

Der „Wunder-Thon“ von Bethlehem

Ein Versuch über die Musikalität von Engeln und die „Kontraktion des Weltalls“ in ihrem Gesang
Deutschland-Radio Kultur, Dienstag, 14. Dezember 2010, 22.00 Uhr

Anmoderation / Presstext:

„Und alsbald war da [...] die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe [...]!“^{di} Martin Luther scheint ganz offensichtlich von einer Art Sprechgesang überzeugt gewesen zu sein, als er in seiner Bibelübersetzung aus dem Jahr 1521 den Chor der Engel beschreibt, der den Hirten die Geburt Christi verkündet.

Für den römischen Universalgelehrten Athanasius Kircher besteht dagegen das Entscheidende, was die Hütejungen „zu Nachts / als Christus gebohren ward“ zu hören bekommen, eher im musikalischen „Wunder-Thon“ der Himmelskapelle als im Wortlaut ihrer Botschaft.

Hinter der Frage nach der Musikbegabung von Engeln verbirgt sich weitaus mehr als nur ein Seitenhandlungszweig moderner Weihnachtstraditionen. Die folgende Sendung kommt einer tausendjährigen Diskussion zwischen Kirchenlehrern, Naturwissenschaftlern und Philosophen zur besonderen Musikalität Gottes und seiner himmlischen Heerscharen auf die Spur.

Sendung

Musikzuspielung 1:

Johann Sebastian Bach: „Weihnachtsoratorium“, BWV 248, Coro: „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“, John Eliot Gardiner, Solisten, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, Archiv Produktion, LC 0113, Wiedergabe: nach 00:42 unter den fortlaufenden Text blenden, und spätestens b. d. Textstelle „...sie dadurch in grossen Schrecken...“ ausblenden.

Zitator:

„Wunder-Hall oder Wunder-Thon ist nichts anders / als ein ohngewöhnlicher Thon oder Hall / so da / etwas sonderliches zu bedeuten [hat] / [und] geschiehet / [...] indem er gewaltig und starck in das Gehör fällt / die Hörende[n] aber / die eigentliche Ursach dessen nicht wissen noch verstehen / sie dadurch in grossen Schrecken und Verwunderung gesetzt werden. [...] Ein solcher Wunder-Thon ist gewesen die Englische Music, so sich auf dem Feld / zu Nachts / als Christus gebohren ward / hat hören lassen. [...] Dergleichen seyn unterschiedliche Thon / deren die heylige Schriffte Meldung thut [...].“^{di}

Hauptsprecher:

Als der römische Jesuit und Universalgelehrte Athanasius Kircher gegen Mitte des 17. Jahrhunderts das musikalische Geschehen in Bethlehem zur Stunde Null unserer Zeitrechnung schildert, bleibt nicht viel Raum für weihnachtliche Süßigkeit oder bukolische Schwärmerei: Im Vordergrund stehen „Schrecken“ und „Verwunderung“.

Musikzuspielung 2:

Anonymus: „Anakrousis“, Gregorio Paniagua, „Atrium Musicae de Madrid“, Harmonia mundi France, LC 7045, Wiedergabe: nach 00:07 unter fortlaufenden Text wegblenden

Hauptsprecher:

Der Effekt hat eine lange Tradition: Sobald geflügelte Himmelsbewohner ihre Stimmen erheben, beginnt die Erde zu zittern, es kommt zur Qualmentwicklung, und es donnert. Das war ein Jahrtausend vor der Szene über den Feldern von Bethlehem schon nicht anders. Die frühesten Visionen zum Klang von Engelsstimmen finden sich in den Büchern des Propheten Jesaja aus dem achten vorchristlichen Jahrhundert:

Zitator:

Ich sah den Herrn sitzen auf einem hohen und erhabenen Stuhl und sein Saum füllte den Tempel. Seraphim standen über ihm; [...] Einer rief zum andern [...]: ‚Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth; alle Lande sind seiner Ehre voll.‘ Da erbeben die Schwellen von der Stimme ihres Rufes und das Haus ward voll Rauch.ⁱⁱⁱ

Hauptsprecher:

Zwei Jahrhunderte später legt der Seher Ezechiel noch einmal nach:

Zitator:

Wenn sie gingen, war es wie das Getöse eines Heeres. [...] Wenn sie stillestanden und die Flügel niederließen, so donnerte es im Himmel über ihnen. [...] Man hörte die Flügel der Cherubim rauschen bis in den äußeren Vorhof [...], und ich vernahm hinter mir ein Getöse wie das eines großen Erdbebens: Gelobt sei die Herrlichkeit des Herrn an ihrem Ort!^v

Hauptsprecher:

Erst nach der Geburt Christi beginnt sich die Vorstellung vom verheerenden Effekt himmlischer Rufe und seraphinischer Gesänge allmählich zu entspannen: Um das Jahr 70 entsteht in Griechenland ein Bericht, der unter dem Namen „*slawisches Henochbuch*“ in die Geschichte eingehen soll. Der Autor legt darin einen ausführlichen Reisebericht von seinem Weg in den „siebten Himmel“ nieder. Auf der dritten Etappe der Fahrt vernimmt er Stimmen hell glänzender Engelschöre, die unter unaufhörlichem, süßen Singen das Paradies bewachen, und die Bewohner des vierten Himmels üben sich – zwar bewaffnet, aber offenbar einigermaßen fried- und kunstfertig – im Spiel von Pauken und Orgeln.^v Zum musikalischen Finale kommt es dann im sechsten Teilstück von Henochs Beschreibung. Hier begegnet der Seher dem gleichen Chor von Cherubinen, die Ezechiel schon ein halbes Jahrtausend vor ihm belauscht hatte. Offensichtlich hat die Engelskapelle dazugelernt. Die Zeiten von „Getöse“, „Beben“ und „Rasseln“ scheinen für den neuen Korrespondenten aus der Himmelsphäre eindeutig vorbei zu sein:

Zitator:

Diese himmlischen Engel [...] sorgen für [...] Wohlklang [...] und Lobpreis; sie singen und jubilierten miteinander einhellig. Ihr Gesang ist unbeschreiblich [schön], und der Herr ergötzt sich [...] [daran].^{vi}

Musikzuspielung 3:

Giovanni Girolamo Kapsperger: „I Pastori di Betlemme“: „Sinfonia prima à 4 con 2 bassi“, „Echo du danube“, Accent/WDR, LC 06618, Wiedergabe: nach 00:34 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Bei alledem bleibt der gute Ruf himmlischen Musizierens weiterhin umstritten: In den apokalyptischen Visionen des Johannes – die dieser nur wenige Jahre nach dem „*Henochbuch*“ niederschreibt – ist es immer noch ein Ensemble von sieben posaunenden Engeln, das die Strafgerichte des Jüngsten Tages auslöst.^{vii} Selbst wenn führende Kirchenväter seit der Spätantike das Hauptgeschäft von Himmelswesen überwiegend im Lobpreis Gottes sehen, und bei den gottesdienstlichen Gesängen, die sie vom 6. Jahrhundert an verordnen, mit dem weihnachtlichen „*Hymnus angelicus*“ im „*Gloria*“ und der alttestamentarischen Anbetungsformel aus dem Buch Jesaja im „*Sanctus*“ ein harmonisches Unisono zur himmlischen Liturgie erzeugen wollen, bleibt der Blick von Erdbewohnern Richtung Himmel – unter musikalischen Gesichtspunkten – weiterhin skeptisch.

Noch Athanasius Kircher muss im Jahr 1650 seine Zeitgenossen ausdrücklich mit der Feststellung beruhigen, dass es für menschliche Ohren überhaupt nur unter ganz besonderen Voraussetzungen möglich sei, von der Erde aus den Klang der Himmelschöre wahrzunehmen. Er schreibt diesen Umstand in erster Linie der weisen und vorausschauenden Fügung eines gnädigen Gottes zu, der die Himmelsphäre absichtlich nicht mit genug Luft ausgestattet habe, wie zur Übertragung von Schall nötig sei.^{viii} Andernfalls würden die Menschen seiner Meinung nach unter dem beständigen Eindruck der unfassbaren harmonischen Fülle des Himmels tatsächlich taub werden.^{ix}

Musikzuspielung 4:

Wolfgang Amadeus Mozart: „Messe in c-moll“, KV 427: „Sanctus“, Collegium vocale, La chapelle royale, Orchestre des champs elysées, Philippe Herreweghe, Harmonia mundi France, LC 7045, Wiedergabe: nach 00:37 unter fortlaufenden Text blenden und dann ggf. nach Ende des Absatzes noch einmal freistellen

Hauptsprecher:

So idyllisch Kirchenmaler das Konzert über den Feldern von Bethlehem bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts üblicherweise inszenieren, und so lieblich die Komponisten des Barock den Gesang aus himmlischen Sphären als Unisono zwischen irdischer und himmlischer Liturgie immer wieder vertonen: Für Athanasius Kircher steht fest, dass es sich bei dem Klang, den die Engel erzeugen, um einen „*Wunder-Thon*“ handeln muss, der viel mehr mit der Öffnung des göttlichen Kosmos und dessen ewiggültigen Harmoniegesetzen zu tun hat, als mit einem flüchtigen, oder gar unterhaltsamen Hörerlebnis. Im Engelsgesang offenbart sich der ganze – ansonsten überwiegend verborgene – Schöpfungsplan Gottes.

Musikzuspielung 4 hier eventuell noch einmal kurz freistellen

Hauptsprecher:

Nach gängigen Einschätzungen des 17. Jahrhunderts gehorchen Beschaffenheit und Bewegung des Universums tatsächlich den gleichen Gesetzen wie Musik, und zahlreiche Mystiker, Musiker und Gelehrte der Epoche vergleichen die Vollkommenheit der Schöpfung mit der mechanischen Perfektion einer Orgel. Der altersweise Johann Erasmus Kindermann erkennt im Betrieb von Pfeifenorgeln etwa unumwunden den tieferen Sinn der Dreieinigkeitslehre, wie wir einem Brief des Nürnberger Komponisten aus seinem Todesjahr entnehmen können: Gott beschreibt er als federführenden Kapellmeister, Christus als Spieler, und im Heiligen Geist sieht er den Kalkanten, der das Werk mit Luft versorgt.^x

Ein halbes Jahrhundert früher hatte der evangelische Pfarrer Johann Arndt aus Braunschweig in seinem vierten Buch „*Vom wahren Christentum*“^{xi} schon einmal ein Orgelpositiv abbilden lassen, das mit seinen drei Registern hinter einem dreieckigem Prospekt als bildhafter Appell an die Christen gedacht gewesen war, sich mit dem dreifaltigen Gott zu vereinigen.^{xii}

Natürlich weiß auch Athanasius Kircher als besonderer Liebhaber von angewandter Physik und als vielseitig interessierter Gelehrter um die Bildqualität eines Instrumentes, in dessen Proportionen sich alle Ordnungsprinzipien der Natur wiederfinden lassen, und dessen funktionale Bestandteile das ganze Geflecht kosmischer Wechselbeziehungen spiegeln.

Unter diesem Aspekt gleicht seiner Ansicht nach bereits die Erschaffung der Welt einer Art Orgelbau, bei dem Gott der Disposition mit jedem neuen Tag ein neues Register hinzufügt. Als sich der Schöpfer am siebten Tag von seiner Arbeit ausruht, da hat er ein Werk von sechs klingenden Stimmen vor sich. Nun braucht Pater Athanasius nur noch die vier klassischen Elemente „Feuer“, „Wasser“, „Luft“ und „Erde“ als stumme Züge hinzuzuzählen, um in der Weltenorgel mit ihren zehn Registern ein Symbol höchster numerischer Vollkommenheit und ein instrumentales Gegenüber zur zehnsaitigen Harfe des Königs David zu erkennen. Unter den Händen eines allwissenden Weltenorganisten geraten nacheinander alle Sphären der Schöpfung in ein harmonisch-dynamisches Spiel. Viele Zeitgenossen Kirchers können diese Idee nachvollziehen. Der Philosoph Johann Amos Comenius sieht in der musikalisch-harmonischen Grundveranlagung der Welt gar den entscheidenden Schlüssel zur sinnlichen Erfassung des Unsichtbaren:

Zitator:

Wenn jemand daran zweifelt, dass alles auf diese Weise den Sinnen zugänglich gemacht werden könne, auch Geistiges und Abwesendes (was im Himmel oder in der Hölle oder an Orten jenseits der Meere ist und geschieht), so soll er bedenken, dass von Gott alles zu solcher Harmonie geschaffen worden ist, dass das Hohe durch das Niedere, Abwesendes durch Gegenwärtiges, Unsichtbares durch Sichtbares völlig dargestellt werden kann.^{xiii}

Musikzuspielung 5:

Johann Sebastian Bach: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 769 (Variation I, in Canone all'Ottava), André Isoir, Orgel, Caliope, CAL 9716, kein LC, Wiedergabe: möglichst ganz (1:17)

Hauptsprecher:

Unter Vertretern einer Epoche, deren führende Köpfe ihre religiösen Ansichten ebenso auf musikalische Modelle zurückführen wie ihre naturwissenschaftlichen Ordnungssysteme, erscheint ein so grundlegendes Ereignis wie die Menschwerdung Gottes ohne die Beteiligung von Musik kaum vorstellbar. Den Nachweis für die musikalische Grundnote der Angelegenheit bildet der Auftritt des Engelschores vor den Hirten, den das Lukasevangelium beschreibt. Für Athanasius Kircher ist der Fall klar:

Erst durch das harmonische Zusammenwirken von singenden Engeln und lauschenden Erdbewohnern entsteht ein geschlossener Kreis zwischen Gott und den Menschen.^{xiv}

Um die ganze Fülle der Nachrichtenkette darzustellen, die sich hier zwischen Himmel und Erde in Bewegung setzt, stellt Athanasius Kircher das Universum in Gestalt dreier in sich abgeschlossener Kreise dar: Den der Erde, den des Himmels und den der Engel, die hier – im Mittelbau – als geistige Botschafter tätig werden. Jede der drei Sphären gliedert sich noch einmal in drei Gruppen, so dass nach seiner Theorie im Moment der Geburt Christi dreimal drei Chöre tätig geworden sein dürften, die nach den Regeln eines „*Omnia in omnium*“ untereinander in einer harmonischen Verbindung stehen.^{xv}

Die Vorstellung ist zur Zeit des Barock nicht neu. Der spätantike Philosoph Pseudo-Dionysius Areopagita beschreibt schon lange vor Kircher solche Ketten zwischen Gott, seinen Engelsgeistern und den Menschen.

Zitator:

In unmittelbarer Erhebung [...] werden diese Geister durch die verborgenste und strahlenreichste Lichtmitteilung der Urgottheit direkt gereinigt, erleuchtet und vollendet. [...] So ergießt [das Licht] sich [...] in diese Geister der ersten Ordnung [...]. Von ihr wird dann die zweite Ordnung hierarchisch [weiter]geführt [...], von der zweiten die dritte – und von der dritten dann unsere eigene Hierarchie, nach dem gleichen Gesetz des wohlgeordneten Prinzips aller Ordnungen. [...] Auch das noch darf ich vielleicht hinzufügen, dass selbst jeder einzelne himmlische und menschliche Geist in seinem Inneren oberste, mittlere und unterste Kräfte besitzt [...]. Gemäß solcher Ordnungskraft erlangt [der] einzelne Geist in dem für seine Art erreichbaren Maß einen Anteil an der überheiligen Reinheit, dem übervollen Licht und der absoluten Vollendung.^{xvi}

Hauptsprecher:

In der dreifachen Unterteilung der Nachrichtenkette zwischen Gott und den Menschen erkennt Kircher eine visionäre Vorwegnahme des Prinzips frühbarocker Mehrhörigkeit, und die dreifache Triadenbildung bei Dionysius liest er als philosophische Vorahnung auf die Dreiklangsharmonik seiner eigenen Epoche. Beides konnte der spätantike Philosoph aus eigener Hörerfahrung noch nicht kennen. Die mathematische Ordnung des Dreiklangs im Quintraum erfüllt nach Kirchers Berechnungen ideale Voraussetzungen zu einer himmlischen Harmonie: Und so könnte über den Köpfen der Hirten von Bethlehem gut ein „*Wunder-Thon*“ wie dieser zu hören gewesen sein.

Musikzuspielung 6:

Claudio Monteverdi: „L’Orpheo“, daraus: „Toccatà“, The English Baroque Soloists / His Majesties Sagbutts & Cornetts, Ltg. John Elliott Gardiner, Archiv Produktion, LC 0113, Wiedergabe: nach 00:31 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Die wahre Identität jenes Mannes, der sich selbst „*Dionysius Areopagita*“ nennt, und auf dessen Schriften sich die Theorien Kirchers beziehen, schlummert tief im Dunkel der Spätantike. Zu seinen Lebensdaten bietet die Geschichtsschreibung nur spärliche Anhaltspunkte. Autobiographische Notizen, nach denen Dionysius selbst den Apostel Paulus beauscht haben will, während dieser auf dem Areopag in Athen predigte, führen Gelehrte auf einen fatalen Irrweg: Bis sich im Jahr 1895 herausstellt, dass seine Schriften an über siebenhundert Stellen aus Werken des Philosophen Proklos aus dem 5. Jahrhundert zitieren, sind seine Reliquien immer wieder als sterbliche Überreste eines christlichen Heiligen der ersten Stunde verehrt worden.^{xvii} In Wirklichkeit dürfte er irgendwann zwischen dem späten fünften und dem frühen sechsten Jahrhundert gewirkt haben.^{xviii} Moderne Wissenschaftler erkennen in seinem Werk, dem „*Corpus Dionysiacum*“, zuallererst den Wunsch nach einer „Amalgamisierung“ zwischen philosophischer Erkenntnis und christlicher Heilslehre.^{xix} Auch die Idee eines in drei dreigeteilte Sphären gegliederten Kosmos beruht darauf, dass die neuplatonische Philosophie mit ihren vielfältigen Triadenbildungen ebenso wie die christliche Trinitätslehre den Weltlauf seit dem vierten nachchristlichen Jahrhundert in dauerhafte Dreierhythmen vertaktet.^{xx} Diese Vorstellung eines dreigeteilten Gesamtganzen macht auch vor der spätantiken Musik nicht Halt:

Zitator:

Es giebt [...] drei Arten von Musik; und zwar ist die erste die Musik des Weltalls [...], die zweite aber die menschliche, die dritte aber die, welche auf gewissen Instrumenten ausgeübt wird.^{xxi}

Hauptsprecher:

Der Gelehrte, der diese Zeilen im fünften Jahrhundert notiert, heißt Severinus Boëthius und wirkt als Zeitgenosse und Berufskollege des Pseudo-Dionysius in Italien. Seine musiktheoretischen Schriften gründen auf Erkenntnissen der klassischen Antike und stellen gleichzeitig die entscheidenden Weichen zur Musikanschauung des Mittelalters. Als der Theologe Hugo von St. Victor um das Jahr 1128 im zweiten Band seines „*Didascalion*“ noch einmal eine Definition für den Musikbegriff aufschreibt, da schimmert zwischen den Zeilen nach wie vor die Gestalt von Severinus Boëthius hindurch.

Zitator:

Die Weltenmusik ertönt in den Elementen, in den Planeten, im Zeitenlauf.

In den Elementen: In Zahl, Gewicht und Maß; in den Planeten: In Stellung, Bewegung und Wesensart; im Zeitenlauf: Im Wechsel von Tag und Nacht; im Monatslauf: im Zu- und Abnehmen des Mondes; [...]

Die Menschenmusik ertönt im Körper, in der Seele sowie in der Verknüpfung beider.

Die Körpermusik ertönt im vegetativen Leben, demzufolge der Körper wächst, und diese Musik kommt allem zu, was als Lebewesen ins Dasein tritt; sie ertönt in den Säften, aus denen der Menschenleib aufgebaut wird; [...]

Die Instrumentenmusik ertönt durch Schlagen, wie dies beim Tympanum und den Saiten geschieht, durch Blasen, wie bei den Flöten und Pfeifen, durch Singen, wie bei Liedern und Gesängen.^{xxi}

Hauptsprecher:

Den ärgerlichen Umstand, dass nach dieser Lehre eine Zweidrittelmehrheit aller Musikgattungen unhörbar bleibt, teilen sich die Musikliebhaber des Mittelalters mit den führenden Köpfen der griechischen Antike: Schon im vierten Jahrhundert vor Christus hatte der Astronom Eudoxos von Knidos bemerkt, dass sich Himmelskörper nach harmonischen Ordnungsprinzipien am Firmament bewegen. Wenig später übertragen Schüler von Pythagoras die mathematischen Proportionen auf das Griffbrett eines Monochordes und stellen sie so erstmals als hörbare Töne dar. Auf die Weise erkennen sie in der Ordnung der Himmelskugel schließlich einen einzigen, unveränderlichen Akkord. Den Klang des Firmaments selbst mit dem Ohr wahrzunehmen, bleibt dem feinen Gehör von Meister Pythagoras vorbehalten.

Für den Rest der antiken Gesellschaft verursachen Planeten keinen vernehmlichen Ton. Die meisten Denker der Ära sehen daher in der musikalischen Harmonie der Sphären entweder ein rein wissenschaftliches Modell, oder sie fassen sie – wie etwa Plato – als mythologisches Bild für den Gesang der Sirenen auf, die durch ihre betörende Himmelsmusik spätestens seit Homers Odyssee immer wieder Seeleute abgelenkt und vom Kurs abgebracht haben.

Die pythagoreische Schule drückt sämtliche Intervallschichtungen des Himmelsklanges in Gestalt von ganzzahligen Brüchen aus. Dabei stellt sich heraus, dass zur mathematischen Darstellung des geheimnisvollen Gesanges am Firmament ausschließlich Ziffern zwischen „Eins“ und „Vier“ erforderlich sind. Dieser Umstand überrascht die Astronomen nicht sonderlich, da sie in der Summe all dieser Zahlen das Vollkommenheitssymbol der „Zehn“ erkennen. Das entspricht der Bedeutung des Kosmos als dem Inbegriff allerhöchster Vollkommenheit. Die kosmologische Schlüsselrolle der Vierzahl würdigen Pythagoreer, indem sie der Zahlengruppe „Eins, Zwei, Drei, Vier“ mit dem Wort „*Tetraktys*“ einen ganz besonderen, eigenen Namen geben. Der neuplatonische Philosoph Jamblichos gießt die Bedeutung der Zahlengruppe in eine prägnante Formel:

Zitator:

[...] Die Tetraktys. Das ist die Harmonie, in der die Sirenen sind.^{xxiii}

Musikzuspielung 7:

Cristofano Malvezzi: „Dolcissime Sirene“ à 6, aus: „La Pellegrina“, Intermedii (Florenz) 1589, Capriccio Stavagante Renaissance Orchestra, Collegium Vocale Gent, Skip Sempé, Leitung, Paradizo CD, PA 0004, kein LC, Wiedergabe, nach ca. 1:28 unter fortlaufenden Text blenden

Hauptsprecher:

Als Athanasius Kircher 1650 – knapp anderthalb Jahrtausende nach Jamblichos – noch einmal die harmonischen Beziehungsgeflechte zwischen Gott, den Engeln, der Natur und den Menschen berechnet, da kommt auch er auf die mysteriöse Vierzahl: Nach seiner Auffassung steht Gott im Verhältnis 1 zu 2 eine Oktave über den Engeln. Die wiederum befinden sich in Quintlage – also im Verhältnis 2 zu 3 – oberhalb der Natur, und zwischen dieser und den Menschen bleibt dann noch ein Spannungsverhältnis in der Größenordnung einer Quarte – also 3 zu 4. Demnach lassen sich auch am Firmament Kirchers alle Beziehungen und Querverbindungen durch Brüche aus Ziffern zwischen Eins und Vier darstellen. Indem Kirchers Weltbild alle Vollkommenheitsanforderungen antiker Denker an die Harmonik eines wohlgeordneten Himmels erfüllt, reüssiert der Engelschor als singende Himmelskapelle schließlich als Nachfolgeorganisation des Sirenenensembles.

Allein die Intention von Engeln erscheint Kircher weit weniger böse als die der singenden Damen über den Meeren im antiken Griechenland. Das liegt vielleicht daran, dass der Sphärenharmonie des christlichen Abendlandes weder ein lüsterner Pluto, noch eine rachsüchtige Demeter, oder eine zornige Aphrodite vorsteht, sondern ein allwissender, grundsätzlich gütiger Gott.

Kircher porträtiert seine Engelsgesellschaft als Vereinigung von Wesen, die sich am Wirken Gottes erfreuen, es freudig weitergeben und gern zwischen Himmel und Erde „*moderieren*“. Auch wenn er Engel im Gegensatz zu fleischlich-materiellen Menschen zuallererst als ideelle Geistwesen wahrnimmt, hält er ihre Musik für sinnlich genug, um Dank des forschenden Gemüts, des offenen Ohrs und des erkennenden Verstandes der Menschen ein realistisches Potential zu einer wundersamen Vereinigung zwischen Hörern und Gehörtem zu bieten: Indem ein Mensch lauscht, wird er als Resonanzkörper selbst zu einem physischen Teil dessen, was er hört.^{xxiv} Und wenn es sich bei dem Gehörten gar um Himmelsmusik handelt, ergibt sich für forschende Erdbewohner darüber hinaus die einzigartige Möglichkeit zu einem Blick auf den Kapellmeister des Gesamtganzen.^{xxv}

Offenbar gefällt Pater Athanasius seine Vorstellung. Und so beendet er die insgesamt 1152 engbedruckten Seiten seiner achtbändigen „Musurgia“ mit einer sehr persönlichen Bitte:

Zitator:

O du grosser Welt-Capellmeister und Music-Regierer / der du alles in gewisser Maß / Zahl und Gewicht erschaffen / disponire das Enneachordon meiner Seelen nach deinem Willen / errege alle meine Leibs- und Seelen-Saiten zum ewigen Lob und Ruhm deines Namens / dass ich dich mit Seraphischer Lieb liebe / mit Cherubinischer Gemütsforschung ohn underlas suche / [...]. Dein Fürstenthum lege auf alle rebellirende widerspenstige Affecten / dass ich dir mit Englischer Reinigkeit allezeit diene: disponire in mir diejenige Tugend-Harmony / [...] / damit ich von einer Tugend zur andern / gleichsam als von Thon zu Thon fortgehe / endlichen zu Diapason aller Tugenden / [...] / und [...] in dem Psalter-spiel auf Zehen Saiten / dich mit den neun Englischen Choris Ewig ohn underlas loben / rühmen und preisen möge / Amen.^{xxvi}

Musikzuspielung 8:

Giovanni Girolamo Kapsperger: „I Pastori di Bettelemme“: „Viva età felice“: „Coro“, Constanze Backes, Chiyuki Okamura, Clementine Jesdinsky (Sopran), Franz Vitzthum (Countertenor), Christian Dietz (Tenor), Markus Flaig (Bass), „Echo du danube“, Accent/WDR, LC 06618, Wiedergabe: je nach verbleibender Restzeit ganz, oder ggf. auf Ende d. Sendung justiert bereits im Hintergrund des Zitates mitlaufen lassen.

GEMA-NACHWEIS

Musikzuspielung 1:

Johann Sebastian Bach: „Weihnachtsoratorium“, BWV 248, Coro I: „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage“, John Eliot Gardiner, Solisten, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, Archiv Produktion, LC 0113

Musikzuspielung 2:

Anonymus: „Anakrousis“, Gregorio Paniagua, „Atrium Musicae de Madrid“, Harmonia mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 3:

Giovanni Girolamo Kapsperger: „I Pastori di Bettelemme“: „Sinfonia prima à 4 con 2 bassi“, „Echo du danube“, Accent/WDR, LC 06618

Musikzuspielung 4:

Wolfgang Amadeus Mozart: „Messe in c-moll“, KV 427: „Sanctus“, Collegium vocale, La chapelle royale, Orchestre des champs elysées, Philippe Herreweghe, Harmonia mundi France, LC 7045

Musikzuspielung 5:

Johann Sebastian Bach: „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, BWV 769 (Variation I, in Canone all'Ottava), André Isoir, Orgel, Caliope, CAL 9716, kein LC

Musikzuspielung 6:

Claudio Monteverdi: „L'Orpheo“, daraus: „Toccatà“, The English Baroque Soloists / His Majesties Sagbutts & Cornetts, Ltg. John Elliott Gardiner, Archiv Produktion, LC 0113

Musikzuspielung 7:

Cristofano Malvezzi: „Dolcissime Sirene“ à 6, aus: „La Pellegrina“, Intermedii (Florenz) 1589, Capriccio Stavagante Renaissance Orchestra, Collegium Vocale Gent, Skip Sempé, Leitung, Paradizo CD, PA 0004, kein LC

Musikzuspielung 8:

Giovanni Girolamo Kapsperger: „I Pastori di Bettelemme“: „'Viva età felice': ‚Coro‘“, Constanze Backes, Chiyuki Okamura, Clementine Jedsinsky (Sopran), Franz Vitzthum (Countertenor), Christian Dietz (Tenor), Markus Flaig (Bass), „Echo du danube“, Accent/WDR, LC 06618

ⁱ Lk 2, 13f. (Übersetzung D. Martin Luther)

ⁱⁱ Athanasius Kircher: „Neue Hall- und Thon-Kunst“ (deutsch von Agatho Carione), Eilwangen 1684, S. 152

ⁱⁱⁱ Jes. 6, 1-4, Kompilierung des Textes in: Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel, Bern 1962/1990, S. 17f.

^{iv} Hesekiel 1, 24ff., Kompilierung des Textes in: Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel, Bern 1962/1990, S. 18

^v Urtext: „*Timpanoi*“ und „*Organoi*“

^{vi} vgl. Christfried Böttrich: Das slavische Henochbuch; in: Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit V; Gütersloh 1996, hier zitiert aus: Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel, Bern 1962/1990, S. 20

^{vii} Offenb. 8, 3

^{viii} dieses Argument findet sich schon b. Anselm v. Canterbury (c. 1033-1109) und wird von Kircher in der *Musurgia universalis*, Bd. II, Rom 1650, S. 376 nur zitiert

^{ix} Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Bd. II, Rom 1650, S. 373

^x H. H. Eggebrecht: Zwei Orgelallegorien des 17. Jh. Zum Figur-Begriff der *Musica poetica*, in: *Musik und Kirche* 27 (1957), S. 170-181

^{xi} Johann Arndt: Vier Bücher vom wahren Christentum, Magdeburg 1610

^{xii} vgl. dazu: Bernhard Buchstab: Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen – Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext, Marburg, 2002, S. 36

^{xiii} Johann Amos Comenius: *Opera didactica omnia*, XX, § 11, Amsterdam 1657, S. 137

^{xiv} Ulf Scharlau: Athanasius Kircher als Musikschriftsteller – Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock“, Marburg 1969, S. 134

^{xv} Ulf Scharlau: Athanasius Kircher als Musikschriftsteller – Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock“, Marburg 1969, S. 134

^{xvi} Dionysius Areopagita: Engel-Hierarchie, 5./6. Jh., übersetzte Neuausgabe v. Walther Tritsch, Amerang 2010, X § 1-3, S. 76ff.

^{xvii} Dionysius Areopagita: Engel-Hierarchie, 5./6. Jh., Neuausgabe v. Walther Tritsch, Amerang 2010, Vorwort, S. 9f.

^{xviii} vgl. Beate Regina Suchla: „Dionysius Areopagita, Leben-Werk-Wirkung“, Herder 2008

^{xix} Volker Leppin: Die christliche Mystik, C. H. Beck 2007, S. 26

^{xx} Volker Leppin: Die christliche Mystik, C. H. Beck 2007, S. 35

^{xxi} Anicius Manlius Severinus Boetius: Fünf Bücher über die Musik, übersetzt und herausgegeben von Oscar Paul, Leipzig 1872, S. 7

^{xxii} zitiert aus: Gerhard Nestler: Geschichte der Musik, 6. Auflage, Schott 2005, S. 57f.

^{xxiii} vgl. Iamblichos v. Chalkis: *De Vita Pythagorica*, ed. Theophil Kießling, Leipzig, 1816, 29, 162 und André Barbera: The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys, in: *Journal of Music Theory* 28, Duke University Press 1984, S. 191ff.

^{xxiv} Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*, Bd. II, Rom 1650, S. 390

^{xxv} Ulf Scharlau: Athanasius Kircher als Musikschriftsteller – Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock“, Marburg 1969, S. 125

^{xxvi} Andreas Hirsch: Philosophischer Extract und Auszug / aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda *Musurgia Universalis*, Schwäbisch Hall 1662, S. 375f.