

GOTTESDIENSTLICHES MUSIZIEREN ALS VORSPIEL ZUR HIMMLISCHEN HARMONIE: DER EINFLUß DER BAROCKEN MUSIKANSCHAUUNG AUF ZINZENDORFS ABBILD- UND HARMONIEBEGRIFF

Anja Wehrend, Mülheim / Ruhr

Das Jüngerhausdiarium notiert am 11.9.1758 folgende Äußerung von Zinzendorf:

“Und das schöne Gebet: “Thu auf den Mund zum Lobe dein”, ist ein wesentliches, zu dem Gottesdienst, zum Vorspiel der himmlischen Harmonie und der Haufen, die dort feyern, gewiß ein unentbehrliches Stück.”¹

Dies ist eine von vielen Äußerungen Zinzendorfs über den Zusammenhang zwischen Gemeinmusik und himmlischer Harmonie, an der deutlich wird, wie stark das brüderische Denken über Gemeinmusik zu Lebzeiten Zinzendorfs von der barocken Vorstellungswelt durchdrungen ist. Die Äußerung integriert sowohl den Abbild- als auch den Harmoniebegriff, die beide in der barocken Musikan-schauung lebendig waren. Wenden wir uns zunächst dem letzteren zu.

Um den Begriff ‘Harmonie’ in seiner Bedeutungstiefe umfassend verstehen zu können, müssen wir erst dessen historische Dimension näher beleuchten. Der Begriff ‘*Harmonie*’ findet im abendländischen Denken in zahlreichen Disziplinen der Wissenschaft und Kunst Verwendung, seine Bedeutung ist äußerst viel-schichtig. In seinem ursprünglichen Sinn beinhaltet der aus dem Griechischen stammende Begriff die Vereinigung von Entgegengesetztem zu einem geordneten Ganzen sowie das Streben nach Ausgeglichenheit und hat somit seine Wurzeln im dualistischen Denken.² In der griechischen Philosophie bezog sich der Harmonie-begriff nicht nur auf die hörbare Vokal- und Instrumentalmusik im Sinne von ‘Wohlklang’, sondern auch noch auf die unhörbare Musik des Makro- und Mikrokosmos. Er konkretisierte sich in den beiden Vorstellungen von der Spärenharmonie des Weltalls und der Leib-Seelen-Harmonie des Menschen. Hiermit wird ein spekulativer Umgang mit Musik angesprochen, der zunächst mehr mit Theologie als mit Musikpraxis zu tun hat. Im Mittelalter lebte dieses

1 11.9.1758: *Jüngerhausdiarium* [=JHD] 1758, Bd. 6, S. 368; (2. Ex. Unitätsarchiv).

2 Vgl. MGG 2, Sachteil 4, Sp. 117; Paul von Naredi-Rainer (Heinrich Hüschen), Art. Harmonie, in: MGG 2, Sachteil 4, Sp. 117.

Denken als kosmologischer Harmoniebegriff in der Vorstellung von der *musica mundana*, als psychologischer Harmoniebegriff in der Vorstellung von der *musica humana* weiter. Beide Anschauungen bestimmten nachhaltig das musikalische Denken der Barockzeit und blieben in christlich modifizierter Form vor allem im Denken der lutherischen Tradition bis zum Ende des 18. Jahrhunderts lebendig, verloren jedoch für die Musikanschauung des Spätbarock und der Vorklassik schon um 1730/40 mehr und mehr an Bedeutung.

Für das Verständnis des brüderischen Harmoniebegriffs ist die Vorstellung von der *musica mundana* und den damit verbundenen christlichen Modifikationen von entscheidender Bedeutung. Demzufolge gliedert sich der vorliegende Beitrag in drei Abschnitte:

1. Harmonie im Sinne der Musica mundana
2. Rezeption der Musica mundana in Zinzendorfs Denken
3. Der Abbildbegriff und dessen Rezeption in Zinzendorfs Denken

1. Harmonie im Sinne der Musica mundana

Die Musiktheoretiker des Mittelalters verstanden in Anlehnung an das Gedanken- gut der griechischen Antike unter *musica mundana* die auf bestimmten Zahlen- proportionen beruhende harmonische Ordnung im Weltall, "die sich einerseits in der Bewegung der Sphären, andererseits in der regelmäßigen Abfolge der Jahreszeiten, der Zusammenordnung der Elemente zeigte"³. Neben dieser aus der griechischen Antike stammenden Auffassung vom tönenden Kosmos existierte im Christentum die theologische Vorstellung vom ewigen Gotteslob der Engelhier- archien und eschatologischen Gemeinde. Sie leitete sich letzten Endes von biblischen Vorbildern ab: So spricht das Alte Testament im Buch Hiob (38, 7) vom Lobpreis Gottes durch die Gottessöhne und Morgensterne, im Buch Jesaja 6, 2-4 vom Gotteslob der Seraphime; im Neuen Testament schildert das Buch der Offenbarung in 5, 9 den Lobgesang der 24 Ältesten vor dem Lamm; in 14, 1-3 die Darbringung des ewigen Gotteslobes durch die singende und spielende Gemeinde; in 15, 3 das ewige Gotteslob der Engel und eschatologischen Gemeinde. Demzufolge verstand die christliche Denktradition das ganze Universum "als unaufhörlichen Lobpreis auf Gottes Herrlichkeit"⁴. Himmelskörper und Engel

3 Reckow, Fritz: Art. "Musica", in: Riemann *Musiklexikon*, Sachteil, Sp. 594b.

4 Hammerstein, Rudolf: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1. Aufl. 1962, 2. Aufl. 1990, S. 117.



Abb. 1: Frontblatt zu Athanasius Kircher's Buch "Musurgia Universalis", Rom 1650; Kupferstich von Johann Paulus Schor

waren gemeinsam am Lobpreis beteiligt. In theologischen und musikalischen Traktaten des Mittelalters wurde diese Vorstellung mit Begriffen umschrieben wie *musica angelica*, *musica coelestis*, *musica divina* oder auch *ecclesia triumphans*. Damit wurde im Unterschied zur antiken Denkvorstellung von dem aus sich selbst heraus erklingenden Kosmos im Christentum die Musik der Himmelskörper funktional gedeutet: Es gehörte zu ihrer Aufgabe, Gott zu loben.

Standen im Denksystem des Mittelalters noch beide Vorstellungen nebeneinander, unternahm die Scholastik zunächst im 14. Jahrhundert den Versuch einer Synthese. Allerdings stand bei der Klassifikation der unhörbaren Musik an erster Stelle die *musica coelestis vel divina*, die gleichzeitig die *ecclesia triumphans* integrierte, und erst an zweiter Stelle die *musica mundana* (z.B. bei Jacobus von Lüttich: *Speculum Musicae*, 1330).⁵ Im 15. Jahrhundert wurde der antike Begriff *musica mundana* durch die *musica angelica* ersetzt oder als *ecclesia triumphans* neu interpretiert (z.B. bei Nicolaus von Capua: *Compendium Musicale*, 1415).⁶ Wie grundlegend solche Vorstellungen auch noch das musikalische Denken der Barockzeit bestimmten, zeigen drei Kupferstiche (sowie auch allegorische Andachtsbilder des 17. und 18. Jahrhunderts).

Das Frontblatt zu Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis* (1650) ist emblematisch gedacht und gliedert sich in drei Bereiche. Die ersten beiden thematisieren die unhörbare Musik. Der obere Bereich zeigt die Trinität, angedeutet als gleichwinkliges Dreieck, die von neun Engelchören umgeben ist. Sie singen das Sanctus als 36-stimmigen Kanon, der wiederum aus neun vierstimmigen Chören besteht. Dieser *canon angelicus* repräsentiert in solcher Klangfülle die *musica coelestis*. Nach unten hin ist der Bereich des Himmels als die Welt Gottes abgeteilt gegen den Makrokosmos – als dessen Schöpfungswerk.

Der mittlere Bereich stellt den Makrokosmos in Form einer Kugel dar. Dieser Mittelbezirk repräsentiert die *musica mundana*, die somit der *musica coelestis* untergeordnet ist. Der untere Bereich vergegenwärtigt den irdischen Wirklichkeitshorizont und damit auch die hörbare *musica instrumentalis*.⁷

Das Frontblatt zu Johann Heinrich Buttstetts *Ut Mi Sol* (1716) bildet die *musica angelica* ab in Anknüpfung an Hiob 38, 7. Die im Kreis angeordneten zwölf Engel symbolisieren hier das Gotteslob der Kirche, die vier weiteren Engel das Gotteslob des Universums. Der Titel besagt, daß der Dur- und Moll-Dreiklang

5 Ebda., S. 131f.

6 Ebda., S. 137.

7 Vgl. Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1. Aufl. 1967, 2. Aufl. 1984, S. 406f.

von Ewigkeit her sind. Die zwei aufeinanderliegenden Dreiecke symbolisieren den Dur- und Moll-Dreiklang und diese wiederum die Herrlichkeit und Menschwerdung Gottes. Die zwölf Engel im Kreis versinnbildlichen die Kirche (zwölf



Abb. 2: Frontblatt zu Johann Heinrich Buttstett's Werk "Ut Mi Sol (c-e-g), Re fa La (d-f-a), tota Musica et Harmonia Aeterna", Erfurt 1716

Stämme Israels, zwölf Apostel), die vier weiteren Engel (“auf den vier Ecken der Erde” Offb. 7, 1) das Universum.⁸



Abb. 3: Frontblatt zu Michael Praetorius' Liederbuch "Musae Sioniae", 1607; Kupferstich

⁸ Blankenburg, Walter: Art. "Zahlensymbolik", in: MGG, Bd. 16, Tafel 120.

Der Kupferstich in Michael Praetorius' Liederbuch *Musae Sioniae* (1607) thematisiert auf der unteren Bildhälfte die *musica instrumentalis*, also die hörbare Musik. Gezeigt wird die Verteilung von Sängern und Instrumentalisten (Streicher, Bläser, Positiv, Regal, Orgel) bei der Aufführung einer mehrchörigen Komposition auf dem unteren Hauptchor und den beiden Emporen mit jeweils drei Dirigenten.⁹ Er thematisiert gleichzeitig auf der oberen Bildhälfte die *musica angelica* und *ecclesia triumphans*, also die unhörbare Musik. Das ewige Gotteslob wird auf der linken Seite von singenden Engeln, auf der rechten Seite von musizierenden Harfenspielern – mit König David an der Front – zelebriert. Gleichzeitig wird hier das irdische Musizieren als Abbild himmlischen Musizierens zum Ausdruck gebracht. Doch hierauf kommen wir im dritten Abschnitt dieses Beitrages zu sprechen.

2. Rezeption der Musica mundana in Zinzendorfs Denken

Das Harmonieverständnis Zinzendorfs stand ganz unter dem Einfluß der mittelalterlichen Vorstellung von der *musica mundana* und den damit verbundenen christlichen Modifikationen, wie es sich in seinen Äußerungen zur Himmels- und Gottesharmonie widerspiegelt. Hier kristallisieren sich zwei Ebenen heraus: die horizontale und die polare. Wenden wir uns zunächst der horizontalen Ebene zu (siehe hierzu Abb. 4, oberer Teil).

2.1 Horizontale Ebene des Harmoniebegriffs

Auf horizontaler Ebene bezeichnet Zinzendorf den Zusammenklang eines himmlischen Ordnungsgefüges mit 'Harmonie', was er durch den Gebrauch von Begriffen wie "Gottes Harmonie"¹⁰, "himmlische Harmonie"¹¹, Engel-Hierarchie¹², "Englische Töne"¹³, "Schaar der vollendeten Geister"¹⁴, "Harmonie

9 Hoffmann, Hans: Art. "Aufführungspraxis", in: MGG, Bd. 1, Sp. 793f.

10 11.7.1758: JHD 1758, Bd. 5, S. 350f (UA, 2. Ex.).

11 11.9.1758: JHD 1758, Bd. 6, S. 368f (UA, 2. Ex.)

12 11.7.1758: JHD 1758, Bd. 5, S. 343 (UA, 2. Ex.)

13 Vgl. den Ausdruck "englische Musike". (6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767; UA)

14 21.8.1742: Diarium von Herrnhaag; UA, R.8.33.b.2.b.

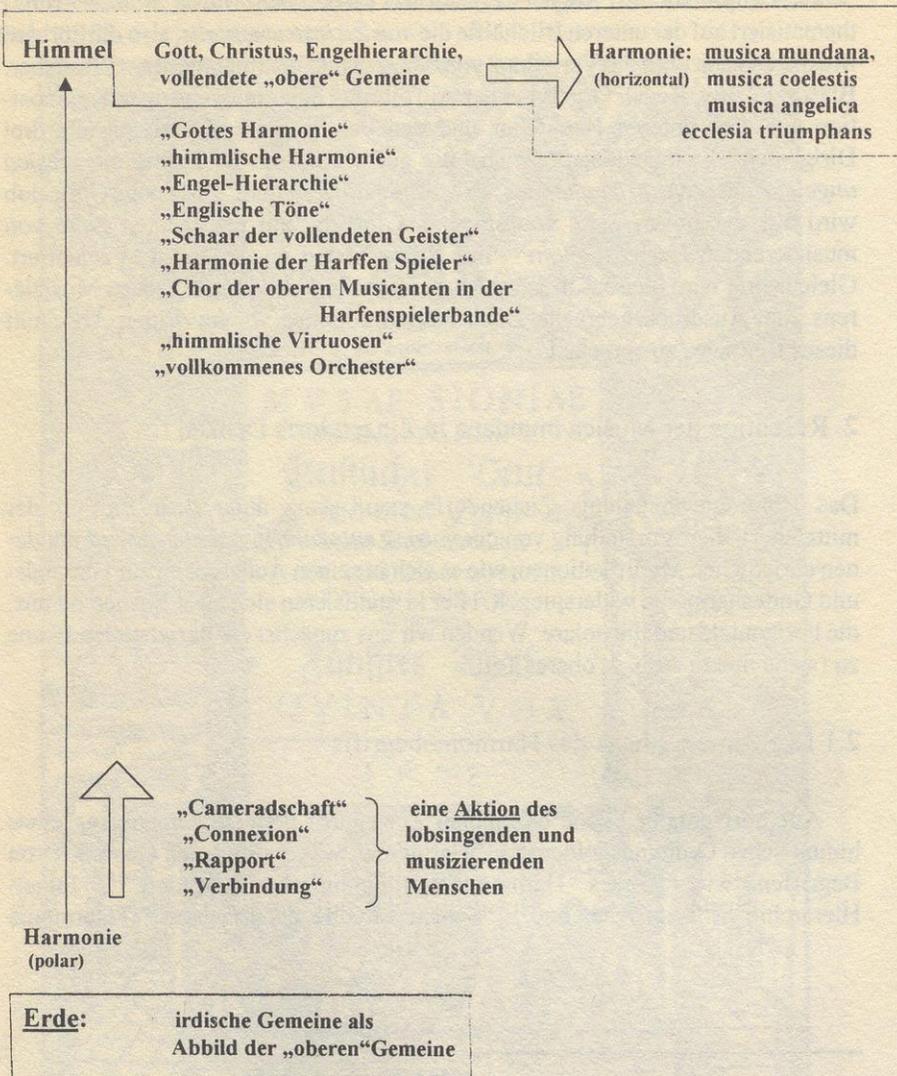


Abb.4: Horizontaler und polarer Harmoniebegriff bei Zinzendorf

der Harffen Spieler”¹⁵, “Chor der oberen Musicanten in der Harfenspielerbande”¹⁶, “himmlische Virtuosen”¹⁷ oder auch “vollkommenes Orchester”¹⁸ deutlich zum Ausdruck bringt.

Mit Begriffen wie “himmlische Harmonie”, “Engel-Hierarchie” und “Englische Töne” umschreibt Zinzendorf musizierende Engelwesen. Vorbilder für solche Vorstellungen berufen sich zum einen auf biblisches, zum anderen auf mystisches Gedankengut.

Mit Umschreibungen wie “Harmonie der Harffen Spieler”, “Chor der oberen Musicanten in der Harfenspielerbande”, “himmlische Virtuosen” oder “vollkommenes Orchester” weisen Zinzendorf sowie sein Mitarbeiter Gregor auf das vollendete Musizieren der “oberen” Gemeinde hin. Der Ausdruck “Harfenspieler” bezieht sich ganz konkret auf die in Offenbarung 14, 2b erwähnten 144.000 Harfenspieler. Solche verklärten Vorstellungen von der Musik entsprachen einer in der kirchenmusikalischen Tradition gängigen Anschauung; sie deckten sich mit dem typisch lutherisch-orthodoxen Topos von der “Himmlischen Cantorey”, der vermutlich vom Kantor Johannes Walter (1490-1570) tradiert wurde.¹⁹

Für Zinzendorf und Gregor stellt sich die himmlische Welt als einheitliches Gefüge dar – bestehend aus Gott, Christus, Engelwesen und der vollendeten “oberen” Gemeinde –, das sich als klingende Ordnung in einem unhörbaren, überirdischen Klang offenbart – als *musica coelestis*, *musica angelica* oder *ecclesia triumphans*.

2.2 Polare Ebene des Harmoniebegriffs

Jedoch umfaßt der Harmoniebegriff bei Zinzendorf auch noch eine polare Ebene (siehe hierzu Abb. 4, unten). Zwischen der “oberen” und der “unteren” Gemeinde

15 10.12.1744: Herrnhaagisches Diarium; UA, R.8.33.d.

16 21.8.1742: Diarium von Herrnhaag; UA, R.8.33.b.2.b.

17 1.4.1759: JHD 1759, Bd. 1, S. 603; UA (Abschrift eines Briefes des brüderischen Kirchenmusikers Gregor an Zinzendorf.)

18 Ebda.

19 Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: “Zwei Nürnberger Orgelallegorien des 17. Jahrhunderts. Zum Figur-Begriff der Musica Poetica” in: *Musik und Kirche* 1957, S. 173. Vgl. hierzu auch die Textsammlung von Straube, Karl: *Spielleute Gottes*, Berlin 1935, S. 95-104; ebenso Blankenburg, Walter: “Der Conradsche Stich von der Dresdner Hofkapelle” in: *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, Göttingen 1979, S. 141.

bestand ein wesensmäßiger Rangunterschied. Deshalb sah es Zinzendorf immer wieder als eine wichtige Aufgabe der Gemeinmusik an, im Prozeß des Singens einen aktiven Bezug zur "oberen" Gemeinde herzustellen. Dieses Beziehungsgefüge, das durch den lobsingenden Menschen zwischen den Polaritäten Himmel und Erde aktiv geschaffen werden soll, bezeichnet Zinzendorf ebenfalls als "Harmonie", wie es an folgenden Aussagen deutlich wird:

- Das "Herz aller Anwesenden" sei "durch die lieblichen Gesänge in eine Harmonie mit den oberen Chören zu bringen"²⁰.
- Das Loblied auf den Herrn sei "in voller Harmonie mit der obern Gemeinde"²¹ anzustimmen.

Hier nun ist der polare Aspekt des Harmoniebegriffs angesprochen: das von unten nach oben gerichtete aktive Bemühen, eine Verbindung zwischen Erde und Himmel herzustellen (siehe hierzu Abb. 4, Mitte). Häufig wird der in diesem Zusammenhang gebrauchte Harmoniebegriff durch andere Begriffe ersetzt wie z.B. "Cameradschaft"²², "Connexion"²³, "Rapport"²⁴ oder "Verbindung"²⁵. Wenn wir die eingangs erwähnte Definition von Harmonie betrachten, meint Zinzendorf hier nichts anderes als die Vereinigung der beiden Gegensätze "untere" und "obere" Gemeinde zu einem geordneten Ganzen.

Bemerkenswert ist, wie Zinzendorf die zu stiftende Verbindung zwischen Erde und Himmel charakterisiert; ich zitiere: als "nahe Connexion"²⁶, "charmante Connexion"²⁷, "Rapport (= Kontakt)"²⁸, das "merklich"²⁹ sein muß und als "modeste (= mäßige), aber doch seraphinische Cameradschaft"³⁰.

Vor allem mit der letzten – für die heutige Zeit eher unverständliche Umschreibung "seraphinische Cameradschaft" drückt Zinzendorf ein besonders

20 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von: "Memoires 1742"; abgedruckt in: *Zeitschrift für Brüdergeschichte*, VII, (1913), S. 201.

21 23.3.1760: JHD 1760, Bd. 1, S. 590; UA.

22 1.9.1759: JHD 1759, Bd. 3, S. 387ff; UA.

23 6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767; UA. Vgl. ebenso 1.9.1759: JHD 1759, Bd. 3, S. 387ff und 11.7.1758: JHD 1758, Bd. 5, S. 343; UA (2. Ex.).

24 11.9.1758: JHD 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

25 21.8.1742: Diarium von Herrnhaag; UA, R.8.33.b.2.b.

26 6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767; UA.

27 1.9.1759: JHD 1759, Bd. 3, S. 387ff; UA.

28 11.9.1758: JHD 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

29 Ebda.

30 1.9.1759: Jüngerhausdiarium 1759, Bd. 3, S. 387ff; UA.

intimes Beziehungsverhältnis aus. So wie die Seraphime von allen Engeln Gott und Christus am nächsten stehen, so soll die Gemeine im Prozeß des gemeinsamen Singens ein vertrautes und inniges Freundschaftsverhältnis zu Gott und Christus pflegen. Die anderen Umschreibungen drücken den gleichen Sachverhalt aus.

Der Anfang dieser Freundschaft wird für Zinzendorf z.B. während eines leisen und andächtigen Gemeinesangs im Gefühl des Hinaufgezogenwerdens spürbar:

“Aber es ist was desto himmlischer in dem doucen, sachten und sanften Ton, das einen zur Stunde *hinaufzieht* und mit den obern Chören in eine charmante Connexion bringt, darinn man nicht allemal steht”³¹.

Mit dem Nachsatz “darinn man nicht allemal steht” weist er jedoch darauf hin, daß der Moment, in dem die freundschaftliche Verbindung zur himmlischen Welt für den Musizierenden merklich werden kann, ein zeitlich außerordentlich kurzer Zustand ist. Demzufolge bringen seine Formulierungen zwei Gesichtspunkte zum Ausdruck: Zinzendorf empfindet somit einerseits eine tiefe Kluft zwischen den beiden Polaritäten Erde – Himmel. Andererseits aber hält er es für unverzichtbar, die Gemeine wiederholt zur Überwindung dieser Kluft aufzumuntern.

Die theologischen Voraussetzungen für diesen Gedankengang bildet die Erlösungstat Christi, auf deren Grundlage die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Mensch und Gott ja erst möglich ist. Ziel dieser aktiven Kontaktaufnahme mit der himmlischen Welt ist es, das ganze Gemeindeleben auf die fühlbare Nähe zu Christus hin auszurichten. Zinzendorf selbst umschrieb diese Lebensausrichtung als liturgisch leben oder “Umgang mit dem Mann, der mich geschaffen und versöhnet hat”³², was Dietrich Meyer in der Kurzformel “täglicher Umgang mit dem Heiland”³³ sehr treffend zusammenfaßt.

Daß Kluftüberwindung und Kontaktaufnahme mit Christus auch für Johann Daniel Grimm das Hauptanliegen der Gemeinmusik darstellt, ist folgenden Äußerungen aus seinem musikdidaktischen Handbuch zu entnehmen:

31 Ebda.

32 Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von: *Der Predigten die der Ordinarius Fratrum von Anno 1751. Bis 1752. Zu London gehalten hat*. Zweyter Band, London und Barby 1757, S. 213; Faksimiledruck in: Nikolaus Ludwig von Zinzendorf. *Londoner Predigten*, Hauptschriften, hrsg. v. Erich Beyreuther und Gerhard Meyer, Bd. V, Hildesheim 1963.

33 Meyer, Dietrich: “Christus mein ander Ich”. Zu Zinzendorfs Verhältnis zur Mystik; in: *Zeitwende*, 54. Jg. 1983, S. 93.

“Die Music ist es, deren selige Bestimmung durch ihn [d.h. Jesus] darin besteht, daß der Mensch in der allerhöchsten Liturgie in dem nächsten und vertrautesten Umgang mit Ihm, durch dieselbe [d.h. Musik] verwirklicht ist.”³⁴

An anderer Stelle spricht er speziell den Gesang als Methode zur Kontaktaufnahme an:

“Die menschliche Kehle ist das originale musicalische Werkzeug, welches uns der Heiland dazu geschaffen hat, daß wir *dadurch singend mit ihm reden können*.”³⁵

In seiner nächsten Äußerung geht Grimm noch weiter; hier erfährt die Kontaktaufnahme insofern eine Steigerung, daß dem Menschen in Aussicht gestellt wird, im Prozeß des Musizierens die Kluft zwischen Mensch und Christus tatsächlich überwinden zu können:

“Die Hauptmaterie, wovon wir singen und spielen, ist die Geschichte seiner Menschwerdung, seines Lebens, Leidens u[nd] Todes bis ins Grab. So singen u[nd] spielen wir auch *von seiner lieben Nähe, mit welcher Er fühlbar unter uns gegenwärtig ist, bis wir Ihn mit allen seinen Wunden mit unsern Leibesaugen leibhaftig sehen werden*.”³⁶

Hier findet ein dynamischer Prozeß statt: persönliche Teilhabe an der erhofften Begegnung mit Christus. Damit diese Dynamik im Prozeß des Musizierens tatsächlich auch initialisiert werden kann, ist es ausgesprochen wichtig, daß den Musikern, die ja im Prozeß des gottesdienstlichen Musizierens ein priesterliches Amt vollzogen, die dazu notwendigen musikpraktischen Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Verfügung stehen:

“Priesteramts pflegen, liturgisieren, thut allein das Herz. So gewiß dieses ist, so wahr bleibt es eben dennoch auch, daß alle Gaben u[nd] Fähigkeiten, durch welche alle Materialien, die zu einem liturgischen Amte nothwendig sind, durch Lernen u[nd] Übungen brauchbar gemacht worden, auch da seyn müssen.”³⁷

Demzufolge kann nur eine mit guter Qualität ausgeführte Gemeinmusik als Brücke zum Christuserleben fungieren und damit eine Harmonie zwischen unterer und oberer Gemeinde stiften. Dies mag eine Erklärung dafür sein, daß in der Gemeinde stets auf ein niveauvolles Musizieren Wert gelegt wurde. Davon zeugen nicht nur brüderische Quellen, sondern vor allem auch Berichte von Außen-

34 Grimm, Johann Daniel: “Handbuch bey der Music-Information im Paedagogio zu Catharinenhof, besonders auf das Clavier applicirt, in vier Lehr-Classen und einem Supplemente, nebst einer Beylage, die Zeichnungen und Aufgaben in sich enthalten”, Hs. 1753, S. 137, UA, Mus A2:2. Die vorliegende Handschrift erscheint 2001 in der Reihe: Hallesche Forschungen u.d.T. Pietismus und Liedkultur, hg.v. Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann, Tübingen (Verlag Niemeyer).

35 Ders., a.a.O., S. 25.

36 Ders., a.a.O., S. 159f.

37 Ders., a.a.O., S. 225.

stehenden, die immer wieder die Kultiviertheit brüderischen Musizierens lobend erwähnen.³⁸

2.3 Gemeinmusik als Weg zur Seligkeitserfahrung – als Weg zur spürbaren Teilhabe an der “oberen Gemeinde”

Damit die Wiederherstellung der Harmonie zwischen Mensch und Gott schon hier im irdischen Dasein spürbar werden konnte, mußte sich laut Zinzendorf der gläubige Mensch z.B. im Prozeß des gemeinschaftlichen Musizierens unbedingt vom Herzen aus nach der Nähe Christi sehnen und mit Liebe zu ihm durchdrungen sein.³⁹ Wurde sich der lobsingende Mensch dieser freundschaftlichen Verbindung zur himmlischen Welt im Innern gewiß, fühlte er sich für einen kurzen, beglückenden Moment des ewigen Heils teilhaftig. Zinzendorf beschrieb einen solchen Moment folgendermaßen:

“Daraus entsteht, [...], die Lust zum Singen: Die inclination [d.h. Neigung] sich aus der Hütte zu singen u. liturgica zu halten. Daher kommt der Stimulus, die Begierde, seine Seligkeit in Worten auszudrücken, sich davon hören zu lassen, dem Heilande, seinem Vater und h[eiligen] Geiste, den Geistern der vollendeten Gemeinde und den h[eiligen] Engeln die Gedanken unsers Herzen darzulegen”⁴⁰.

Der Mensch war demnach so ergriffen, beglückt und überwältigt von der kurzzeitig erlebten Himmelsnähe, daß er gar nicht anders konnte, als seine Seligkeitserfahrung voller Begeisterung herauszusingen. Die in diesem Zusammenhang häufig von Zinzendorf gebrauchte Formulierung “sich aus der Hütte zu singen”⁴¹ veranschaulichte die von starkem Enthusiasmus geprägte innerseelisch empfundene Seligkeitserfahrung und rückt sie in die Nähe der Ekstase. An einer anderen Stelle bezeichnet Zinzendorf diese Erfahrung mit dem Bild des Hinaufgezogenwerdens, das für den Gläubigen eine spürbare Teilhabe z.B. am ewigen Lobgesang der oberen Gemeinde bedeutet. Die tiefe Kluft zwischen Alltagsrealität und verheißener himmlischer Zukunft scheinen für einen

38 Vgl. Vogt, Peter: “Listening to »Festive Stillness«: The Sound of Moravian Music according to Descriptions of Non-Moravian Visitors”. In: *MMJ* 44.1 (1999): 15-23. Vogt hat hierzu eine anschauliche Zitatensammlung zusammengestellt.

39 “Dem Heiland ist an unserer liebe was gelegen. Er dispendirt uns vielleicht in vielen sachen, [...], aber in ansehung der liebe verstehet Er keinen scherz. [...] Der Heiland läßt uns nicht recht ruhig werden überm nicht genug lieb haben.” (Zinzendorf: *Londoner Predigten*, Bd. 2, S. 331.)

40 6.9.1749: JHD 1749, Bd. 1, S. 767ff; UA.

41 Ebda.

Augenblick aufgehoben zu sein, Diesseits und Jenseits zu einem einheitlichen, gleichzeitig erlebbaren Ganzen zu zerschmelzen und eine Harmonie zu bilden. Ein derartig fundamentales Erlebnis – mit einer Ekstase vergleichbar – erinnert an ähnliche Erfahrungsberichte von Mystikern, die exakt diesen beseligenden Moment der Gottesgemeinschaft mit *unio mystica* beschrieben.

3. Rezeption des Abbildbegriffs in Zinzendorfs Denken

Wenden wir uns nun dem Abbildbegriff in Zinzendorfs Gedankenwelt zu, der ebenfalls dem Mittelalter entstammt und Zinzendorfs Denken erheblich prägt. Wie sehr er die Wirklichkeitsvorstellung der Brüdergemeine des 18. Jahrhunderts insgesamt beeinflusst hat, geht nicht nur aus zahlreichen Diariumsnotizen, sondern auch aus der Titelblattgestaltung des Herrnhuter Gesangbuchs hervor.



Abb. 5: Kupferstich im Herrnhuter Gesangbuch von 1735

Der Kupferstich zeigt, daß sich die irdische Brüdergemeine als Abbild der vollendeten Gemeine oder – entsprechend ihrem üblichen Sprachgebrauch – der “oberen” Gemeine verstand. Wie ihrer Vorstellung gemäß im Himmel die vollendete Gemeine Christus als das Lamm in demütiger Haltung anbetete, so

betete analog hierzu die Brüdergemeine als Abbild im Gemeinsaal den ihrem Verständnis nach unsichtbaren Christus an. Doch welche Bedeutung hat der Abbildbegriff in der barocken Musikanschauung?

3.1 Zur Bedeutung des Abbildbegriffs in der barocken Musikanschauung

Der Abbildbegriff – auch *figura* genannt - kennzeichnet “die realprophetische Interpretation eines konkret innergeschichtliches Sachverhalts, der auf ein gleichfalls sich geschichtlich erfüllendes Ereignis hindeutet”⁴². Hierbei war es gleichgültig, ob sich das verheißene Ereignis schon erfüllt hatte oder ob es noch ausstand. Wie eben bei dieser Deutungstechnik das Alte Testament als *figura* des Neuen Testamentes, so wurde auch das innergeschichtliche Geschehen als *figura* neutestamentlicher Verheißungen verstanden. Dementsprechend sah der barocke Mensch im “diesseitigen Geschichtsverlauf einen Teilbezirk des großen weltgeschichtlichen Heilsplans, dessen endgültige Erfüllung noch”⁴³ ausstand. Konsequenterweise ergab sich daraus für die Musikanschauung, irdische Musik zu verstehen als eine *figura* der *musica angelica* oder *ecclesia triumphans*, wie sie in den neutestamentlichen Verheißungen der Offenbarung – ich habe sie eingangs erwähnt – beschrieben wurden.

In Musiktraktaten der Renaissance- und Barockzeit wird dieses Abhängigkeitsverhältnis zwischen irdischer und verheißener himmlischer Musik auf zweifache Weise charakterisiert, irdische Musik entweder als unvollkommenes oder vorläufiges Abbild der *ecclesia triumphans*. Gleiches galt für die Musikauffassung lutherischer Theologen des 17. Jahrhunderts. Das unvollkommene Abbild drückte sich in Umschreibungen aus wie “Hülse”⁴⁴ oder “Schatten”⁴⁵, das vorläufige Abbild in Umschreibungen wie “Vorgesmack”⁴⁶ oder “Vorspiel”⁴⁷. Letzten Endes steht hinter solchen Gedankengängen die Vorstellung von der

42 Dammann, a.a.O., S. 445.

43 Ebda.

44 Eggebrecht, a.a.O., S. 173.

45 Ebda.

46 Grossgebauer, Theophil: *Wächterstimme Auß dem verwüsteten Zion. ...*, Frankfurt am Main 1661, S. 212; zitiert nach Bunners, Christian: “Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts”, (Dissertation Rostock 1962), Göttingen 1966, S. 86, (Zitat 184). Ebenso bei Eggebrecht, a.a.O., S. 173.

47 Ebda., Anm. 7.

analogia entis, d.h., das geschaffene irdische Sein wird als Schatten des ungeschaffenen ewigen Seins verstanden.

3.2 Zum Abbildbegriff bei Zinzendorf

Der oben geschilderte Abbildbegriff bestimmt im wesentlichen auch Zinzendorfs Musikverständnis:

- "Unsere Stimme ist [= beim Singen von Liturgien] darum immer noch *zu leise* in der Himmelsharmonie, sie kommt *doch nicht* an die Chöre und ihre Agende, die um den Stuhl und ums Lamm herum sind."⁴⁸

- "Und das schöne Gebet: "Thu auf den Mund zum Lobe dein [usw.]", ist ein wesentliches, zu dem Gottesdienst, zum *Vorspiel der himmlischen Harmonie* und der Haufen, die dort feyern, gewiß unentbehrliches Stück. Das *Vorspiel* muß gespielt [...] seyn"⁴⁹.

Beide Texte beschreiben sehr anschaulich den Vorläufigkeitscharakter und die Unvollkommenheit irdischen Musizierens (siehe hierzu Abb. 6).

Wie stark Zinzendorfs Blickrichtung auf die endzeitgeschichtlichen Verheißungen fixiert war, bringt besonders der zweite Text zum Ausdruck. Formulierungen wie "*unentbehrliches Stück*"⁵⁰ oder "*das Vorspiel muß gespielt [...] seyn*"⁵¹ betonen sehr deutlich die Notwendigkeit der irdischen Gemeinmusik in ihrem Vorläufigkeitscharakter und erwecken den Eindruck einer zwingenden Notwendigkeit, himmlische und irdische Welt schon hier im Diesseits miteinander zu verbinden.

Hinter seiner Haltung verbarg sich aber eine tiefergehende Motivation: Zinzendorfs Bewußtsein war zum Teil noch von der Naherwartung geprägt, und er lebte in einer ständigen Spannung zwischen Alltagsrealität und der im Neuen Testament geoffenbarten Zukunftsverheißung, wobei er das innerweltliche Geschehen – verstanden als vorläufiges Abbild himmlischer Zukunft – stets an der Verheißungsgewißheit kontrollierte.⁵²

48 26.3.1760: Jüngerhausdiarium 1760, Bd. 1, S. 633f; UA; vgl. ebenso 11.9.1758: Jüngerhausdiarium 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

49 11.9.1758: Jüngerhausdiarium 1758, Bd. 6, S. 368f; UA (2. Ex.).

50 Ebda.

51 Ebda.

52 Vgl. Dammann, a.a.O., S. 445 u. 449.

Himmel: vollendete „obere Gemeinde“

Vorläufiges Abbild

Gesang als Vorspiel der
himmlischen Harmonie
schon hier singen zu dürfen, ist
ein Vorrecht

Unvollkommenes Abbild

Stimme klingt unvollkommen
Stimme klingt zu leise

Erde : irdische Gemeinde als
Abbild der „oberen“ Gemeinde

Abb. 6: Abbildbegriff bei Zinzendorf

Daß sich der polare Harmoniebegriff ebenso wie der Abbildbegriff auch in der brüderischen Lieddichtung widerspiegelt, zeigen exemplarisch folgende zwei Liedtextbeispiele aus dem jetzigen Gesangbuch der Brüdergemeine:

BG 208

Dichter: N.L. von Zinzendorf

Ihr Scharen vor des Lammes Thron, ihr muntern Flammenwagen,
ihr, die ihr habt den Menschensohn zur Herrlichkeit getragen,
und die ihr aus der Zeit ihm nachgefahren seid:
kommt, tretet in die Harmonie,
singt Jesu droben! Wir tun's hie.

Im Himmel und auf Erden tönt durch unzählbare Chöre
in Harmonie: Wir sind versöhnt, Gott und dem Lamm sei Ehre.

4. Ausblick

Fragen wir abschließend nach den Gründen, warum Zinzendorfs Musikverständnis so maßgeblich durch veraltete Vorstellungen geprägt war. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß gerade im Rahmen der lutherischen und mystischen Frömmigkeitsliteratur die Rezeption neutestamentlicher Aussagen über die *musica angelica* und *ecclesia triumphans* als Vorbild und Rechtfertigung irdischen Musizierens nicht unterschätzt werden darf. Ferner wurden solche Vorstellungen auf Andachtsbildern tradiert. Da Zinzendorf durch seine bereits früh beginnende Auseinandersetzung mit erbaulichen und theologischen Schriften immer wieder mit diesen veralteten Musikvorstellungen konfrontiert wurde, ist es nur logisch, daß sie sein Denken so nachhaltig bestimmten.

Anja Wehrend, 'Music-making in worship as a prelude to heavenly harmony: the influence of the baroque view of music on Zinzendorf's concept of image and harmony'

Fully in line with Baroque thinking, Zinzendorf saw a connection between congregational music and heavenly harmony. The author illuminates the concept of 'harmony' in its historical dimension. The idea of '*musica mundana*' and the Christian modifications of it are of decisive importance for an understanding of the Moravian concept of harmony. Consequently, this article falls into three sections: (1) harmony as understood in the tradition of *musica mundana*; (2) the influence of the tradition of *musica mundana* in Zinzendorf's thinking; (3) the concept of 'image' and its influence on Zinzendorf's thinking. Zinzendorf's consciousness was in part still shaped by expectation of the imminence of Christ's second coming, and he lived in a constant tension between everyday reality and the eschatological vision revealed in the New Testament. Zinzendorf's understanding of music was marked by antiquated ideas. In his study of devotional and theological literature, which began very early, he was repeatedly confronted with antiquated ideas of music, and it is only logical that these shaped his thinking so strongly.