

# Kommunikation zwischen Himmel und Erde – Musik und Ewigkeit

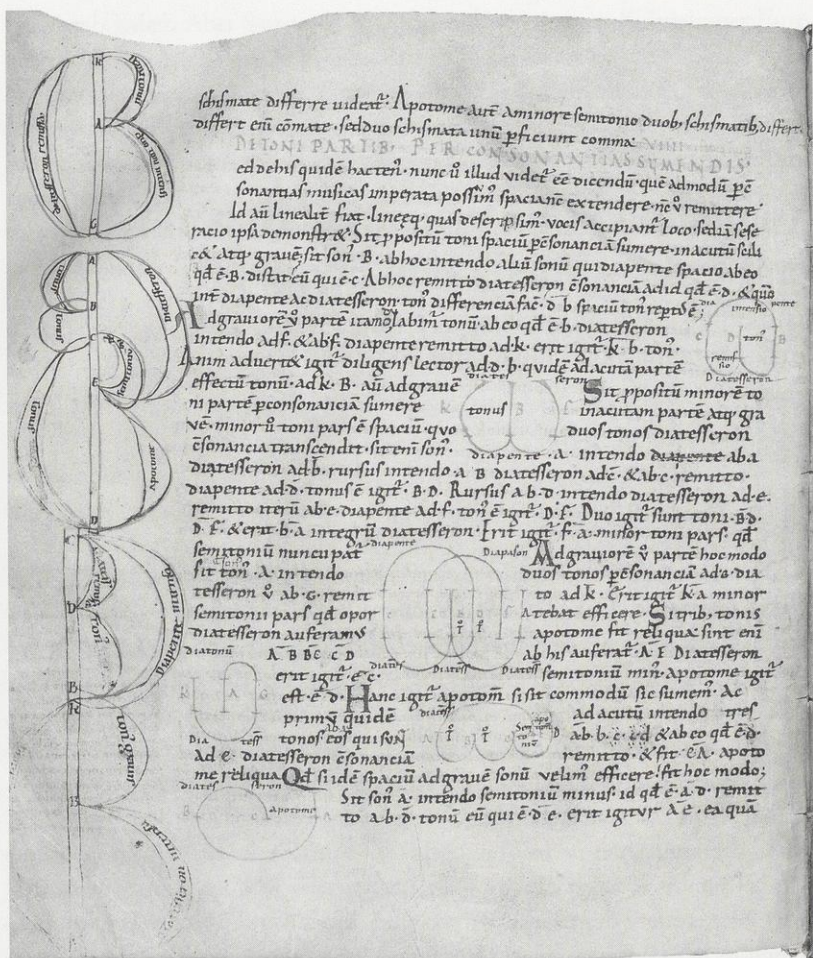
Sven Limbeck

Einführung in die Ausstellung „Verklingend und ewig.  
Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800“<sup>1</sup>

In „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ sagt Walter Benjamin: „Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus.“<sup>2</sup> Obgleich Benjamin hier von Objekten spricht, lässt sich der Satz auf die Musik übertragen: Musik ist „echt“ im Augenblick ihres Erklingens, und dennoch erklingt bei der Aufführung von Musik kein „Original“, sondern fast immer eine „Reproduktion“, nämlich eine Interpretation dessen, was überliefert ist und was im Notentext steht.<sup>3</sup> An den mittelalterlichen Anfängen unserer musikalischen Überlieferung ist diese Tradition – ganz im Sinne Benjamins, der ja das Auratische des Kunstwerks aus seinem ursprünglichen rituellen Kontext erklärt – die Liturgie. Sie lebt aus dem Miteinander der Überlieferung des ewigen Rituals und dessen verklingender Vergegenwärtigung in der täglichen Feier. Wenn wir Musik „verklingend und ewig“ nennen, dann können wir sie mit gleichem Recht auch „auratisch“ nennen. Aber das wäre kein so schöner Ausstellungstitel gewesen.

Ewigkeit meint die Fortdauer des Überlieferten im Wechsel der Zeiten. Mit der Schaffung von Archiven und Bibliotheken denken die Menschen sich über ihre eigene Existenz hinaus. Verewigung im Medium von Schrift, Buch und Bibliothek bleibt aber innerweltliche Ewigkeit. Die kulturelle Überlieferung und insbesondere ihre Verluste durch Selektion und Untergang zeigen, wie prekär die Prozesse des Weitergebens und Erinnerns sind.<sup>4</sup> Bücher vergehen, Archive stürzen ein, Bibliotheken verbrennen – das ist keine Schreckensvision, sondern unsere unmittelbare Gegenwart.

Dieser fragilen Ewigkeit der materiellen Welt steht die eigentliche Ewigkeit gegenüber als eine Existenz außerhalb von Zeit, Begrenzung und Wandel. Der Beschränktheit der menschlichen Existenz begegnet die Ewigkeit Gottes. Denn: Im jüdischen und christlichen Denken, wie es unsere Kultur geprägt hat, sind Zeit und Ewigkeit gegeneinander durchlässig. In der Zeit scheint ein Abglanz der Ewigkeit auf.



In diesem Mit- und Ineinander von Zeit und Ewigkeit nimmt die Musik eine Schlüsselstelle ein. Ist aber die verklingende Musik nicht vielmehr ein Gleichnis der Vergänglichkeit?<sup>5</sup> Weil Musik anders als Schrift, Bild und Gerät nicht an materielle Medien gebunden ist, eignet sie sich als Medium der Transzendenz.<sup>6</sup> Gerade in der Frühzeit der abendländischen Musik ist die Musik nicht vom Wort zu trennen, aber das Singen ist eine affektive Steigerung des gewöhnlichen Sprechens. Und dieses „Mehr“, das sich der Fixierung entzieht, erweist sich als Brücke zur Ewigkeit.<sup>7</sup>

In seiner Musiktheorie nimmt der Kirchenvater Augustinus seine Schüler mit auf einen Weg von der sinnlich erfahrbaren Musik hin zur Erkenntnis reiner Zahlenordnungen und Maßverhältnisse, die das Fundament der Musik und der ganzen Schöpfung zugleich darstellen. So wie sich der Schöpfer in der Ordnung des Kosmos mitteilt, so in der Ordnung der Musik, und die menschliche Vernunft ist das Mittel zur ihrer Erkenntnis. Augustinus' vielfach zitierte Definition „Musica est scientia bene modulandi“<sup>8</sup> heißt sinngemäß

übersetzt: „Musik ist die Kenntnis von der richtigen Beherrschung der Maßverhältnisse“. Nicht die Vergänglichkeit der Musik, sondern die universelle Gültigkeit der ihr zugrundeliegenden mathematischen Gesetze ist leitend gewesen im abendländischen Verständnis der Musik.<sup>9</sup>

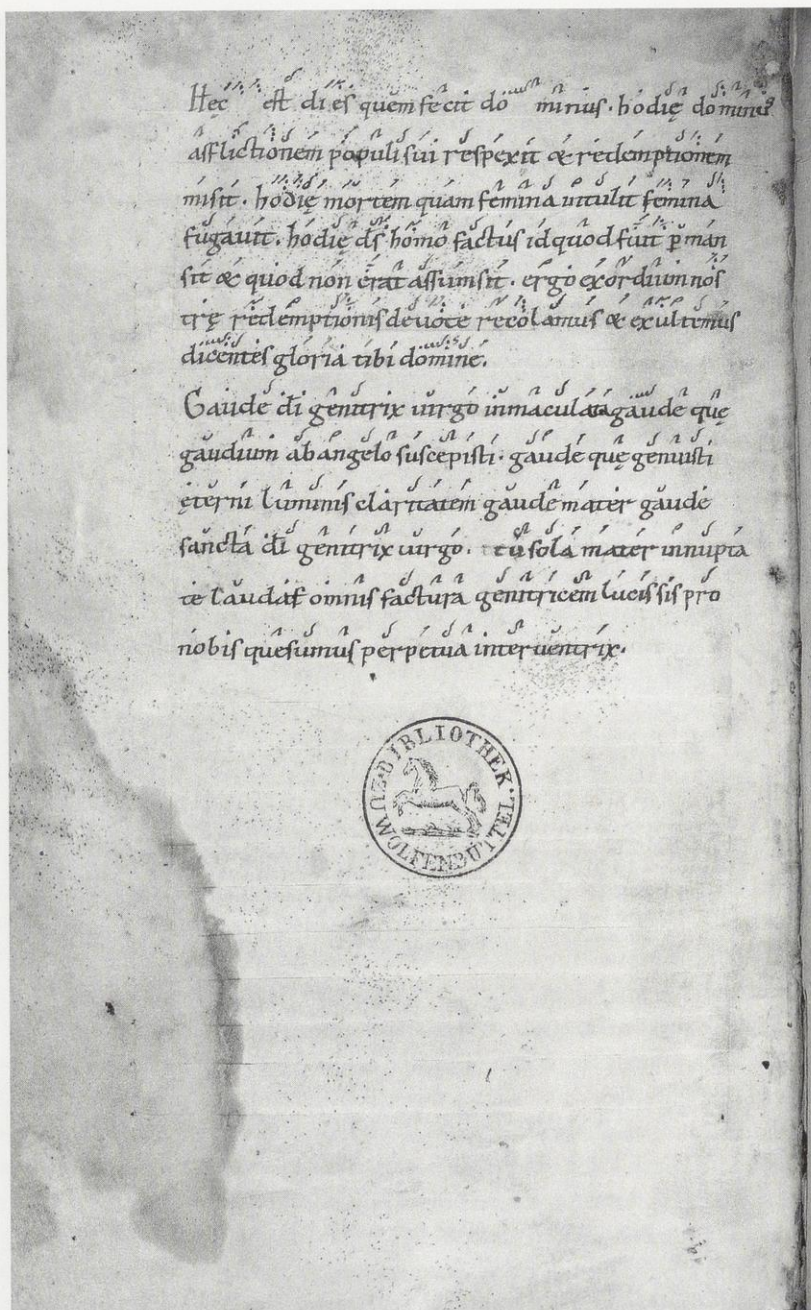
Angesichts bildungspolitischer Statements, wonach Musik ein verzichtbares und allenfalls fakultatives Schulfach ist, weil es angeblich kein praxistaugliches Rüstzeug für den Konkurrenzkampf auf einem rauen Arbeitsmarkt vermittele,<sup>10</sup> ist daran zu erinnern, dass im Mittelalter die Musiktheorie eine der Grundvoraussetzungen für den Erwerb höherer Bildung war: Im System der *septem artes liberales* bildet Musik zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie das Quadrivium. Sie ist nach diesem Verständnis kein eitles Pläsier, sondern eine „hard science“, Grundlage und Mittel wissenschaftlicher Erkenntnis (Abb. 1).

Die älteste überlieferte Musik aus dem Mittelalter ist der einstimmige liturgische Gesang.<sup>11</sup> Was es daneben an – weltlicher – musikalischer Praxis gab, ist uns entweder verloren oder erst in viel späterer Zeit aufgezeichnet. Dass uns gerade der Gregorianische Gesang nach mehr als tausend Jahren noch zugänglich ist, verdanken wir dem Umstand, dass man im 9. Jahrhundert angefangen hat, zu den Gesangstexten kleine unscheinbare Zeichen zu notieren (Abb. 2).

Aus diesen sogenannten Neumen hat sich im Laufe von Jahrhunderten eine immer präziser werdende, immer deutlicher die Parameter der Musik beschreibende und normierende Notenschrift entwickelt. Die Musikhandschriften der Herzog August Bibliothek erlauben eine mehr oder weniger lückenlose Veranschaulichung der Notationsgeschichte, beispielsweise anhand der beiden bedeutendsten Handschriften der Sammlung, ja vielleicht des ganzen Mittelalters überhaupt – jener beiden Kodizes des 13. Jahrhunderts mit dem Repertoire der Polyphonie der Kathedrale Notre Dame zu Paris, die in der Fachwelt sehr prosaisch als  $W_1$  und  $W_2$  bezeichnet werden (Cod. Guelf. 628 Helmst. und 1099 Helmst., Abb. 3).

Warum aber hat man überhaupt angefangen, Musik aufzuzeichnen? Die musikalische Praxis der Kirche ist über lange Zeit ohne Schrift ausgekommen: Das Repertoire wurde von den geistlichen Gemeinschaften allein durch Unterricht und Praxis bewahrt und weitergegeben. Nicht zufällig ist es geistliche und nicht weltliche Musik, die aufgeschrieben wurde. Der Gottesdienst der Kirche nimmt die himmlische Liturgie vorweg, und nur von daher ist die Bedeutung der Aufzeichnung von Musik richtig einzuschätzen. Liturgie ist ja, auch wenn das heutzutage so scheinen mag, nicht irgendeine ins menschliche Belieben gestellte und gestaltbare „performance“, sondern ein Ritus, in welchem zu allererst Gott an uns handelt und zu uns redet, bevor wir darauf antworten.<sup>12</sup> Deutlich wird dies etwa in der hohen Verehrung und kostbaren Ausstattung des Evangelienbuches, denn durch das Evangelium redet Gott selbst zu uns.<sup>13</sup> Das Buch bewahrt das Wort. Die Anfänge der Aufzeichnung von Musik sind vor diesem Hintergrund zu sehen: Die Kodifizierung von Texten und Melodien der Liturgie – und zwar im wahrsten Sinne des Wortes: durch

2 Antiphon mit  
Neumen in einer  
Handschrift des  
9./10. Jahrhunderts  
aus dem Kloster  
Weissenburg, Herzog  
August Bibliothek  
Wolfenbüttel, Cod. Guelf.  
10.11 Aug. 4°, fol. 118v



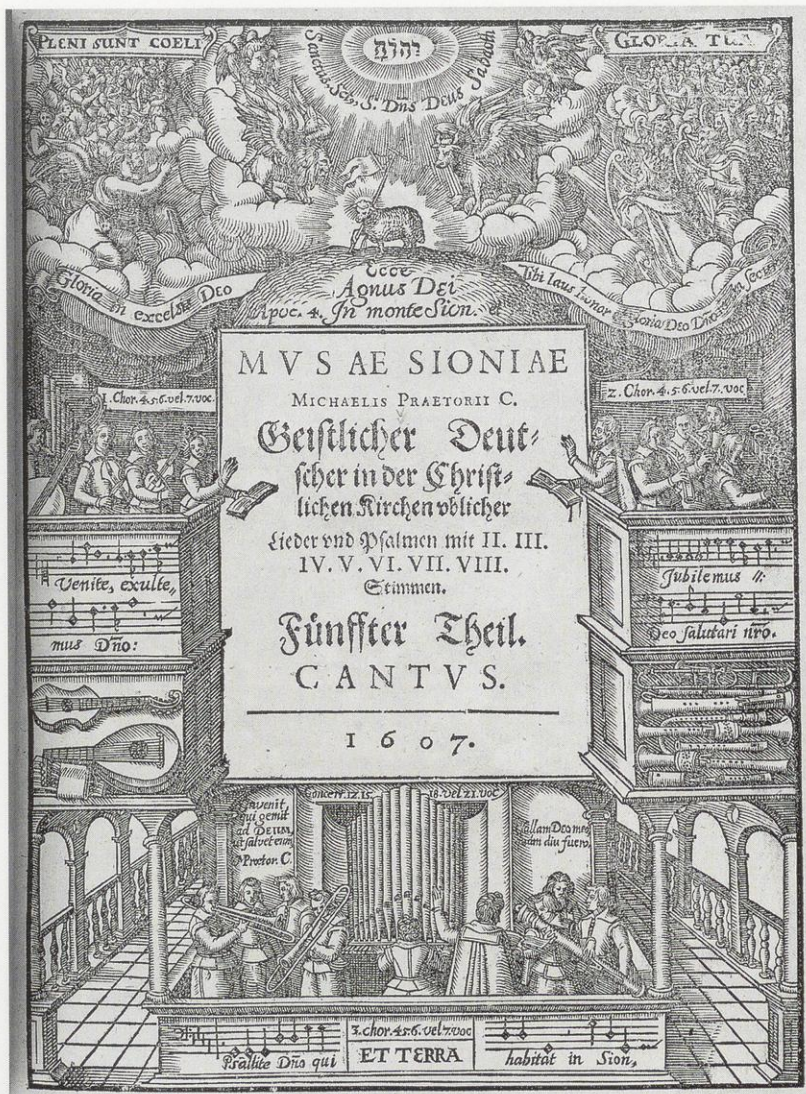
Einschreiben in einen Kodex – verschafft ihnen Verbindlichkeit und Geltung, wie sie dem Gotteswort gebühren, aber eben nicht irgendeiner menschlichen Äußerung. So gesehen bewirkt die Verschriftlichung von Musik nicht erst ihre Verewigung, sondern sie bildet nur den Anteil ab, den die Musik an der Ewigkeit schon hat.

3 Eine dreistimmige  
Komposition aus der  
Notre-Dame-Handschrift  
W2, Herzog August  
Bibliothek Wolfenbüttel,  
Cod. Guelf. 1099 Helmst.,  
fol. 31r



Musik ist Kommunikation zwischen Himmel und Erde, und Voraussetzung dafür ist, dass diesseitige und jenseitige Welt musikalisch strukturiert sind. Der Organist Johannes Rühling redet in seiner Orgeltabulatur von 1583 von der Musik als dem Vorgeschmack des ewigen Lebens, da Christus selbst als „Cappelmeister vns *intoniren*, anstimmen vnd vorsingen“ werde.<sup>14</sup> Program-

4 Titelblatt der *Musae Sioniae* des Michael Praetorius, Wolfenbüttel 1607 (erschienen 1608), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 2.5 Musica (5)



matisch werden die Korrespondenzen von himmlischer und irdischer Musik auf dem Titelblatt der *Musae Sioniae* von Michael Praetorius ins Bild gesetzt, wo sich der Kirchenraum mit Musikern an Orgel und auf Emporen nach oben zur himmlischen Liturgie hin öffnet (Abb. 4).<sup>15</sup>

Ähnlich gebaut, aber ohne Architekturelemente, ist ein Kupferstich von Johann Sadeler (nach Maarten de Vos) mit König David als Psalmist, der 1596 in Brüssel erschien. Im Himmel über ihm ertönen Gesang und Instrumentalspiel der Engel und Heiligen. Musik ist das Medium des Übergangs: Auf halber Höhe zwischen Erde und Himmel halten Putten zwei Notenblätter mit der Motette „Laudent Deum cithara“ (nach Psalm 150) von Orlando di Lasso (Abb. 5).<sup>16</sup>

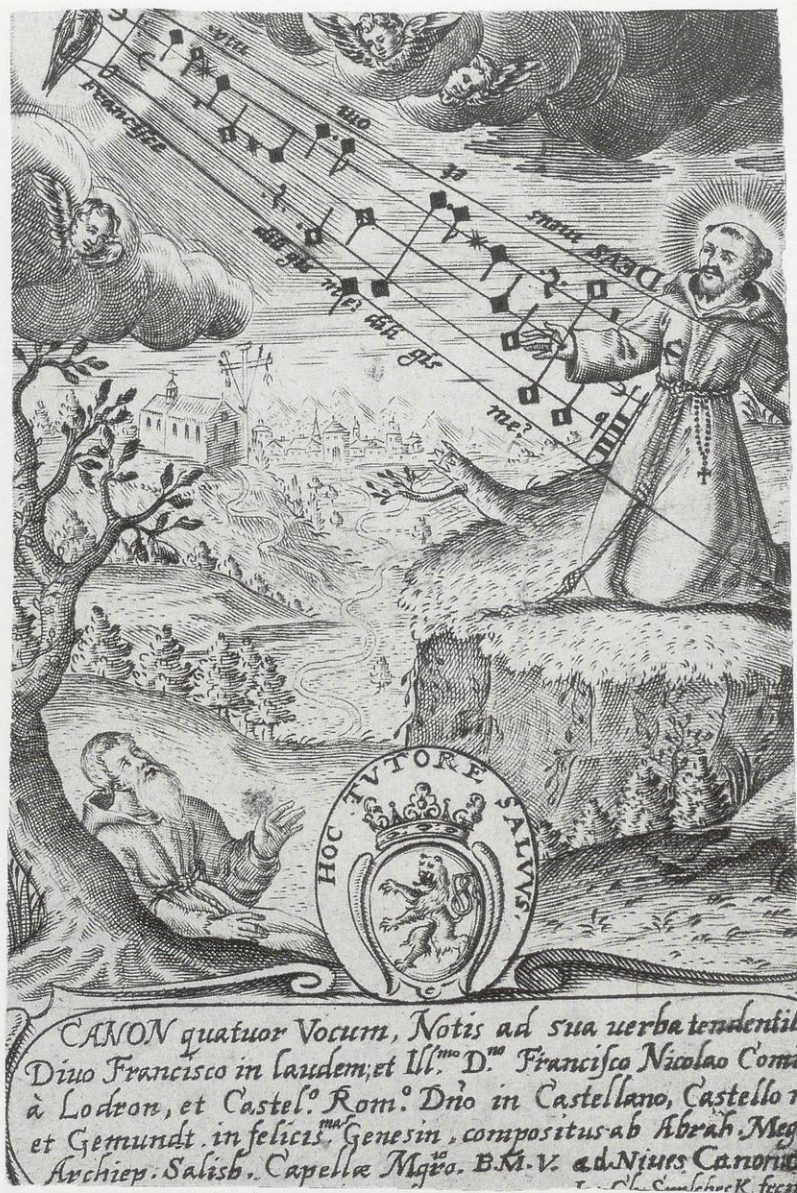


5 Pieter de Witte/  
Johann Sadeler: König  
David und die himmlische  
Liturgie, Kupferstich,  
um 1590, Herzog August  
Bibliothek Wolfenbüttel,  
Graph. A1: 2375:1

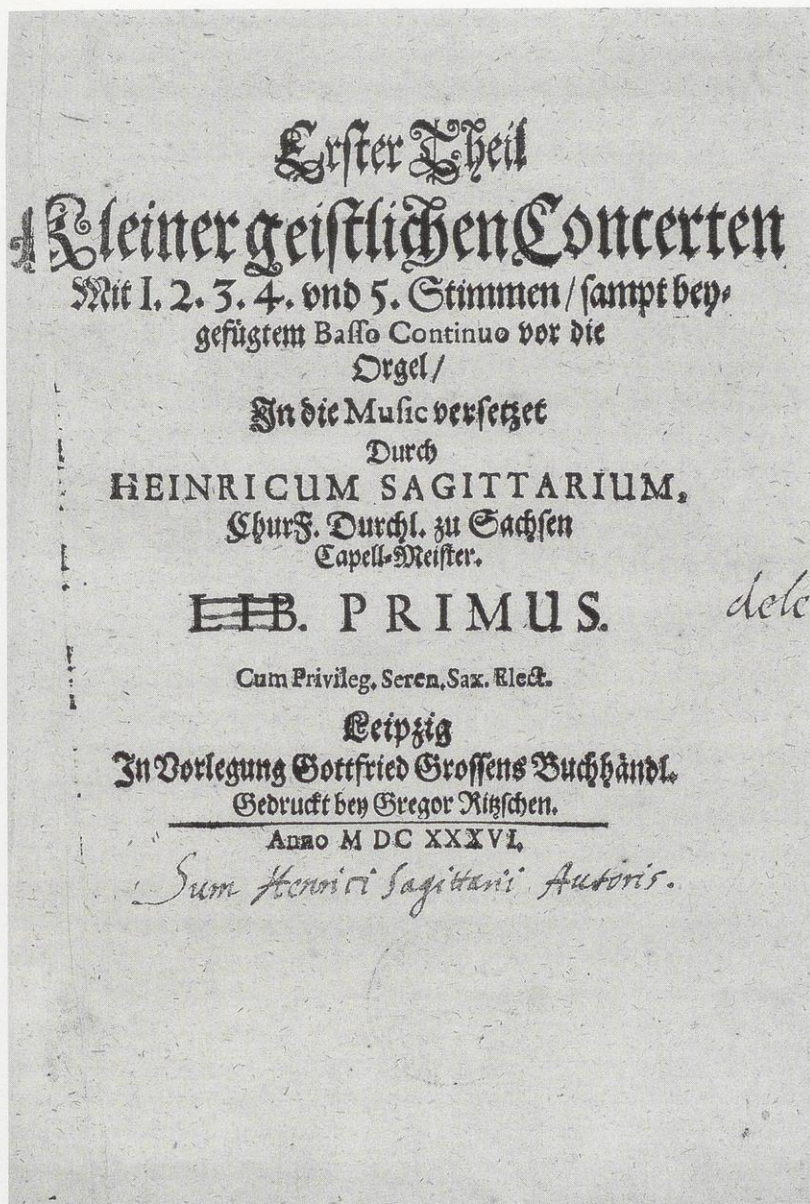
Das Dialogische dieser musikalischen Kommunikation zwischen Himmel und Erde ist besonders schön auf einem Kupferstich des 17. Jahrhunderts gestaltet, das die Stigmatisierung des hl. Franziskus von Assisi zeigt. Die Wunden Christi sind mit den Stigmata des Heiligen durch Linien verbunden. Auf diese fünf Linien hat der Komponist Abraham Megerle einen Kanon notiert, der aus einem Zwiegespräch zwischen Christus und Franziskus besteht (Abb. 6): Christus fragt: „Francisce diligis me?“ („Franziskus, liebst du mich?“), und im gleichen Liniensystem – nur kopfständig notiert – antwortet Franziskus „Deus meus et omnia“ („Gott, du mein Ein und Alles“).<sup>17</sup>

Dieser unmittelbare Umgang mit Gott ist natürlich den heiligen und den mystisch begabten Menschen vorbehalten. Wenn Gott sich uns in der Musik

6 Johann Smisek:  
Stigmatisierung des  
Hl. Franziskus von  
Assisi mit einem Kanon  
von Abraham Megerle,  
Kupferstich, um 1640/50,  
Herzog August Bibliothek  
Wolfenbüttel,  
Graph. Res. A:57



mitteilt, dann kann freilich kein Zweifel daran bestehen, dass der adäquate Weg, wie die Normalgläubigen zu Gott reden sollen, die Musik ist. Auf die kürzeste Formel bringt das der Ausspruch „Qui cantat, bis orat“ – „Wer singt, betet doppelt“.<sup>18</sup> Die Liturgie der Kirche ist überhaupt nicht zu verstehen, wenn man sie nicht von der ersten bis zur letzten Silbe als einen fortwährenden Gesang versteht. Das Bewusstsein und die Sanglichkeit von Liturgie ist aber in dem Maße geschwunden, wie im Laufe des Mittelalters die *missae privatae*, die stillen Messen ohne Volk, ein Übergewicht gegenüber den feierli-



7 Titelblatt der Kleinen geistlichen Concerten von Heinrich Schütz, Leipzig 1636, mit autographischer Korrektur und Besitzeintrag des Komponisten, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, HAB: 13.1 Musica 2°

chen gesungenen Messen erhielten, bis schließlich die Stillmesse vom Trienter Konzil zur Norm des Messvollzugs erhoben wurde.<sup>19</sup> Mit dem Schwinden der Musik aus der Liturgie ist die Voraussetzung für eine der einschneidendsten Neuerungen der Reformation gegeben, nämlich das Kirchenlied. Schon in den Anfängen der Reformation begann man, den Gottesdienst in der Volkssprache abzuhalten. Dabei suchte der Theologe und Sozialrevolutionär Thomas Müntzer bei seiner deutschen Bearbeitung des Stundengebetes und der Messe engen Anschluss an den römischen Ritus. Er übernahm dabei den

vorreformatrischen Gregorianischen Choral unverändert und unterlegte ihn mit deutschem Text.<sup>20</sup> Luther selbst zog jedoch ein anderes Gottesdienstmodell vor, bei dem das Volk der Gläubigen statt Chorälen neu gedichtete Kirchenlieder singt, deren Textgrundlagen die Psalmen, mittelalterliche Hymnen und Neudichtungen sind.<sup>21</sup> Die Geschichte ist wie immer eine von Gewinnen und Verlusten: Die Gemeinde beginnt zu singen um den Preis eines radikalen Bruchs mit der Tradition.

Ich breche diese Einlassungen in die vielfältigen Beziehungen von Musik und Ewigkeit hier ab, nicht jedoch ohne den Hinweis, dass ich bewusst zugunsten des Ewigen und zu Lasten des Verklingens einen sehr einseitigen Blick auf Musik gelenkt habe. Es ging jedoch keineswegs darum, die Aufmerksamkeit ausschließlich der geistlichen Musik zu widmen, vielmehr sollte eine für die europäische Musikgeschichte zentrale Idee fokussiert werden. Die Vorstellung, dass einerseits Musik sich verewigen lasse, weil sie Anteil an der Ewigkeit hat, und dass man selbst Anteil an der Ewigkeit nimmt, in dem man an der Musik partizipiert, ist dabei nicht auf die religiöse Sphäre beschränkt. Deren Entwicklung hin zu säkularen Varianten sei an wenigstens zwei Beispielen gezeigt:

In den Musikbeigaben zu gedruckten Leichenpredigten wird ein Übergang zwischen religiösen und säkularen Verewigungsideen kenntlich. Bei Trauerfeiern wird die Vorweg- und Inbesitznahme der *musica coelestis* dramatisch gestaltet. Dabei geht es auch darum, „zu Lebzeiten die Kunst der Musik so gut wie möglich zu erlernen, um später im Himmel am Lobgesang Gottes angemessen teilnehmen zu können“.<sup>22</sup> In den Funeraldrucken wird die Musik zum Denkmal für die Verstorbenen: Der Toten wird gedacht, die Lebenden aber sollen sich auf den eigenen Tod vorbereiten.

Von einem ausgeprägten Bewusstsein um den künstlerischen Wert des eigenen Œuvres spricht es, wenn Heinrich Schütz die mit eigenhändigen Ergänzungen und Korrekturen versehenen Exemplare seiner Werke der Bibliothek von Herzog August übersandte, um sie der Nachwelt zu erhalten (Abb. 7).<sup>23</sup> Dass Schütz mit seinem musikalischen Schaffen nicht mehr – jedenfalls nicht mehr ausschließlich – die transzendente Ewigkeit in den Blick nimmt, sondern die *posteritas*, die Nachwelt, ist ein entschieden modern und säkular anmutender Zug und kann nachgerade für einen Paradigmenwechsel in der Musikgeschichte stehen.

Im Laufe der Geschichte ändert sich die Wahrnehmung der Kunstwerke und ihrer Überlieferung. So sinnfällig, selbstverständlich und notwendig uns das Aufzeichnen von Musik erscheint, so verschieden sind doch von unserer Sicht die Ideen, die dahinter stehen. Verstehen können wir das nur durch die Einbettung der Werke in ihre Tradition. Josef Pieper hat einmal danach gefragt, was denn die Gegenstände seien, die „einen unabdingbaren Anspruch darauf haben, in jeder Gegenwart lebendig präsent gehalten zu werden“ und antwortet darauf: „Es sind die Traditionsinhalte, die mit dem Namen ‚heilige Überlieferung‘ bezeichnet werden können.“<sup>24</sup> Dass hierzu die Musik gehört,

bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erläuterung. In Erinnerung gerufen seien indessen die Worte, die Pieper anschließt: „Und wer immer die wahre Aufgabe des Tradierens anpackt, der wird sehr bald gewahr, dass es dabei, so sehr Tradition auf Bewahrung zielt, gar nicht primär aufs Konservieren ankommt, sondern vielmehr auf Verlebendigung, Umprägung, Neuformulierung, auf etwas also, das gar nicht anders zu leisten ist als in der unmittelbaren Anteilnahme an der aktuellen Problematik der Zeit.“<sup>25</sup>

- 1 Leicht überarbeitete und um Literaturnachweise ergänzte Fassung des Vortrags, der anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „verklingend und ewig. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800“ am 4. September 2011 in der Augusteerhalle der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel gehalten wurde. Die Ausstellung war eine Kooperation der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover und der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, konzipiert von Sven Limbeck, Susanne Rode-Breymann und Katrin Eggers, und wurde vom 4. September 2011 bis zum 26. Februar 2012 in der Bibliotheca Augusta gezeigt. Zur Ausstellung ist ein Katalog erschienen: „verklingend und ewig“. Tausend Jahre Musikgedächtnis 800–1800, hrsg. von Susanne Rode-Breymann u. Sven Limbeck, Wolfenbüttel, 2011 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 94), außerdem eine gleichnamige CD beim Label Rondeau (ROP6054).
- 2 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 1, Tl. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974, S. 471–508, hier S. 476.
- 3 Es liegt mir allerdings fern, die Aufführung von Musik – im Gegensatz zu ihrer Aufzeichnung – im Benjamin'schen Sinne als „technische Reproduktion“, die ja gerade „das Reproduzierte

aus dem Bereich der Tradition ablöst“ (ebd., S. 477), zu begreifen. Aufführung ist immer das vokale und/oder instrumentale (Inter-)Agieren körperlich Anwesender. Vgl. zum Thema den Band: „Aufführung“ und „Schrift“ in Mittelalter und Früher Neuzeit, hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart, Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände, 17).

- 4 Vgl. Arnold Esch: Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers. In: Historische Zeitschrift 240 (1985) S. 529–570; Gerhardt Powitz: „Libri inutiles“ in mittelalterlichen Bibliotheken. Bemerkungen über Alienatio, Palimpsestierung und Makulierung. In: Ders.: Handschriften und frühe Drucke. Ausgewählte Aufsätze zur mittelalterlichen Buch- und Bibliotheksgeschichte. Frankfurt a.M. 2005 (Frankfurter Bibliotheksschriften, 12), S. 82–112.
- 5 In der Tat bildet der Zusammenhang von Musik und Vergänglichkeit einen eigenen Motivkomplex, der hier nicht zu verfolgen ist; vgl. Emanuel Winternitz: Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art. London 1967; Reinhold Hammerstein: Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben. Bern, München 1980; Benedikt Konrad Vollmann, Elisabeth Aubry, Karl Kügle: Placatus. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 7, Kassel, Basel u. a. 1997, Sp. 1615–1623.

- 6 Physikalisch betrachtet ist Musik selbstverständlich nicht immateriell, insofern sie Klang erzeugende Körper und Bewegungen voraussetzt. Zum Miteinander physischer und kosmischer Harmonie in der Musik bemerkt Paul Zumthor: „Man weiß, daß die am Anfang des 12. Jahrhunderts wiedererstarkte Boethius-Tradition die Musik als transzendente Kategorie faßte, welche durch die Harmonie der erschaffenen Rhythmen und die damit fühlbar gewordenen Proportionen der Zahlen offenbar wurde. Diese Harmonie ist konkret; sie erwächst aus der Bewegung sichtbarer Dinge, aus dem Körper des Menschen selbst“, Paul Zumthor: Körper und Performanz. In: Materialität der Kommunikation, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1988 (stw, 750), S. 703–713, hier S. 710.
- 7 Vgl. Hartmut Krones: Musik und Rhetorik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 6, Kassel, Basel u. a. 1997, Sp. 814–852, hier Sp. 833f. Wie die Erfahrung von Transzendenz in eine kompositorische Rhetorik übersetzt wird, zeigen am Beispiel Hildegards von Bingen: Marianne Richert Pfau, Stefan Johannes Morent: Hildegard von Bingen. Der Klang des Himmels. Köln, Weimar, Wien 2005 (Europäische Komponistinnen, 1), bes. S. 143–158.
- 8 Aurelius Augustinus: De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, eingel., übers. u. mit Anmerkungen vers. von Frank Hentschel. Hamburg 2002 (Philosophische Bibliothek, 539), S. 6.
- 9 Dazu vgl. insbesondere Bände 3 und 6 der „Geschichte der Musiktheorie“: Michael Bernhard, Arno Borst (u. a.): Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter. Darmstadt 1990; Carl Dahlhaus, Sigalia Dostrovsky (u. a.): Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit. Darmstadt 1987.
- 10 Vgl. Soll Schule auf den späteren Beruf vorbereiten oder uns ganzheitlich bilden? Karl Senftenhuber und Christian Höppner im Diskurs über ein Pflichtfach Musik. In: Musikforum (2011) H. 3, S. 22.
- 11 Vgl. Leo Treitler: Mündliche und schriftliche Überlieferung. Anfänge der musikalischen Notation. In: Die Musik des Mittelalters, hrsg. von Hartmut Möller u. Rudolf Stephan. Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 54–93.
- 12 Grundsätzlich gilt: „Der Mensch kann den Kult gar nicht selber einfach ‚machen‘; er greift ins Leere, wenn Gott sich nicht zeigt“, Joseph Ratzinger (Benedikt XVI.): Der Geist der Liturgie. Eine Einführung. Freiburg i. Br. 2000, S. 18. Über Liturgie als Herabstieg Gottes zum Menschen (Katabasis) und als Aufstieg des Menschen zu Gott (Anabasis) handelt ausführlich in ersten beiden Teilen seines Buches Michael Kunzler: Die Liturgie der Kirche. Paderborn 1995 (Amatea, 10), S. 17–257.
- 13 Vgl. Felix Heinzer: Die Inszenierung des Evangelienbuchs in der Liturgie. In: Codex und Raum, hrsg. von Stephan Müller, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Peter Strohschneider. Wiesbaden 2009 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien, 21), S. 43–58.
- 14 Johannes Rühling: Tabulaturbuch/ Auff Orgeln vnd Instrument, Leipzig: Johannes Beyer 1583, Bl. X iiii.
- 15 Vgl. Dieter Gutknecht: Transzendenz als klangliche Wirklichkeit. Der Imago-Charakter der Musik zur Schütz-Zeit. In: Diesseits- und Jenseits-Vorstellungen im 17. Jahrhundert, hrsg. von Ingeborg Stein. Jena 1996, S. 30–46; ders.: Zur Allegorese der Titelblatt-Gestaltung. In: Ders.: Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 2003, S. 75–90.
- 16 Vgl. Reinhold Hammerstein: Imaginäres Gesamtkunstwerk. Die niederländischen Bildmotetten des 16. Jahrhunderts. In: Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte, hrsg. von Herbert Schneider in Zus. mit Heinz-Jürgen Winkler. Mainz 1992 (Neue Studien zur Musikwissenschaft, 5), S. 165–203.
- 17 Vgl. Abraham Megerle: Geistliche Werke, hrsg. von Peter Tenhaef, Bad Reichenhall 1993 (Denkmäler der Musik in Salzburg, Einzelausgaben, Heft 11); Peter Tenhaef: Abraham Megerles Kanonkünste und andere Arcana musica. In: Musicologica Austriaca 9 (1989) S. 15–44.
- 18 Die Zuschreibung dieses Zitats an Augustinus ist eine Legende. Mit abweichendem Wortlaut wird der Spruch angeführt im Abschnitt 39 („De momento cantus“) der „Instructio generalis Missalis Romani“: „Bis orat qui bene cantat“, Missale Romanum ex decreto sacrosancto oecumenici concilii Vaticani II instauratum, auctoritate Pauli PP. VI promulgatum, Ioannis Pauli PP. II cura recognitum, ed. tertia typica. Città del Vaticano 2002, S. 28.
- 19 Vgl. Josef Andreas Jungmann: Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. 5., verb. Aufl., Bd. 1, Wien, Freiburg, Basel 1962, S. 279–306; Hans Bernhard Meyer: Eucharistie. Geschichte, Theologie, Pastoral. Regensburg 1989 (Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft, 4), S. 214f und 222–224.
- 20 Vgl. Julius Smend: Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers Deutscher Messe. Göttingen 1896; Rudolf Herrmann: Thomas Münzers „Deutsch-evangelische Messe“, Allstedt 1524, verglichen mit Luthers drei liturgischen Schriften 1523 bis 1526. In: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen 9 (1912) S. 57–91; Ewald Jammers: Th. Münzers deutsche evangelische Messen. In: Archiv für Reformationsgeschichte 31 (1934) S. 121–128; Karl Honemeyer: Thomas Münzer und Martin Luther. Ihr Ringen um die Musik des Gottesdienstes. Untersuchungen zum „Deutsches kirchenamt“ 1523. Berlin 1974.
- 21 Auch Luther schuf die „Liedmesse“ nicht aus dem Nichts. Zur Vorgeschichte des Kirchenliedes in der Kirche vor der Reformation vgl. Philipp Harnoncourt: Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets. Freiburg i. Br. 1974, S. 294–305.
- 22 Katrin Eggers: Musik in Funeraldrucken. In: „verklingend und ewig“ (wie Anm. 1), S. 271–276, hier S. 276.
- 23 Vgl. Hans Haase: Das Beispiel eines großen Meisters. Heinrich Schütz (1585–1672). In: Musikalischer Lustgarten. Kostbare Zeugnisse der Musikgeschichte, hrsg. von Ulrich Konrad, Adalbert Roth u. Martin Staehelin, Wolfenbüttel 1985 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 47), S. 220–231; Walter Werbeck: Korrekturen gedruckter Stimmbücher. Heinrich Schütz. In: „verklingend und ewig“ (wie Anm. 1), S. 211–214.
- 24 Josef Pieper: Tradition in der sich wandelnden Welt. In: Ders.: Tradition als Herausforderung. Aufsätze und Reden. München 1963, S. 11–35, hier S. 30.
- 25 Pieper: Tradition (wie Anm. 24), ebd.