

»Mein Schall aufs Ewig weist«: Das Jenseits und die Kirchenmusik der lutherischen Orthodoxie

Konrad Küster

Einleitung

Heinrich Schütz schrieb in seinem Trauergedicht auf Heinrich Posthumus von Reuß Folgendes¹:

Nun aber seydt Ihr hin von uns gerissen worden:
Jedoch Jhr euch befinde dort in dem Meister-Orden
Deß Himmelschen Chors, wo Asaph immerdar,
Sampt Heman, Jedithun, vnd anderer Sängers Schaar,
Den drey mahl Heiligen GOtt lobsingens, rühmens, preisen
Durch wundersüssen Tohn, und allerschönste weisen,
Mit welchen Ihr zugleich auch eure Stimm erschwingt,
Vnd zu desselben Lob ein Newes Lied erklingt.

Schütz geht also davon aus, dass der Verstorbene nicht nur in den Himmel kommen wird, wie es einem gläubigen Christen nach lutherischem Verständnis verheißen ist – als Ergebnis der Rechtfertigung allein aus Gnade. Vielmehr wird der Graf dort das himmlische Musizieren erleben, und zwar nicht als Hörer, sondern als Mitwirkender. Dafür ist er nicht etwa als Musiker qualifiziert, sondern eben als gläubiger Christ lutherischen Verständnisses.

Bezieht man dies auf die zeitgenössische Musiklehre, verwundert diese Vorstellung zunächst kaum. Rolf Dammann fasst sie so zusammen²: »Der Musiker des deutschen Barock ist von der Vorfreude der himmlischen Musik überwältigt, die herabbeschworen wird in die Welt der Diesseitigkeit.« Und doch ist damit ein echtes Problem umrissen. Denn während Dammann vom Musiker spricht, gilt Schütz' Vision einem Christen allgemein. Für wen gilt diese Vision also wirklich? Lenkt die Musiklehre dann, wenn sie die Vorfreude auf die himmlische Musik beschwört, den Verdacht auf sich, unlautere Reklame für die eigene Sache zu betreiben, indem sie sich mit Mitteln der Theologie als wirkungsmächtiges Fach legitimiert? Auch Schütz' Wort lässt sich so verstehen; er argumentiert als Musiker³.

Kirchenmusik jedoch ist primär liturgische Musik. Musik des mittelalterlichen Gottesdienstes ist davon geprägt, dass sie mit genau definierten Texten an genau definierten Stellen eintritt; freie Zusätze sind Ausnahmen. Dies war daher zwangsläufig der Erfahrungshorizont, in dem sich auch die Reformatoren

1 Zitiert nach Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1973 (= SSA 8), Faks. S. LII.

2 Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 448.

3 Das gleiche gilt für die Widmungsvorrede Johann Andreas Herbsts (*Musica moderna prattica, ouero Maniera del buon canto*, Frankfurt/Main 1658) an die Stadt Nürnberg mit ihren zahlreichen theologischen Verweisungen, unter ihnen auch der Hinweis darauf, »wie hoch sie [diese hochlobliche Kunst] über alle freye Künste erhaben, indem alle andere ein Ende nehmen und auffhören werden, diese holdselige Musica aber alsdann am meisten flouiriren wird«. Zitiert nach

bewegten: Sie konnten an diese Tradition anknüpfen; die Alternative war, das Erbe auszuschlagen und die traditionelle Rolle der Musik in Frage zu stellen – teilweise oder ganz. Von der lutherischen Kirche erwartet man die »mildere« Haltung, und sie scheint somit der Kirchenmusik Freiräume eingeräumt zu haben – in der Textwahl, ebenso in der Entfaltung künstlerischer Pracht, also als ästhetisches Konzept, das dem Glauben lediglich nicht widersprechen dürfe. Dies hätte die lutherische deutsche Musiklehre folglich verteidigt, indem sie sich eschatologischer Ideen bediente.

Bei näherer Betrachtung ist dies nicht plausibel. Allein Eigenreklame mit Hilfe einer essentiellen Glaubensvorstellung hätte in der Liturgie keine Freiräume schaffen können, die die Musiker gewissermaßen nur nach ästhetischem Gutdünken füllten. Folglich muss man Schütz' Formulierung anders lesen: Wie weit ist denkbar, dass er nicht das Selbstverständnis eines Musikers zum Ausdruck brachte, sondern das eines lutherischen Christen allgemein?

Die Fragestellung ist deshalb wichtig, weil die Musik in der lutherischen Lebensauffassung nicht unter die wirklich glaubensfördernden Aspekte gerechnet worden ist: Sie gehört zur breiten Gruppe der *Adiaphora*, der Mitteldinge des Lebens, die zwar nicht des Teufels sind, aber auch nicht göttlich. Wenn man bedenkt, dass dieser Gruppe auch das Äußere der gottesdienstlichen Zeremonien angehörte, das somit ebenfalls ambivalent gesehen wurde, wirkt diese Einschätzung nicht ganz so ablehnend, wie es scheinen kann. Dennoch ist dieser Frage weiter nachzugehen. Denn sobald der Musik eine echte eschatologische Rolle zufällt und diese jenseits des Musikerstandes allgemein akzeptiert ist, stellt sich auch die *Adiaphora*-Frage in anderem Licht dar.

Als These lässt sich die Lösung folgendermaßen umschreiben: Die Bewertung der Musik als *Adiaphoron* ist theologische Theorie; die herausgehobene Rolle der Kirchenmusik resultierte hingegen aus praktischem Verständnis des Glaubens. Glaubensverständnis ist dabei wörtlich zu nehmen; es geht nicht um eine ästhetisch fundierte Freude im diesseitigen Alltag – also darum, schöne Musik, die eigentlich ihren Platz außerhalb der Kirche hat, in den Gottesdienst zu implantieren. Musik ist auch nicht nur Transportmittel für religiöse Texte (dies beides beschrieb ein *Adiaphoron*). Vielmehr lässt sich zwischen Glaube und Musik nicht trennen: Musik verkörpert einen Grundgedanken christlicher Heilslehre in deren lutherischer Auslegung; sie selbst ist Ewigkeit, daher ein Zentralstück eschatologischer Botschaft. Musik in lutherischer Auffassung hat daher eine so starke Jenseits-Funktion, dass dadurch die Diesseits-Bewertung als *Adiaphoron* gesprengt wird.

In der lutherischen Lebensanschauung spiegelt sich diese Sichtweise schon in Johann Walters Gedicht *Lob und preis der löblichen Kunst Musica* von 1538. Dort heißt es am Ende⁴:

Die Music mit Gott ewig bleibt
 Die andern künst sie all vertreibt,
 Im Himel nach dem Jüngsten tag,
 Wird sie erst gehn in rechter wag,
 Jtzt hat man hülsen nür daruon
 Dort wird der kern recht auffgethan,
 Im himel gar man nicht bedarff
 Der kunst Grammatic Logic scharff,

Florian Grampp (Hrsg.), *Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts*, Kassel u. a. 2006 (= DM I/43), Faszikel 2, fol. [A] 1^v–A 2^v, besonders A 2^v.

4 Johann Walter, *Lob und preis der löblichen Kunst Musica*, Faks. hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel o. J. [1938], fol. C 3^v.

Geometrij, Astronomiey,
 Kein medicin, juristerey,
 Philosophiey, Rethorica
 Allein die schöne Musica,
 Do werdens all Cantores sein
 Gebrauchen dieser kunst allein,
 Sie werden all mit rhum 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 jnn Apocalipsi steht,
 Gott helfff vns allen auch dohin
 das wir bey Gott jnn einem sin,
 Vnd allen auserwelten gleich
 Singen mit freud jnn Gottes reich [...].

Hinsichtlich der Frage nach der Selbstreklame erscheint der Musiker Walter als unverdächtig, weil er dem engsten reformatorischen Kreis angehörte. Tatsächlich bezieht sich seine Sichtweise auf den zeitgenössischen theologischen Diskurs. Wenn am Jüngsten Tag die Sprachen und die Erkenntnis, die nach zeitgenössischem Verständnis in den Sieben Freien Künsten konzentriert sind, untergehen werden (vgl. 1. Korinther 13,8), wird doch die Sprache des Psalters und dessen Musik übrig bleiben. Auf die Formulierungen des Psalters wird in Offenbarung 19 angespielt⁵, und zum Psalmenvortrag (im hebräischen Urtext) ist die Musik, wie aus dem Alten Testament ererbt, notwendig; dieselbe Beziehung wird im Kolosserbrief (3,1–17) mit der Verknüpfung zwischen irdischem Leben und Himmel einerseits und den Psalmen und Lobgesängen andererseits deutlich gemacht⁶.

Aus dieser Konstellation ergibt sich, dass diese Gedankenwelt sämtliche Gläubigen betreffen müsse. Auch Walter stellt klar, dass im Himmel alle zu Sängern werden, gleichviel, welcher Profession sie auf Erden nachgingen. Das Denken, das er äußert, wirkt also noch 100 Jahre später in Schütz' Erwartung nach, als er formuliert, welche Rolle dem Reußen im Jenseits zufallen werde.

So kommt für die Zeit zwischen Walter und Bach die Frage nach der Tragweite dieser Ideen hinzu: Wie lange wirkt die theologische Idee fort, die sich bei Walter zeigt? Und wie lange gilt der Grundsatz, dass diese Vision für alle gläubigen Christen gilt, nicht also nur für Musiker, denen sich in der Folge, wenn sie jene Gedanken äußern, ein bloßer Versuch der Selbstlegitimation unterstellen ließe?

Bei der Suche nach Antworten sollten Schriften ausgespart bleiben, die aus der Feder professioneller Musiker stammen. Ebenso müssen an dieser Stelle theologische Lehrschriften außer Betracht bleiben, nicht zuletzt weil in ihnen auch die Adiaphora-Diskussion Berücksichtigung gefunden haben müsste.

⁵ Besonders in Vers 4, der auf Ps. 106,48 bezogen wird, ferner in der Diktion des Verses 5 sowie in Vers 7 (vgl. Ps. 118,24 oder Ps. 68,4).

⁶ Für einen lebendigen Austausch in theologischen Detailfragen danke ich Sven Rune Havsteen (Kopenhagen) und Johann Anselm Steiger (Hamburg).

Ins Zentrum gerückt werden also Dokumente der praktischen Theologie: Predigten, mit denen die eschatologische Idee an eine Gemeinde vermittelt wird, ebenso kirchliche Bilder, die die Gemeindeglieder quasi aus sich selbst heraus, im Glaubensalltag, zu entschlüsseln hatten.

Johann Renner (Arnstadt 1690) und Johann Meißner (Wittenberg 1664)

1690 starb in Arnstadt der erst 16-jährige Friedrich Ernst Heindorff. Er galt als hoffnungsvoller Tastenmusiker und war Sohn des Stadtkantors Ernst Dietrich Heindorff. Die Trauerpredigt über das Psalmwort »Herr, wenn ich nur dich habe« hielt der Stadtprediger Johann Renner; als Trauermusik erklang die Motette gleichen Texts von Johann Michael Bach, die im *Altbachischen Archiv* überliefert ist⁷. In der Trauerpredigt heißt es⁸:

Freylich ist kein Zweifel, daß weil er hier die Music wohl verstanden, und vielmals so wohl auff denen Orgeln in unsern Kirchen und auff andern Musicalischen Instrumenten, als auch mit seiner Stimme GOtt hertzlich gelobet, daß er ein desto angenehmerer und willkommener Gast denen heiligen Engeln und Außerwehlten seyn werde.

Das ist ein anderer Ansatz als derjenige Walters und Schütz'. Aus Friedrich Ernst Heindorff wird nicht ein Normalmitglied der Himmelsmusik, also unter »denen [...] Außerwehlten«, sondern lediglich ein Gast; und ihn qualifiziert dazu, pointiert formuliert, nicht die »Rechtfertigung allein aus Gnade«, sondern seine Erfahrung als irdischer Musikvirtuose.

Diese Sicht bestätigt Renner im einleitenden Trostwort an die Hinterbliebenen; er spricht davon, dass sie »ein sehnlich Verlangen tragen solten bald zu ihm [dem Verstorbenen] zukommen und daselbst die Englische *Music* und *Cantorey* der Außerwehlten zuhören«. Während also der Sohn zum himmlischen Gastmusiker werde, werden die Eltern im Jenseits die Musik lediglich hören (auch der Vater als Kantor).

Indem Renner die Musik anders sieht als Walter oder Schütz, relativiert er den Gedanken, dass die Himmelsmusik eine quasi automatische Perspektive der Gläubigen sei. Vielmehr sieht er tatsächlich innerhalb des Glaubenslebens (und demnach auch in der Kirche) eine musikalische Professionalität, die der Vater Heindorff als Kantor (d. h. als Lateinschullehrer) nicht hatte.

Einen zweiten Zugang eröffnet im Jahr 1664 Johann Meißner, Wittenberger Theologieprofessor und Schlosskirchenpropst, in der Trauerpredigt für Regina Leyser (bzw. Lyser), Frau seines Professorenkollegen Wilhelm Leyser und Tochter des Wittenberger Theologen Abraham Calov. Die Predigt trägt den Titel *MUSICA CHRISTIANA, Daß ist, Der Christen Singe-Kunst*; Meißner schreibt in ihr zu Beginn der eigentlichen »Tractatio«⁹:

Es möchte sich wohl nicht unbillich jemand verwundern, wie sich doch die Music zum Leichen-Text und Predigt reimet? Denn in der Singe-Schule gehets alles frölich und lustig zu,

⁷ Max Seiffert (Hrsg.), *Altbachisches Archiv*, Erster Teil: *Motetten und Chorlieder*, Leipzig 1935 (= RD, Sonderband 1); zur weiteren Quellengeschichte vgl. Konrad Küster, *Bachs Quellen zu Vokalmusik Thüringer Komponisten*, in: Rainer Kaiser (Hrsg.), *Bach und seine mitteldeutschen Zeitgenossen: Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Kolloquium Erfurt und Arnstadt 2000*, Eisenach 2001 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 4), S. 112–126, hier S. 119.

⁸ Johann Renner, *Geistliche Wohlklingende Davids-MOTETA, Oder Musicalisches Kunst-Stück*, Arnstadt 1690, S. 75 (Exemplar der Superintendatur Arnstadt, Signatur 993 Nr. 22).

⁹ Johan Meißner [Meisner], *MUSICA CHRISTIANA, Daß ist, Der Christen Singe-Kunst*, Wittenberg 1664, fol. F I^v (<http://vd17.bibliothek.uni-halle.de/pict/2006/39:103303M/>, Foto 22).

da singet man, da springet man, da jubiliret und jauchzet man, Im Gegentheil aber wird einem bey den Begräbnüssen und Leichen gehen das singen wohl verboten, da ist kein Cantate, sondern lauter Ejulate, heulen und weinen.

Diese Eingangsperspektive lässt für eine Himmelsmusik keinen Raum. Und so verwundert nicht, dass dieser eschatologische Gedanke auch fast die ganze Predigt über unberücksichtigt bleibt, obgleich der Text auf vielerlei Weise den kirchlichen Vorzügen der Musik gilt. Erst am Ende schreibt Meißner, ausgehend von einem Luther-Zitat, im Übergang zum »Lebens Lauff« der Verstorbenen¹⁰:

Ach was wird da vor eine Freude, vor eine Herrlichkeit seyn, wenn wir dermahleins die himmlische Music hören werden? wenn die Cherubim und Seraphim vor Gottes Thron stehen, und mit Englischen Zungen, mit Englischen Stimmen, mit Englischen Thon ihr Sanctus, sanctus, sanctus, Heilig, Heilig, Heilig ist GOtt der HErr Zebaoth, intoniren und moduliren werden?

Und dort, so steht es für Meißner außer Zweifel, ist die Verstorbene als Mitwirkende aufgenommen – dort, wo »sie mit viel hellerer Stimme, als zuvor, singet«.

Dass Meißner die eschatologischen Gedanken deshalb nicht herleitete, weil er sie in der Trauergemeinde als bekannt vorausgesetzt hätte, wirkt kaum glaublich; denn auch die anderen Argumentationen – etwa zur Musik Davids – waren theologischer Standard. Für Meißner stand der endzeitliche Aspekt der Musik daher im Hintergrund, und zwar im doppelten Sinne: teils (im Rahmen seiner Exegese) als etwas Zweitrangiges, teils (im Jenseitsglauben) als etwas Selbstverständliches. Doch das Selbstverständliche hatte Risse bekommen; Meißner erwähnt eingangs Widerstände sogar gegen ein Leichensingen¹¹, das, in diesem Kontext genommen, eigentlich als die letzte individuelle Verknüpfung zwischen irdischem und ewigem Leben (und Musizieren) unverzichtbar ist.

Folgte man Renner und Meißner, müsste man also annehmen, dass Musiker und Musiktheoretiker die eschatologische Bedeutung ihres Berufs pointierter sahen als die Theologen. Das lässt sich nicht bestätigen; vielmehr scheinen Renner und Meißner ein gewandeltes Denken zu repräsentieren, das vor allem den mitteldeutschen Raum kennzeichnet. Denn es lassen sich Alternativpositionen finden – im älteren mitteldeutschen Verständnis, ebenso im gleichzeitigen norddeutschen.

Joseph Pipping (Altenbruch / Cuxhaven, 1653)

Besondere Bedeutung haben hier die klassischen Kirchenmusik-Predigten, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Elbmündungsgebiet entstanden.

In Altenbruch, einem reichen Marschendorf mit ausgeprägter Musiktradition (heute ein Stadtteil Cuxhavens), starb 1653 der örtliche Rektor Johannes Hoch; gemeinsam mit dem Spieler einer gigantischen Orgel hatte er – von der örtlichen, nur zweiklassigen Lateinschule aus – für das Musikleben des Ortes gesorgt¹². Die Trauerpredigt hielt Joseph Pipping, der zweite Pastor (»Archidiakon«); sie erschien als *Musica Filiorum DEI in Coelis suavissima. Das ist: Himmlische Frewden-Music Der seligen Kinder Gottes*

10 Ebd., Fotos 38 u. 39, fol. K 2^r.

11 Wie Anm. 9.

12 Ähnlich wie Thomas Selle in dessen Wirkungszeit in Wesselburen (Dithmarschen) zwischen 1625 und 1634.

*im ewigen Leben*¹³. Pipping¹⁴ stammte aus dem Vogtland; 1601 in Langenfeld geboren, wechselte er schon als Schüler von Schneeberg aus nach Greifswald und verbrachte sein gesamtes weiteres Leben in Norddeutschland.

Ähnlich Meißner begründet auch Pipping umfassend, weshalb die Musik für die kirchlich-lutherische Praxis unverzichtbar sei; Ziel seiner Argumentation ist aber, himmlisches Musizieren begreiflich zu machen. Pipping arbeitet daher mit gezielter Vergegenwärtigung: Er nutzt die ästhetischen Potentiale idealer irdischer Musik, um aus ihnen Rückschlüsse auf die himmlische zu ziehen. So entwickelt er eine erste Musik-Vision, die sich aus dem Vergleich mit der Musik des Königs Salomo ergibt (S. 16):

Der allerweiseste König Salomon hat [...] bey der Einweihung des newerbaweten Tempels seine Capellenmeister Assaph, Heman und Jedithun, mit allen ihren Adjuvanten und Brüdern versamlet, welche auf wolklingenden Instrumenten, als Cymbalen, Psalteren, Harpffen und allerley Saitenspielen und darein musiciret und gesungen; Bey denen 120. Priester gewesen, die mit Drometen geblasen, so artig und künstlich, als were es einer der drometet und singe, als hörete man nur einige Stimme zu loben und zu dancken dem HERREN, so eine schöne und einhällige Harmoni oder Zusammenstimmung hat es gegeben, wie davon zu lesen 2. Chron. 5. Wie vieltausend und aber tausend mal wird die Himmlische Frewden-Music fürtrefflicher und herrlicher seyn, weil unzehliche tausendmal tausend Musicanten in höchster Himmlischer perfection und Vollenkommenheit, ohne einigen Fehl, dissonantz und übelklingenden Thon gantz rein und fein musiciren, jubiliren, singen und klingen werden?

Ähnlich widmet er sich wenig später konkreten Musikwerken der Gegenwart, die in Altenbruch zur Aufführung kamen; eindeutig identifizierbar, geht er auf drei Werke Heinrich Grimms, Andreas Hamerschmidts und Thomas Selles ein, die er als Idealbeispiele irdischer Musik analysiert¹⁵. Erneut fährt er fort (S. 25 f.):

Aber wie viel tausend und unzählich tausendmal lieblicher, anmutiger und beweglicher [= bewegender] wird es lauten und klingen, wenn man der Himmlischen Frewden-Music im ewigen Leben wird beywohnen?

Eine praktische Anwendung erfährt dies für Pipping zuallererst darin, dass von den Hinterbliebenen das Sterben als Übergang zum Lob Gottes, darunter zu »lauter Halleluja singen«, aufgefasst werden solle (S. 27, direkt zuvor; Bezug nehmend auf Ps. 126,1–3):

Wer wolte denn nun seinen lieben Freunden solche Seligkeit mißgönnen? Wer wolte sich zu Tode trawren, wenn er höret, daß die im HERRN verstorbene zu solcher freudenreichen Herrligkeit geführet und gebracht werden? welche ebenmässig zu erlangen alle Gläubige Christen ungezweiffelte Hoffnung haben.

13 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 4 CONC FUN 109, 10; ebenso Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Db 2257-27 (als Mikrofiche Wolfenbüttel 2005).

14 Johann Martin Müller, *Das gelehrte Hadeln oder Historische Nachrichten von Gelehrten Hadelern*, Otterndorf und Hamburg 1754, S. 85–87.

15 Zu Details und zu deren Interpretation: Konrad Küster, »*Wolbestimmte Musica ... nach Davids Manier und Gebrauch*« – Eine Altenbrucher Trauerpredigt von 1653 als Schlüssel zu norddeutscher Musikkultur, in: Stader Jb 2007, S. 55–92 (<http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4668>).

Der Text liest sich folglich so, als wären die Visionen der Musiktheorie zu einer Predigt geworden – oder richtiger: Pippings Predigt entkräftet den Verdacht einer unlauteren musikalischen Eigenreklame. Bibel und Gegenwart dienen ihm beide dazu, einen ästhetischen Unterschied zwischen irdischer und himmlischer Musik zu erläutern. Dass beim Begräbnis »lauter Ejulate, heulen und weinen« anzunehmen sei, wie Meißner es zehn Jahre später schrieb, muss auch Pipping klar gewesen sein, liegt für ihn aber nicht als theologisches Modell auf der Hand.

Schließlich hätten »alle Gläubige Christen« Aussicht auf Anteilnahme an der Himmelsmusik: als direkte Folge der Rechtfertigungslehre, in der es keinen Professionsunterschied gibt. Dennoch soll man sich als Christ auf die Musik als eschatologisches Paradigma einlassen. Daher fordert Pipping unter anderem (S. 29 f.):

Musicam amemus, Deumq; piè laudemus & celebremus. das ist: Wollen wir der Himmlischen Frewden-Music beywohnen; so müssen wir die edle Musicam, als eine Gabe Gottes hoch achten und lieben, dieselbige auch fleissig üben und GOTT den HERRn damit loben und preisen. [...] In erwegung dessen soll billig ein jeder mit singen und klingen GOTT den HERRn zu loben in diesem Leben den Anfang machen, damit er folgendts im ewigen Leben Gottes Lob frölich und vollenkömlich möge helfen hinaus singen.

Damit ist sein Konzept perfekt: Musikpflege ist nicht den Virtuosen vorbehalten, sondern Aufgabe aller gläubigen Christen; alle werden daraufhin »im ewigen Leben Gottes Lob frölich und vollenkömlich [...] helfen hinaus singen«. Eine, wie Rolf Dammann schrieb, »Vorfrende der himmlischen Musik [...], die visionär herabbeschworen wird in die Welt der Diesseitigkeit«¹⁶, war also nicht allein die typische Position barocker lutherischer Musiker; Pipping zufolge gilt sie für alle Christen, die demnach alle dermaleinst zu Musikern werden – insofern im gleichen Sinne, wie dies Johann Walter in seinem Gedicht formuliert hat.

So wirkt in der Kunst der Übergang von der irdischen Unvollkommenheit, die bereits Bewunderung findet, zu himmlischer Perfektion als Analogie zur lutherisch elementaren Vorstellung der Rechtfertigung allein aus Gnade. Sie ist Anlass zum Lob Gottes auf Erden wie im Himmel; dieses Lob ist im Himmel untrennbar mit Musik verknüpft, und daher ist Musik auch auf Erden unverzichtbar.

Hector Mithobius (Otterndorf 1665) und Christoph Frick (Burgdorf 1615)

Mit dieser exegetischen Radikalität steht Pipping nicht allein. Wesentliche Ideen hat er aus dem *Music-Büchlein* von Christoph Frick entnommen, das dieser aus zwei Orgelpredigten entwickelt hatte: einer von 1615 für Burgdorf bei Celle, einer zweiten von 1630 für Bardowick nördlich Lüneburg; Pipping zitiert, ohne die Quelle zu nennen, passagenweise wörtlich aus dem Buch¹⁷. Frick bezieht sich dem Text von 1631 zufolge zunächst auf Augustinus, wird dann aber noch deutlicher als Pipping¹⁸:

¹⁶ Vgl. oben Anm. 2.

¹⁷ Christoph Frick, *Music-Büchlein oder nützlicher Bericht von dem Ursprung, Gebrauch und Erhaltung Christlicher Music*, Lüneburg 1631 (Faks. Leipzig 1976), S. 116 f. In der direkten Fortführung des Pipping-Textes von S. 25 f. stellt sich dies folgendermaßen dar (wiedergegeben wird der gemeinsame Text Fricks und Pippings; Erweiterungen sind in eckige Klammern gestellt und mit »CF« für Frick und »JP« für Pipping gekennzeichnet, Interpunktion und Orthographie vereinheitlicht): »Wenn [JP: daselbsten] ein Halleluja, ein Sanctus, [JP: Sanctus, Sanctus; ein Confitemini, ein Magnificat, [CF: ein Benedictus, ein Benedicamus, ein Gloria in excelsis Deo,] ein Te Deum laudamus, [CF: ein

Totum nostrum negotium erit Halleluja: All vnser Arbeit wird seyn, daß wir ohne Ende vnnd Auffhören Halleluja, Halleluja, Lobet den HERren, singen vnd klingen werden. Daß also die Vbung Christlicher Singe-Kunst allhie ein intoniren, ein Anstimmen vnd Vorschmack ist der Himmel-Music, die wir dort in der helleuchtenden Himmels-Kirch des ewigen Lebens in alle Ewigkeit (wie davon hernechst in dem Troste zu melden seyn wird) continuiren werden.

Ebenso deutlich wird die irdische Vorübung auch in einer Orgel-Einweihungspredigt aus Pippings direktem Umfeld angesprochen, 1662 in Neuenkirchen bei Otterndorf; die Predigt ist vom Otterndorfer Theologen Hector Mithobius in seiner *Psalmodia Christiana* abgedruckt worden und somit Teil einer an der Universität Wittenberg approbierten Generalabhandlung zur lutherischen Kirchenmusik, die sich gegen die Kritik des Rostocker Theologen Theophil Großgebauer wendet¹⁹. In jener Orgelpredigt stellt der Neuenkirchener Pastor, Henricus Henrici, die Musikpflicht folgendermaßen dar²⁰:

Die ganze Christliche Kirche, so wohl die Triumphierende [im Himmel] als die Streitende [auf Erden], theilt sich in zwey Choros und Reyen, den Obern und den Untern. Jener figurirt droben im Himmel, wier hierunten auf Erden singen den Choral. Unsere Music soll sein ein Echo und Wieder-Schall der Himmlischen Music. Wie der Papagey dem Menschen lernet nachschwätzen, so sollen auch wir den Engeln und Außerwehlten Himmels-Bürgern nachsingen. Die Englische Music soll unser Exemplar [Vorbild] und Tabulatur sein, damit sie auch Gott möge gefallen.

Mancher ist in den irrigen Gedancken ersoffen, es sey res adiaphora, ein Mittel-Ding Gott zu loben, Er möge es thun oder lassen. Solchen Gesellen zubegegnen und ihnen ihren hochschädlichsten Irrthum zu benehmen, müssen wir uns wohl bekannt machen, daß es nicht in unserer freyen Willkühr stehe, sondern wir sollen und müssen Gott loben, es geschehe nun mit schlechten oder mit Kunst-Stimmen.

Musik zu machen erscheint somit auch für Theologen als Vorbereitung auf das ewige Leben: für eine zwangsläufige Anteilnahme der nach lutherischem Verständnis Erlösten am musizierten Lob Gottes im Himmel. Damit gilt die Musik als zentrale und fröhliche Sterbensübung. Dies ist demnach auch davon unabhängig, wie elaboriert die Musik ist; aus dem Verhältnis zwischen Pippings Idealbeispielen einer Figuralmusik und Henricis Äußerung, man singe auf Erden den Choral, resultiert die klare Konsequenz, dass eben jeder so gut musizieren müsse, wie es in seinen Kräften stehe. Man braucht nicht professioneller Musiker (wie der Arnstädter Clavierist Friedrich Ernst Heindorff) zu sein, um dermaleinst an der

In dulci júbilo, ein Grates nunc omnes wird ausgesungen seyn, so wird] ein Engelisches Cantate, ein Himmlisches Exultate, ein [CF: Hertzzerfrewendes; JP: fröhliches] Jubilate [CF: auf das ander ... erklingen; JP: nach dem andern wird erklingen, ...].« Bei beiden Autoren mündet dies in den Ausruf »O Frewde! O Wonne! O Seligkeit!«.

18 Frick (wie Anm. 17), S. 220.

19 Hector Mithobius, *Psalmodia Christiana* [...] *Das ist Gründliche Gewissens-Belehrung, was von der Christen Musica, so wol Vocali als Instrumentali, zu halten?*, Bremen und Jena 1665. Erstmals dargestellt bei Christian Bunnars, *Kirchenmusik und Seelenmusik: Studien zu Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 1966 (= Veröffentlichungen der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 14). Der Text des Wittenberger Gutachtens bei Mithobius, S. 123–127. Auch die Drucklegung in Jena (neben Bremen) dürfte zur allgemeinen Verbreitung beigetragen haben.

20 Henricus Henrici, *Denck- und Danck-Schule Am Fest des Groß-Fürsten Michaelis Christi Jesu* [Orgelpredigt Neuenkirchen / Land Hadeln 1662], in: Mithobius (wie Anm. 19), S. 395–425, hier S. 412f.

Himmelsmusik mitwirken zu können, sondern erreicht dasselbe Ziel auch, wie von Henrici beschrieben, über eine irdische Vorbereitung lediglich »mit schlechten [...] Stimmen«. Denkbar knapp ist hierfür die Formel, auf die der Organist und Geograph Hinrich Vollers in Berne (Wesermarsch) dies 1643 brachte, als er sich in den Ruhestand zurückzog²¹: »Gott gebe mir undt allen bußfertigen geleubigen Christen hirnechst die ewige himmelsche Musica.«

Allgemeine Visualisierungen: Møgeltønder, Weimar und Rellingen

Diese Musikvisionen waren keineswegs nur Theologenkreisen vertraut; vielmehr müssen sie als so bekannt gelten, dass deren bildliche Darstellungen auch verbreitet von Nichttheologen entschlüsselt werden konnten. Unter der Vielzahl denkbarer Belege seien einige besonders aussagekräftige ausgewählt.

1740 wurde in Møgeltønder, im südwestlichsten Dänemark gelegen, die Balkendecke des niedrigen Kirchengebäudes mit einem großflächigen Gemälde vollständig bemalt (s. Abbildung 1)²². Blickrichtung ist erstaunlicherweise die des Pastors, nicht die der Gemeinde, die die Bildfolge als etwas auf dem Kopf Stehendes lesen muss.

Das Bild gliedert sich in vier Etappen: den Sündenfall, den Kreuzestod Christi, die Auferstehung und den Himmel. Das ist folglich die komplette Heilsgeschichte nach der lutherischen Auffassung einer »Rechtfertigung allein aus Gnade«: Der durch den Sündenfall sündige Mensch (Bild 1), der aber dennoch an Gott glaubt, wird durch den Kreuzestod Christi (Bild 2) gerechtfertigt. Ob Glaube vorlag, klärt sich aber erst beim Jüngsten Gericht (Bild 3), hinter dem nicht nur der Himmel offen steht, sondern auch das Höllenfeuer droht. Über den Gerechten wölbt sich schließlich der Himmel (Bild 4).

In diesem Himmel schweben zwischen Wolken und eindrucksvollem Tiefblau Engel, perfekte Repräsentanten des Jenseits. Dieses Bild aber ist um das Hauptwerk der Orgel herum geformt worden: Sie stammt von 1679, ist somit 60 Jahre älter als die Deckenbemalung, die die Orgel in sich aufnimmt. Nur wer in diese gewölbte Deckenaussparung über dem Orgelgehäuse hinaufblickt, sieht folglich den Sinn des Ganzen (s. Abbildung 2). Hier schweben zwei Engel, die ein Schriftband »Soli Deo Gloria« zwischen sich ausbreiten: das so verpflichtende himmlische Gotteslob in seiner knappsten denkbaren Form. Dass in diesem Himmel mit Musik gerechnet wird, belegen nicht nur diejenigen Engel, die Instrumente in Händen halten, sondern vor allem die Orgel in ihrer Einbindung in die Bildkomposition. Wichtig für die Gesamtaussage ist somit die zentrale Bedeutung, die die Musik im Himmel habe, in der vierten und krönenden Abschluss-Stufe der Bildfolge. Diese vierteilige Darstellung der Heilsgeschichte ist ein Glücksfall²³, der viele andere Konstellationen verständlich macht.

Analog zum Vorkommen der Musikideen in Orgelpredigten finden sich weitere relevante Bildkonzeptionen erneut im Zusammenhang mit Orgeln. Wer in der Kirchenarchitektur die Orgel in ein zusammenhängendes Ensemble aus Altar und Kanzel einfügt, geht bereits von diesem heilsgeschichtlichen

²¹ Zitiert nach Wolfgang Büsing, *Heinrich Vollers: Organist, Landmesser und Chronist zu Berne im Stedingerland (1583–1656) und die Musikerfamilie Vollers in drei Jahrhunderten*, Oldenburg 1961, S. 16.

²² *Møgeltønder kirke* (Kirchenführer Møgeltønder), Tønder 1991, S. 5 (zu den Malern Johan und Sønnik Sønnichsen, Tønder); 1837 übermalt, erst 1976 wieder freigelegt, daher noch nicht erwähnt in: Erich Moltke u. Elna Møller, *Tønder amt*, Kopenhagen 1957 (= Danmarks kirker 21).

²³ In der Nachbargemeinde von Møgeltønder, Ubjerg, findet sich ein ähnlich gestaltetes, schlichter ausgeführtes Deckengemälde. Hier gab es damals keine Orgel; das Deckengemälde ist dreiteilig und reicht nur bis zum Jüngsten Gericht; vgl. Moltke und Møller (wie Anm. 22), S. 363.

Gedanken aus; das war das Bauprinzip der Weimarer »Himmelsburg«, der Schlosskapelle in der Zeit, als Bach dort den Organistenposten inne hatte.

Dass mit derartigen Konstellationen tatsächlich die Himmelsmusik gemeint sein kann, erweist sich in der Kirchenarchitektur, die der Barockarchitekt Cay Dose 1754 in Rellingen nordwestlich Hamburgs entworfen hat (s. Abbildung 3): Die Achse aus Altar und Kanzel wird flankiert von Gemälden, die die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi zeigen; damit kommt der Rechtfertigungsgedanke auch in diesem Bau-Ensemble zum Ausdruck. Zudem ist die Orgel hinterspielig gebaut; der Organist verrichtet sein Amt von einem Nebenraum der Kirche aus. Die Orgelklänge werden also im völlig Verborgenen erzeugt und dringen dort in den Kirchenraum hinaus, wo sich die Visualisierung himmlischer Ewigkeit findet: dort, wohin Christus aufgefahren und wo das Auge des dreieinigen Gottes platziert ist. Die Orgelmusik wird damit in der Kirchenarchitektur aus der Sphäre des Menschenwerks herausgerückt, folglich auch ein Stück weit ihres irdischen Kunstcharakters enthoben.



Abbildung 1: Møgelgård (Südwestdänemark), Deckenbild. Johan und Sønnik Sønnichsen (Tønder), 1740



Abbildung 2: Møgeltønder (Südwestdänemark), Detail: Orgel von 1679 und Himmelsbild 1740

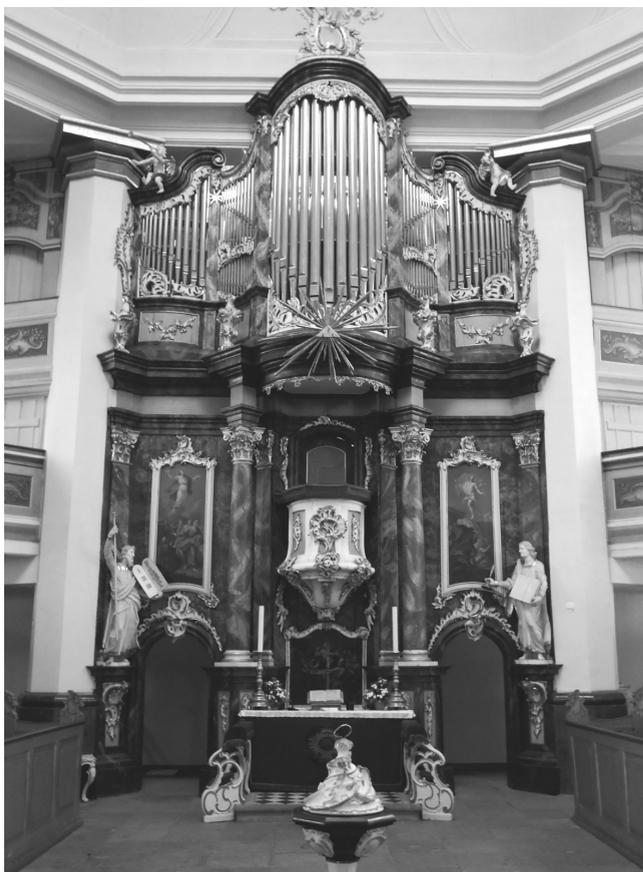


Abbildung 3: Rellingen (Schleswig-Holstein), Ensemble aus Kanzelaltar und Orgel

Spezial-Inszenierungen: Freiberg (Sachsen), Rynkeby (Fünen), Golzwarden (Wesermarsch)

Typische weitere Visualisierungen finden sich in Begräbnisräumen: dort also, wo sich ein Abbild des Himmels über den Grabstätten wölbt.

Über der Grablege der sächsischen Herrscher²⁴ im Freiburger Dom steht Christus als Weltenrichter im Zentrum eines Bildes, das von musizierenden Engeln umgeben ist; diejenigen von ihnen, die, plastisch ausgeformt, auf der Balustrade stehen, halten in ihren Händen lebensgroße Instrumente, die meisten davon funktionstüchtig und gebrauchsfertig – einzigartige Zeugnisse für die Musikpraxis der 1590er Jahre. Inszeniert ist hier, im Jahr 1594, nicht nur irgendeine Musik, die quasi zufällig mit einer Darstellung Christi als Weltenrichter zusammenfällt, sondern ganz konkret wiederum die vierte Stufe der Heilsgeschichte, auf die die hier Begrabenen warten. Kulturgeschichtlich bemerkenswert ist dies auch deshalb, weil noch wenige Jahre zuvor das sächsische Kurfürstenhaus starke Sympathien für den zeitgenössischen Calvinismus hegte; dieser ging davon aus, dass die Musikinstrumente, von denen im Alten Testament die Rede ist, durch das Neue Testament überwunden seien, so dass sie in einer christlichen Glaubensauffassung keinen Platz hätten²⁵. Das, was sich in Freiberg äußert, ist demgegenüber der spezifisch lutherische Gedanke, im Himmel Musik mit Instrumenten erwarten zu dürfen und sie vorab auf die Erde herunterholen zu müssen. Das lässt sich für das Sachsen jener Zeit folglich als theologische Kehrtwendung gegenüber jüngster Vergangenheit beschreiben.

Auch eine Inszenierung wie die im Freiburger Dom war kein Einzelfall. Um 1562/65 wurden in der Dorfkirche von Rynkeby, auf der Ostseite der dänischen Insel Fünen gelegen, Kalkmalereien begonnen (sie wurden nicht vollständig ausgeführt)²⁶. Die Ausmalung der nördlichen Seitenkapelle zeigt zunächst eine Doppeldarstellung Christi: unten den Gekreuzigten, darüber den Weltenrichter; teils ist damit erneut die heilsgeschichtliche Stufenfolge erkennbar, teils erscheint der Weltenrichter als Ensembleleiter – tatsächlich ist auch in vielen Texten immer wieder vom »Himmlischen Capellenmeister« die Rede²⁷.

Direkt um ihn herum sind zwei Personengruppen angeordnet, die eine in den Wolken (das sind folglich Engel), die andere in einer Art Chorgestühl; da die dargestellten Personen klassische Heiligenattribute tragen wie zum Beispiel das Andreaskreuz, lassen sie sich als Erlöste identifizieren. In den weiteren Gewölbefeldern finden sich in großer Zahl musizierende Engel; die Darstellung erscheint damit ähnlich als Kompendium der damaligen Instrumentennutzung wie die jüngere im Freiburger Dom (s. Abbildung 4).

Die Malereien in Rynkeby werden zurückgeführt auf den dänischen Adligen und Reichsrat Erik Hardenberg (um 1529–1604), der das Gebiet, in dem Rynkeby liegt, 1561 erwarb; im Laufe seiner Ausbildung war er einige Zeit Hausgenosse Philipp Melanchthons in Wittenberg gewesen²⁸. So lässt sich

²⁴ Umfassend dokumentiert und eingehend kommentiert in: Eszter Fontana (Hrsg.), *Wenn Engel musizieren: Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Leipzig und Döbel 2/2008.

²⁵ Zur Diskussion vgl. Mithobius (wie Anm. 19), S. 253–258.

²⁶ Dorte Falcon Møller, *Den himmelske lovprisning*, in: Den Iconographiske Post 2 (1971), S. 26–35; Claudia Valder-Knechtges, *Das Engelskonzert von Rynkeby*, in: Concerto 1984, S. 31–42.

²⁷ Pipping (wie Anm. 13), S. 8; analog Frick (wie Anm. 17), S. 200 (»der oberste Capel-meister«). Der Nürnberger Ägidien-Organist Johann Erasmus Kindermann bezeichnet so Gottvater (Christus hingegen als himmlischen Organisten) in den Todesgedanken, die er 1655 an Siegmund von Birken schickte. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jahrhunderts*, in: MuK 27 (1957), S. 170–181, hier S. 172.

²⁸ Art. *Hardenberg, Erik*, in: Carl F. Bricka (Hrsg.), *Dansk biografisk Lexikon* 7, Kopenhagen 1893, S. 97.

die Verbildlichung dieses Denkens (in Rynkeby und anderswo) in die unmittelbare Reformationszeit zurückverfolgen, und dort schließt sich der Kreis bei einem Zitat, das noch Mithobius 1665 wiedergibt – nach Valentin Friedland (genannt Trotzendorff), der gleichfalls dem Melanchthon-Kreis angehörte²⁹: »Lernet singen, lieben Discipuli, lernet singen, daß ihr dort auch mit singen könnet, wenn ihr werdet in den Himmel kommen, so werden euch die H. Engel heissen zu ihrem Chor treten, daß ihr werdet himmlische Symphonisten werden.«



Abbildung 4: Rynkeby (Fünen/Dänemark), Kalkmalereien der Nordkapelle, um 1562/65 (Fotomontage: Ost- und Südgewölbe)

Die einschlägigen Überlegungen spiegeln sich schließlich auch in Bildern, die sich der rein irdischen Glaubenspraxis zuwenden. In Golzwarden in der Wesermarsch, in der Taufkirche des Orgelbauers Arp Schnitger, findet sich an der Orgelepore hierzu ein dreiteiliger Bild- und Textzyklus aus dem Jahr 1701 (s. Abbildung 5). Zu den Worten »Mein Odem GOtt stets preist«, einer Paraphrase der Worte »Alles, was Odem hat, lobe den Herrn« aus Psalm 150, findet sich sinnigerweise nicht etwa ein Sänger, sondern dessen »organische« Steigerung als Orgel (im Sinne der Instrumentenhinweise dieses Psalms), möglicherweise als Abbild des örtlichen Orgelprospekts³⁰. Die Worte »Mein Klang erfreut den Geist« verweisen auf

²⁹ Mithobius (wie Anm. 19), S. 212 (nach Josua Stegmann); Renner (wie Anm. 8), S. 67 (nach Valerius Herberger).

³⁰ Als Maler wird Johann Christoph Wallzell benannt; vgl. Cornelius H. Edskes u. Harald Vogel, *Arp Schnitger und sein Werk: Bildband mit den erhaltenen Orgeln und Prospekten Arp Schnitgers*, Bremen 2009, S. 74. Die dort gegebene Beschreibung verweist nur auf die Musikszenen, nicht aber auf deren theologische Anliegen und bezieht sich nicht auf die hinzugesetzten Texte.

den direkten irdischen Nutzen der Musik und werden durch die Darstellung des Königs David vor Saul visualisiert. Mit den Worten »Mein Schall aufs Ewig weist« wird schließlich eine vokal-instrumentale Kammermusikszene kommentiert, über der ein himmlisches Musizieren zu sehen ist. Folglich sind in jedem der Bilder Professionelle dargestellt; doch mit dem Possessivpronomen der 1. Person wird klar, dass mit diesem musikalischen Imperativ in der Glaubensübung jeder Betrachter gemeint ist – jeder, der unter diesen Bildern allsonntäglich aus der Kirche herausgeht.



Abbildung 5: Golzwarden (Wesermarsch), Brüstung der Westempore. Johann Christoph Wallzell, 1701

Schluss

Es waren also nicht allein die Musiker und Musiktheoretiker, die (als abgeschlossene Gruppe) das himmlische Musizieren als Legitimation ihrer Tätigkeit proklamierten: Es war die Kirche, die an dieser Musikausrichtung auf das Jenseits ein vitales Interesse hatte. Die kirchlichen Musiker entsprachen folglich in ihrer Berufstätigkeit (lutherischer Auffassung zufolge) den Priestern: als Professionelle, als *primi inter pares* in einer »Musikerschaft aller Gläubigen«. Das lag den sächsischen Kurfürsten nach 1590 ebenso am Herzen wie vermutlich Heinrich Posthumus von Reuß; und das verstanden die Marschenbauern in Møgeltønder noch um 1740.

Ein zentrales Mittel, dieses Denken zu transportieren, ist in diesem Überblick ausgespart: das Kirchenlied selbst, also die musikalische Mindeststufe irdischer Jenseits-Vorbereitung. Nur ein Beispiel sei zitiert, die Schlussstrophe eines Liedes, dessen Text erstmals 1620 bei Christoph Demantius in Freiberg auftaucht:

Freu dich sehr, o meine Seele,
 und vergiss als Not und Qual,
 weil dich nun Christus, dein Herre,
 ruft aus diesem Jammertal.
 Seine Freud und Herrlichkeit
 sollst du sehn in Ewigkeit,
 mit den Engeln jubilieren,
 ewig, ewig triumphieren.

So erfasst der Bogen, der sich schlagen lässt, den gesamten Zeitraum der »großen lutherischen Kirchenmusik«; und da gerade in den beiden postreformatorischen Jahrhunderten mit einer intensiven Kontrolle des kirchlich Möglichen durch die Theologie zu rechnen ist, muss diese Musikkultur sehr weitgehend von den eschatologischen Vorstellungen durchdrungen gewesen sein: nicht nur dann, wenn die Musik Todessehnsucht ausstrahlt, sondern generell, also auch in Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied*, die nur im zweiten Satz mit den wenigen Choral-Textworten »also der Mensch vergehet, sein End, das ist ihm nah« auf ihre Bestimmung verweist. Folglich werden von Bach auch die Psalmworte der Motette auf das Musizieren im Himmel bezogen, das um Klassen schöner ausfallen werde als die Musik auf Erden; ohnehin zwingt die Erlösungstat zum Jubel, nicht zur Trauer.

Einerseits ist die »Rechtfertigung allein aus Gnade« grundlegend für diese Verpflichtung zum gesungenen Gotteslob; andererseits könnte für die gesellschaftliche Bevorzugung der Musik auch eine mittelalterliche Himmelsvorstellung eine Rolle spielen – im Sinne der Musik als einer der Sieben freien Künste. Musik ist demzufolge nicht nur ästhetisches Objekt; sie repräsentiert auch die Proportionen des Weltgefüges, also einen Teil des göttlichen Schöpfungsplans. Wenn nun das Ende aller Zeiten erreicht ist, wäre theoretisch denkbar, dass die musikalischen Proportionen als Bestandteil einer göttlichen Ordnung fortbestehen: Der Himmel als Gefilde der Seligen bleibt ohnehin übrig, möglicherweise also auch sein Aufbau – in dessen musikalischen Gesetzmäßigkeiten. Soweit festzustellen war, reichte aber auch in der Zeit Johannes Keplers oder letztlich Athanasius Kirchers die Argumentation nicht so weit; eher scheint es, als habe die konkrete Idee, dass auch die spekulativ-mathematische Seite der Musik fortbestehe und damit eine Sonderstellung in den Artes Liberales übernehme, außerhalb der theologisch-musiktheoretischen Diskussion gelegen.

Eher rückt die Frage nach den *Adiaphora* neu auf die Tagesordnung. In der Neuenkirchener Orgelpredigt von 1662 kommt Henricus Henrici auf sie zu sprechen und macht deutlich, dass sich der Diskussionsstand verändert hat. Die *Adiaphora* waren demnach mittlerweile zunehmend negativ konnotiert; aber aus ihrer Gruppe waren die gottesdienstlichen Zeremonien herausgelöst worden, die folglich auch gegenüber der Musik als höherwertig galten. Damit war sie mit den alten Zugängen nicht mehr vereinbar, anders als im 16. Jahrhundert: Wer im theoretischen Diskurs den gottesdienstlichen Zeremonien und der Musik gleichermaßen indifferent gegenübersteht, hat auch mit der Vision einer Himmelsmusik weit- aus weniger Probleme als der, der mit den *Adiaphora* brechen will – den Gottesdienst ausgenommen³².

31 Als Abwandlung von Ps. 42 – auch hinsichtlich der Form, die zwischen den Außenstrophen einen ähnlichen Bogen bildet wie zwischen dem 6. und 12. Psalmvers.

32 Daher bemüht auch Mithobius selbst sich um eine Klarstellung (wie Anm. 19, S. 299): »Denn mit den Mitteldingen verhält es sich also: [...] daß, weil sie frey sind, und man sie gebrauchen kan oder nicht: man aber gegen einander hält, welches unter diesen zweyen am nützlichsten, wann sie unterwegen gelassen, oder wann sie gebrauchet werden,

Verglichen mit den Predigten Leysers und Renners wird schließlich deutlich, dass sich jene alten Vorstellungen im nördlichen Deutschland weitaus länger hielten als in Mitteldeutschland. Zusammenhänge mit dortigen geistesgeschichtlichen Wandlungen bedürften einer eigenen Untersuchung: etwa dahingehend, wie weit die jüngeren, theoriegestützten Planspiele um die *Adiaphora* mit der Bewältigung des Dreißigjährigen Krieges zusammenhingen oder auch mit dem Denken, das das Aufkeimen des Pietismus³³ begleitete. Im Bereich der Kirchenmusik blieb anschließend nur noch die Frage nach ihrem irdischen Kunstcharakter übrig – und ob sich dieser in der Kirche auswirken dürfe oder nicht.

und dann sich befindet, daß der Nutze grösser sey, wann man sie brauche, als wann man sie unterwegen lasse, so ist es ie billicher, daß sie gebraucht, als daß sie unterwegen gelassen werden. Nun kan aber aus oberwehten ein ieglicher von der Musica schliessen, daß derselben Übung und Gebrauch weit, weit besser, als derselben Unterlassung sey, derowegen man sie auch lieber befodern als abschaffen muß.«

33 Konkret: Eher waren calvinistische Ideen, wie Großgebauer sie übernahm, Anlass zu veränderten Sichtweisen, als dass diese im lutherisch fundierten Frühpietismus selbst zu suchen wären; vgl. hierzu Bunnens (wie Anm. 19), S. 81 (Arbeitshypothese) und S. 97–99 (10 Thesen) sowie die dazwischen liegende Argumentation. Daher wirkt auch völlig plausibel, wenn der Francke-Schüler Bartholomäus Crassellius 1698 in »Dir, dir, Jehova, will ich singen« den »höhern Chor« als Ort erwähnt, in dem ein neues Psalmensingen an den irdischen Liedgesang anknüpft.