fünf Argumenten der Orgelstürmer. Herausgegriffen seien daraus drei Argumente und Gegenargumente, die in der Musikgeschichte des öfteren angeführt wurden. So ist es zunächst der Einwand der Unverständlichkeit. Instrumentalmusik sei dem Verständnis des liturgisch Gebotenen abträglich, insbesondere, wenn die Instrumente den Gesang akustisch übertönten. Auf die kontrapunktisch komplexe Vokalpolyphonie bezogen, war dieses Argument eines der Streitpunkte auf dem Konzil von Trient, auf dem die Textverständlichkeit des Gesungenen gefordert wurde. Dieterich begegnet dem Bedenken – nun wieder auf die Instrumental- bzw. instrumentalmusik bezogen – mit dem Hinweis, daß eine Kenntnis vom Gespielten dem bloß vordergründigen Verstehen vorgeordnet sei: „so ist nicht nöthig / daß man wisse vnd verstehe / was man auff der Orgel vnd andern Instrumenten schlage: Sondern ist genug / wann man nur das genus weiß / was georgelt wird. Als wann man weiß / es werden Geistliche Lieder / so zu Gottes Lob vnd Ehr componieret vnd gemacht worden / auff der Orgel geschlagen.“ (32)

Weiter entkräftet er den Vorwurf der Gegner, „daß man leichtfertige Dantz / Passametten / Curanten und Bulen Lieder auff den Orgeln schlage / so nit in die Kirche / sondern ins Wirtshauß gehören“ (33), mit der Sentenz, daß der Mißbrauch den rechten Gebrauch nicht aufhebe.

Schließlich befaßt sich Dieterich mit dem Argument, auch Luther hätte die Orgel als zur „gleissenden Kirchen“ (33 f.) gehörend, abgelehnt. In der Tat gibt es Äußerungen Luthers, in denen er die Orgel in diesen Zusammenhang stellt. So beispielsweise seine Worte aus der Kirchenpostille: „Ich wollt ohn Zweifel nicht, dass du mir ein Orgel mit vierzehn Register und zehen Fach Flautenwerk machtest. Daher siehestu, dass der Papisten Werk in Orgeln, Singen, Kleider, Läuten, Räuchern, Sprengen, Wallen, Fasten und so weiter sind wohl schöne, große, viele, lange, breite und dicke Werk, aber es ist kein gut und nützlich oder hülflich Werk darinnen, dass man wohl mag von ihnen sagen das Sprichwort: Es ist schon böse.“¹⁰ Dieterich hält dem entgegen, daß Luther, der die Orgeln in den Sächsischen Kirchen geduldet hat, sich lediglich gegen eine Verselbständigung der Orgel innerhalb des Gottesdienstes wendet, dagegen, daß das Orgelspiel selbst quasi die Bedeutung eines eigenständigen Gottesdienstes erlange. Der Münsteraner hält dem entgegen: „Nun halten wir das Orgeln nicht als ein Gottesdienst / auch nicht als nöthig: sondern lauter vnd allein / als ein freyes / an sich selbst vnsträfliches Mittel / darumb der Luther hie nicht wider vns / viel weniger / der Orgel wegen / vnser Kirchen / für die gleissende Kirchen helt / noch halten kann / weil er in den Sächsischen Kirchen selbst die Orgeln geduldet.“ (34)

Nach dieser Auseinandersetzung mit der Argumentation von Orgelgegnern kommt Dieterich auf den rechten Gebrauch von Orgel und Instrumentalmusik im Gottesdienst zu sprechen.

Als Gabe Gottes und Zierde der christlichen Gemeinde erweckten sie das Gemüt der Gläubigen zu Andacht, Gebet, Gottesfurcht und Danksagung. Aus diesem Grund ermahnt er die kirchliche Obrigkeit, die Rahmenbedingungen für eine gute Orgel- und Instrumentalmusik zu schaffen: „In welchem Fall nicht auff die vnkosten / sondern auff Gottes Ehr / vnd gemainer Kirchen Nutzen vnd Zier zu sehen [...] Zu Gottes Ehr vnnd Kirchen Zier / das sol man nichts spahren / nichts einziehen /

¹⁰ Martin LUTHER, Kirchenpostille, zit. nach: Georg RIETSCHEL, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das achtzehnte Jahrhundert, Leipzig 1892, 19.

sondern alles was nothtürfftig spendiren / es bringts alles reichlich vnnd vberreichlich wider.“ (36). Die Zuhörer ihrerseits sollten „Organisten vnnd Musicanten / vmb ihrer Kunst willen / in Ehren haben / ihnen alles liebs vnnd guts erzeygen vnd erweisen.“ (37). Aus der an 1. Kor. 14–15 angelehnten Aufforderung an die Gemeinde, im Geist mitzumusizieren, entwickelt Dieterich eine barocke Orgelallegorie, indem er den Gläubigen mit einer Orgel vergleicht, auf dem der heilige Geist als Organist musiziert: „Sollen mit zusehen / daß wir vns selbst zu lebendigen / vernünfftigen / verständigen Orgeln machen / vnser Leib soll das corpus solcher Orgel seyn; vnser Mund sol an derselbigen die Pfeiffe seyn; vnser Zung sol in den Pfeiffen das Zünglein; der Athem oder Wind / so darinnen geblasen / sol vnser Gemüth seyn; die Bälß durch solcher Wind getrieben / sol Gottes Wort seyn; das Clavier vnnd Pedal / solcher vnserer Geistlichen Orgel sol vnser Hertz seyn; die register deren / sollen vnser Hertzens vnd Gemüths affecten vnd Begierd seyn; der Organist / sol der H. Geist seyn / welcher da ist mit Gaben Sibenfalt / der Finger in Gottes rechter Hand / wie er genennet / Apoc. 1.4. Lu. 11.20. Der sol mit seinen Fingern / das Clavier vnser Hertzens schlagen / sie durch den Wind seines Worts bewegen / damit dadurch vnser Leib / vnser Füße / vnser Hände / vnser Sinn vnnd Gedancken / vnser affecten vnd begierden / ein recht Geistliche / liebliche / anmütige Harmony vnd Resonantz geben / dadurch cum chordis corda, cum fidibus fides, mit denen Saiten / Clavier vnnd Klang / die Herten; mit Glauben / die Werck vnd That zusammen stimmen.“ (40 f.)

Einen weiteren barocken, jetzt speziell protestantischen Topos greift Dieterich auf, indem er an die „himmlische Cantorey“ erinnert, „so in der ewigen Himmels Capell / im Land der Lebendigen / für dem Thron / dessen der auff dem Stul sitzet / vnd deß Lambs / die vier vnd zwanzig Eltisten / mit ihren Harpfen / deßgleichen die Hundert vnd vier vnd vierzig Tausent so von der Erden erkaufft / nemblich / alle Heylige Außewöhlte / anstimmen / vnnd mit ewigen Frewden Jauchtzen vnd Frolocken vollbrigen / darvon in der Offenbahrung Johannis am 5. v. 8. vnd 15.3. zu lesen ist“ (41)

Den Abschluß der Predigt bildet eine „Instruction vor die Organisten“. Diese werden aufgefordert, ihrem Amt mit gebührender Devotion nachzukommen, keine leichtfertigen Lieder Tänze oder „vngezimbte Melodeyen“ in der Kirche zu intonieren. Ebenso sei auf der Orgelmpore kein leichtfertiges „Schwätzwerc vnnd Schnatterey“ (42) zu dulden, vielmehr sind die Musiker aufgefordert, andächtig der Predigt zu folgen. Den auf Platon und die Antike zurückgehenden Gedanken, daß die Musik ein Spiegel der Republik sei,¹¹ bekräftigt Dieterich in seiner Argumentation, denn „wann man im Musicieren vnnd schlagen zu feinen Gravitätischen Stücken Lust habe / so hetten die Leuth auch zu Gravitätischen Sitten lust vnd anmuth; Wann man aber zu leichtfertigen Stücken lust habe / so hetten die Leuth auch zu leichtfertigen Stücken lust vnd Zuneygung.“ (43)

¹¹ In seiner *Politeia* (IV, 424, c–d) statuiert Platon einen Kausalzusammenhang zwischen der Musik und der politischen Praxis: „Denn eine neue Art von Musik einzuführen muß man sich hüten, weil es das Ganze gefährden heißt; denn nirgends wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates mit erschüttert würden, wie Damon sagt und ich überzeugt bin ... Das Wachthaus also, sagte ich, hätten wie es scheint, die Wächter ungefähr hier zu bauen, in der Musik.“ Vgl. Anastasios GIANNARÁS, Das Wachthaus im Bezirk der Musen. Zum Verhältnis von Musik und Politik bei Platon, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), 165–183.

In einem zweiten Schritt sei nun aus der Vielzahl der möglichen Anknüpfungspunkte ein Aspekt hervorgehoben, der das der Predigt zugrunde liegende musiktheologische Verständnis erhellt, nämlich das Denken in Analogien und Abbildern, wie es sich in der Orgelallegorie und im Topos von der himmlischen Kantorei ausspricht.

Rolf Dammann hat in seinem Standardwerk über den Musikbegriff im deutschen Barock¹² darauf hingewiesen, daß die Metapher des Menschen als ein Spielwerk Gottes ein Zentralthema des Barock ist. Diese Metapher scheint ihren Ursprung bei Platon zu haben, der in seinem Spätwerk *Nomoi* den Menschen mit einer Marionette der Götter gleichsetzt.¹³ Von hier aus entwickelte sich zum einen die vor allem bei den antiken griechischen Schriftstellern verbreitete Vorstellung von der Welt als einem Theater und dem Menschen als Schauspieler im *theatrum mundi*. Zum anderen findet sich bei den Neuplatonikern die Idee vom Sänger als Instrument in der Hand Gottes. Für den jüdisch-hellenistischen Religionsphilosophen Philon von Alexandria (um 15/10 vor Chr.–50) fungiert die Seele als wohlgestimmte Lyra. Diese Anschauung wurde von den frühchristlichen Denkern übernommen. So vergleicht Clemens von Alexandria (ca. 150–215) den Psalmsänger mit einer Kithara. In die Metaphorik wurde schon früh die Orgel einbezogen, wenn beispielsweise der lateinische Kirchenschriftsteller Tertullian (um 160–nach 220) die Wasserorgel mit dem menschlichen Körper und deren Wind mit der Seele vergleicht. Wie Dammann¹⁴ aufgezeigt hat, halten sich die neuplatonischen und frühchristlichen Metaphern und Vergleiche über die mittelalterliche Mystik bis in das deutsche Barockzeitalter. Die Idee von Gott als Organisten, der auf dem menschlichen Orgelwerk spielt, ist um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine längst gängige Metapher. Angelus Silesius (eigentl. Johann Scheffler, 1624–1677) hat sie in seinem *Cherubinischen Wandersmann* unter der Überschrift „Das geistliche Orgelwerk“ auf aphoristische Kürze zugespitzt: „Gott ist ein Organist, wir sind das Orgelwerk. / Sein Geist bläst jedem ein und gibt zum Thon die Stärck.“ (V, 343). Ihren Höhepunkt erreichten die barocken Orgelallegorien zweifelsohne in der geradezu kosmologischen Vorstellung von Gott als „archimusicus“, der auf der Welt-Orgel spielend die Natur und den Menschen erschafft, wie sie der Jesuitenpater Athanasius Kircher (1602–1680) in seinem Hauptwerk *Musurgia Universalis* von 1650 vertreten hat. Die sechs Register des „Welt=Orgelwerks“ setzt Kircher in Analogie zu den sechs Schöpfungstagen. Register für Register entstehen (1) Licht und Himmel, (2) vier Elemente, (3) die Erdgewächse, (4) die Planeten und Sterne am Firmanent, (5) Fische und Vögel und schließlich (6) die vierfüßigen Tiere. Aber erst, wenn der „ewige archimusicus“ alle Register des „Welt=Orgelwerks“ zugleich ertönen läßt, wird der Mensch erschaffen.¹⁵

¹² Rolf DAMMANN, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber² 1984, 420.

¹³ *Nomoi* I 644 d/e: „Wir wollen jedes von uns lebendigen Wesen als eine wundervoll künstliche Marionette ansehen, von den Göttern geschaffen – gleichviel ob zu ihrem Spielzeug oder im Ernst zu irgendwelchem Zweck; denn das können wir nicht genau wissen. Aber so viel wissen wir, daß jene Gefühle in uns gleichsam Saiten oder Schnüre sind, die innerlich an uns ziehen, und weil sie selbst einander entgegengesetzt sind, uns nun auch zu entgegengesetzten Handlungen hinreißen, wo dann, jedes an seinem abgesonderten Platze, Tugend und Laster liegen.“ (zit. nach: PLATON: *Sämtliche Werke*, hg. v. Erich LOEWENTHAL, Bd. 3, Köln⁶ 1969, 244).

¹⁴ DAMMANN (wie Anm. 12), 421. Dort auch Belege für die oben angeführten Beispiele.

¹⁵ Vgl. die auszugsweise deutsche Übersetzung von Andreas HIRSCH, *Philosophischer Ex-*

Ob nun Gott auf der Weltorgel die Natur erschafft oder der Mensch als Orgelwerk unter den Händen des göttlichen Weltorganisten gedeutet wird, wesentlich ist allen diesen Metaphern der theologisch geprägte Musikbegriff, dem auch Dieterich in seiner Ulmer Orgelpredigt verpflichtet ist. Wie weiter oben bereits zitiert, vergleicht er den Gläubigen mit einer Orgel, auf der der heilige Geist als Organist musiziert. Ein unmittelbares Vorbild mag Dieterich bei Praetorius gefunden haben, der im zweiten Buch *De organographia* seines *Syntagma musicum* 1619 die Orgel mit dem menschlichen Leib (nach dem Verständnis des 17. Jahrhunderts ist Leib gleichbedeutend mit Leben) gleichsetzt, ihre Pfeifen mit der Luftröhre und der Kehle und den Wind mit der Seele des Menschen.¹⁶ Man höre parallel dazu noch einmal Dieterichs Analogie: „vnser Leib soll das corpus solcher Orgel seyn; vnser Mund sol an derselbigen die Pfeiffe seyn; vnser Zung sol in den Pfeiffen das Zünglein; der Athem oder Wind / so darinnen geblasen / sol vnser Gemüth seyn.“ Die Nähe des Ulmer Münsterpredigers zu Michael Praetorius, die ja schon bei der Klassifikation der Musikinstrumente vermutet wurde, scheint sich hier zu bestätigen und wird im weiteren abermals begegnen. Der angeführte, möglicherweise auf Praetorius zurückgehende Vergleich erfreute sich anscheinend im 17. Jahrhundert besonderer Popularität, trifft man auf ihn doch ähnlich auch noch in der von Eggebrecht besprochenen Orgelpredigt des Conrad Feuerlein von 1691.¹⁷

Können die bisherigen Aussagen als konfessionsunabhängig für das christliche Musikverständnis des Barock gelten, so spricht aus der von Dieterich zum Schluß seiner Predigt berührten Idee der „himmlischen Cantorey“ ein spezifisch protestantisches Gedankengut. Der Begriff der Kantorei war seit der Reformationszeit die Bezeichnung für die aus musikbegabten Schülern und Bürgern gebildeten gottesdienstlichen Sängerschöre. Anstoß zur Einführung des Namens gaben vermutlich die Torgauer Visitationsakten von 1534, in denen die Wirkungsstätte von Johann Walter d. Ä. als eine „herrliche Musica und Cantorey“ festgestellt wurde.¹⁸ Seine Torgauer Stadtkantorei wurde schon bald zum Vorbild aller nach der Reformation neu gegründeten protestantischen Kantoreien. Der Begriff und die Idee einer himmlischen Kantorei, in der die Seligen nach dem Jüngsten Tag das ewige Lob Gottes singen, geht wahrscheinlich ebenfalls auf Johann Walter zurück. In den Schlußstrophen seines Lob- und Preisgedichtes auf die Musik von 1538 ist die Rede davon, daß „Im Himmel nach dem Jüngsten Tag“ von allen Künsten der mittelalterlichen *artes* allein die „Musica“¹⁹ übrig bleibe und von allen als „Cantores“ [d.h. alle Menschen werden dann „Cantores“ sein] zum Lobe Gottes angestimmt werde:

tract und Auszug / aus deß Welt=berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia universalis, in Sechs Bücher verfasst / [...] von Andrea Hirschen, Schw. Hall 1662. Neudr. u.d.T. Athanasius Kircher: Musurgia universalis, hg. v. Wolfgang GOLDHAN (Bibliotheca music-therapeutica 1), Kassel [u.a.], 1988, 252 ff. Zu Kirchers Orgelallegorie vgl. Wolfgang RUF, Athanasius Kirchers „Decachordon naturae“: die Orgel als Symbol der Welt, in: Musikalisches Welttheater. Festschrift Rof Dammann zum 65. Geburtstag, hg. v. Susanne SCHAAL, Thomas SEEDORF und Gerhard SPLITT, Laaber 1995, 115–135.

¹⁶ Vgl. Anm. 8, dort 86 f. und DAMMANN (wie Anm. 12), 419.

¹⁷ Vgl. EGGBRECHT, Zwei Nürnberger Orgelallegorien (wie Anm. 3), 176.

¹⁸ Nach: Walter BLANKENBURG, Artikel „Kantorei“, in: Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden, hg. v. Marc HONEGGER und Günther MASSENKEIL, Bd. 4, Freiburg i. Br. 1978, 300 f.

¹⁹ Zum Musikbegriff der protestantischen Kantoreitradition vom 16. bis zur 1. Hälfte des

[...]
 Die Music mit Gott ewig bleibt
 Die andern künst sie all vertreibt /
 Im himel nach dem jüngsten tag /
 Wird sie erst gehn inn rechter wag /
 Itzt hat man hülffen nur daruon
 Dort wird der kern recht auffgethan /
 Im himel gar man nicht bedarff
 Der kunst Grammatic Logic scharff
 Geometrij / Astronomey
 Kein medicin / juristerey /
 Philosophhey / Rethorica

Allein die schöne Musica /
 Do werdens all Cantores sein
 Gebrauchen dieser kunst allein /
 Sie werden all mit ruhm vnd preis
 Gott loben hoch mit gantzem fleis /
 Vnd dancken seiner grossen gnad
 Die er durch Christ erzeiget hat /
 Sie singen all ein liedlein new /
 Von Gottes lieb vnd hoher threw /
 Solchs singen ewig nicht vorgeht
 Wie inn Apocalipsi steht /
 [...] ²⁰

Die Vorstellung von der himmlischen Kantorei durchzieht das ganze 17. Jahrhundert hindurch die protestantisch geprägten Musikschriften. Für Michael Praetorius wird die Mitwirkung in der himmlischen Kantorei zur Begründung, sich bereits in diesem Leben mit der Musik zu beschäftigen, wenn er in der Widmungsvorrede seiner *Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrica* 1619 schreibt: „So müssen wir zu der himmlischen Cantorey genügsam instruiert und tüchtig gemacht werden, so heißt es denn: laßt uns die Kunst lernen auf Erden, die wir im Himmel gebrauchen werden [...] Denn im Himmel müssen wir alle, der Herr sowohl als der Knecht, musizieren, und [...] samt allen heiligen Engelein und Auserwählten, Patriarchen, Königen, Propheten und Aposteln vor dem Stuhl des Lammes stehen und eine stetig immerwährende Cantorei halten, mit den Seraphin und Cherubin das dreifaltige Sanktus intonieren [...]“. Die wohl bekannteste Belegstelle findet sich im Widmungsgedicht der *Musikalischen Exquien* (Dresden 1636) von Heinrich Schütz, in dem die Himmelskantorei ebenfalls in das Sanctus der Seraphin und Cherubin einstimmt: „Wohlan, ergötzet euch in solcher Lust und Freuden; / Wenn mir verhelfen wird aus dieser Angst und Leiden / Auch Gott an solchen Ort, daselbst zu wohnen bei / Der auserwählten Christenschar und Himmels=Kantorei; / So wollen wir zugleich auf englische Weisen / Mitsamt den Cherubin und Seraphin hochpreisen /

18. Jahrhunderts vgl. Hans Heinrich EGGBRECHT, Über Bachs geschichtlichen Ort, in: Bach – wer ist das? Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs, München 1992, 27–63, s. insbesondere 37–45. Demzufolge teilt sich der Musikbegriff – der *Musica* von 1537 des Salzweheler Stadtschulkantors Nicolaus Listenius folgend – vor dem Hintergrund der mittelalterlichen *artes liberales* dreifach in 1.) *Musica theórica* (spekulative Musiktheorie), 2.) *Musica practica* (ausgeübte Musik) und 3.) *Musica poetica* (Kompositionslehre). Dieses dreieggliederte Modell gilt – wenn auch teilweise variiert – über den Nürnberger und Frankfurter Kantor Johann Andreas Herbst (*Musica poetica* 1643) bis hin zu dem mit Johann Sebastian Bach befreundeten Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther (*Praecepta der Musicalischen Composition* 1708). Zu Herbsts Kompositionslehre vgl. außerdem: Hans Heinrich EGGBRECHT, Zum Wort-Ton-Verhältnis in der „*Musica poetica*“ von J. A. Herbst, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956, Kassel [u. a.] 1957, 77–80, hier insbesondere 78.

²⁰ Zit. nach: Spielleute Gottes. Ein Buch vom deutschen Kantor, hg. v. Adolf STRUBE, Berlin 1935, 24 f. (dort auszugsweiser Nachdruck). Eine komplette Ausgabe von Walters Lob und Preis der löblichen Kunst Musica hat Wilibald GURLITT besorgt, Kassel 1938.

den Höchsten für und für und singen: Heilig Gott, / Ja heilig, heilig sei der große Zebaoth.“ Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein bleibt die Idee präsent. So ist noch auf einem 1753 für die Kantorei in Mügeln angefertigten zinnernen Stiefel und Trinkschuh zu lesen: „In diesem Trämental soll stets zu Gottes Chören / Mein Mund bei der Musik sich singen lassen hören; / So werd im Engelchor ich endlich auch einmal / Ein Glied der Kantorei in ihrem Freudensaal.“²¹

Die Vorstellung einer *musica coelestis*, einer vor dem Thron Gottes ausgeführten Engelsmusik ist selbstverständlich vorreformatorischen Ursprungs und geht letztlich auf die vielzitierten Bibelstellen Jes 6,3 sowie Offb 5, 6–10 und Offb 14, 1–5 zurück. Auch die mittelalterliche Jenseitsvorstellung schloß das himmlische *laus perennis* ein, von dem das irdische Musizieren nur ein Abbild sein konnte. Die Neuerung des reformatorischen Verständnisses von der himmlischen Kantorei besteht indessen – wie Rolf Dammann plausibel aufgezeigt hat – in der Betonung der einzelmenschlichen Existenz: „Der von der christlichen Heilswahrheit ergriffene Mensch erfaßt die ‚himmlische Kantorei‘ als Gemeinde der Heiligen. Sie musiziert zusammen mit den Engeln [...] Der innerweltlich wirksame Mensch versteht sich als ein der himmlischen Kantorei im vorhinein Zugehöriger. Er wird Teilhaber am ewigen Lob Gottes, – halbwegs schon im diesseitigen Bereich.“²² Damit, so Dammann, komme ein spezifisch aktiver Zug in die Musikvorstellung, der den kontemplativ-mittelalterlichen Grundton überforme. Im gleichen Sinn betont Eggebrecht, daß die statische Abbildhaftigkeit der mittelalterlichen Vorstellung im Verhältnis von irdischer und himmlischer Musik im reformatorischen Topos von der himmlischen Kantorei zur Teilhaftigkeit dynamisiert wird: „Die himmlische Cantorey ist das Ziel des irdischen [...] kantoralen Komponierens, Singens und Spielens [...] Dem Schöpfer, Gott als Person, tritt im Topos der Himmlischen Cantorey der Mensch als Person gegenüber.“²³ Von daher ist es auch zu verstehen, daß der Theologe Martin Geier in seiner Predigt beim Begräbnis von Heinrich Schütz ausführen konnte, daß die Sterbenden „bald ihre [d.h. der himmlischen Musikanten, also der Engel, Anm. d. Verf.] Adjuvanten bei der himmlischen Cantorey werden sollen“.²⁴ Die irdische Musik wird nach reformatorischem Verständnis zu einer *figura* der himmlischen. Anders als die Allegorie oder die Metapher ist die *Figura* „das innergeschichtliche Hinweiszeichen auf ein gleichfalls sich innergeschichtlich und wirklich (nicht ideell oder symbolisch) erfüllendes Ereignis, einschließlich jener Vorgänge und Sachverhalte, die im Rahmen des Heilsplans christlicher Konzeption sich erst endgeschichtlich erfüllen werden und das Weltgeschehen vorerst in einer verhüllten Realpräsenz durchwalten.“²⁵ Dieses eschatologische Moment, das der *Figura* eignet, definiert auch das Verhältnis von irdischer und himmlischer Kantorei. Die Aktivitäten des irdischen Musizierens erfüllen und vollenden sich in der jedem Gläubigen verheißenen Teilhabe am himmlischen Musizieren vor dem Thron Gottes. In diesem Sinn erkennt der Nürnberger Kantor Johann Andreas Herbst im Vorwort seiner *Musica poetica* von 1643 die „wol klingende Harmony vnd Content / als eine

²¹ Zit. nach: Spielleute Gottes (wie Anm. 20) 102.

²² DAMMANN (wie Anm. 12) 450.

²³ EGGBRECHT, Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien (wie Anm. 3) 173.

²⁴ Zit. nach Hans Heinrich EGGBRECHT, Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1996, 400.

²⁵ DAMMANN (wie Anm. 12) 446.

Figur der einsten / den Christglaubigen Kindern Gottes im ewigen Leben / folgenden Himlischen vnd jmmerwarenden Music“.²⁶

Vor diesem Hintergrund erweist sich die Ulmer Orgelpredigt als ein in der protestantischen Kantoreitradition stehendes Dokument barocker Musikanschauung. Ihre Stellung innerhalb der Gattungstradition bleibt zu untersuchen.

²⁶ Vgl. EGGBRECHT, Heinrich Schütz. *Musicus poeticus*, verb. und erw. Neuausg. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 92), Wilhelmshaven 1984, 78 sowie DAMMANN (wie Anm. 12) 447.