
Title: Die Beendigung der Geschichte : Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie

Author(s): Melanie Wald

Source: *Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2006, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 5), p. 281–300.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20053020>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Melanie Wald

Die Beendigung der Geschichte – Glarean, Kircher und die katholische deutsche Musiktheorie

Zwar setzt man das Durchbrechen eines historischen Bewusstseins im Musik-schrifttum gemeinhin erst an der Wende zur Aufklärung an¹ und nennt als Bannerträger des Wandels zuweilen die Autoren im Umfeld der französischen »querelle«,² vor allem aber Personen wie Padre Martini,³ John Hawkins,⁴ Charles Burney⁵ oder Johann Nikolaus Forkel⁶. Doch lässt sich ein reflektierter Umgang mit der Geschichte und gar deren bewusst herbeigeführte Interaktion mit der Gegenwart selbstverständlich bis in die Renaissance zurückverfolgen. Symptomatisch dafür ist in erster Linie der radikal neue Versuch, die eigene Identität zeitlich zu bestimmen, nämlich durch Abgrenzung von einer zu diesem Behufe erst konstruierten vorausgegangenen Epoche und Anlehnung an eine noch weiter zurückliegende. Dass diese beiden Haltungen eine andauernde und systematische historische Beschäftigung geradezu erzwingen, liegt auf der Hand: Schließlich bedurfte es nachprüfbarer Kriterien dessen, was man nicht mehr und was man wieder sein wollte. Die bald erfolgte Aufnahme der »Historia« in den Kanon der

- 1 Vgl. Carl Dahlhaus, »Einleitung«, in: *Die Musik im 18. Jahrhundert*, hrsg. von dems., Laaber 1985 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5), S. 14; Georg Knepler, Art. »Musikgeschichtsschreibung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1308. Allgemein zu der Thematik Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, New York 1939, Neuausg. ebda. 1962, sowie Leo Treitler, *Music and the Historical Imagination*, Cambridge/Mass. 1989.
- 2 So Hans Heinrich Eggebrecht, Art. »Historiography«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 8, S. 595.
- 3 Giovanni Battista Martini, *Storia della musica*, 3 Bde., Bologna 1757, 1770 und 1781, Reprint Graz 1967 (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, 3).
- 4 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, 5 Bde., London 1776, Reprint London 1875.
- 5 Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period, to which is Prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients*, 4 Bde., London 1776–1789, Reprint der 3. Aufl. Baden-Baden 1958, Laaber 2001.
- 6 Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 2 Bde., Leipzig 1788 und 1801, Reprint, Graz 1967 (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung, 8).

Universitätsfächer erscheint vor diesem Hintergrund als in hohem Maße folgerichtig.⁷

In einem ausdrücklichen Verhältnis zur Vergangenheit stand auch der Humanismus.⁸ Die antike, vor allem rhetorische Bildung und ihre Evokation in der Gegenwart sind die zentralen Pfeiler, über denen das folgenreiche Unternehmen einer Neuformulierung der Bildungsinhalte und -werte sowie einer Rhetorisierung der Künste und ihrer damit einhergehenden Unterwerfung unter rationalisierbare Wirkungsmittel errichtet wurde. Daneben spielte das Moment der Abgrenzung ebenfalls eine Rolle, insofern Bildung und Künste gleichermaßen als darniederliegend, weil vom Mittelalter verderbt, imaginiert wurden.

Inwiefern diese historischen Positionierungen auch für die Musikan-schauung und das Musikschritftum von Einfluss waren, ist bekannt:⁹ Tinctoris' viel zitiertes Diktum, erst seit vierzig Jahren gebe es hörbare Musik («*auditu dignum ab eruditibus existimetur*»)¹⁰, legt dafür ebenso Zeugnis ab wie deren Prädikation als «*ars nova*»¹¹ oder der musikarchäologische Sammeltrieb eines Gaffurio.¹² Und dass die allgemeine Rhetorisierung auch die Musik ergriffen, sie aus ihrer Verankerung im Quadrivium gelöst und neu

7 Reinhard Strohm, »Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert«, in: *Acta Musicologica* 76 (2004), S. 137.

8 Vgl. dazu allgemein Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought, Papers on Humanism and the Arts*, 2 Bde., New York 1961 und 1965; *Renaissance Humanism, Foundations, Forms and Legacy*, hrsg. von Albert Rabil, 3 Bde., Philadelphia 1988; John Monfasani, *Greeks and Latins in Renaissance Italy. Studies on Humanism and Philosophy in the 15th Century*, Burlington 2004 (Variorum Collected Studies Series, 801); Beatrice Stasi, *Apologie umanistiche della historia*, Bologna 2004 (Heuresis, 1; Quaderni di Schede umanistiche, 9).

9 Vgl. dazu Paul Otto Kristeller, »Music and Learning in the Early Italian Renaissance«, in: *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1947), S. 255–274; Daniel P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*, Kassel 1949; Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985.

10 Johannes Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, Ms. von 1477, Neuausg. hrsg. von Albert Seay, *Johannes Tinctoris. Opera theoretica*, Bd. 2, Neuhausen-Stuttgart 1978 (Corpus Scriptorum de Musica, 22.2), S. 12.

11 Johannes Tinctoris, *Proportionale musices*, Ms. 1473/74, Neuausgabe durch Albert Seay, *Johannes Tinctoris. Opera theoretica*, Bd. 1, Neuhausen-Stuttgart 1975 (Corpus Scriptorum de Musica, 22.2a), S. 10.

12 Vgl. die ausführlichen Quellensammlungen zur antiken Musik bei Franchino Gaffurio, *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Ms. von 1500, überarbeitet 1514, gedruckt Mailand 1518; Reprint hrsg. von Giuseppe Vecchi, Bologna 1972 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.7), Reprint und engl. Übersetzung hrsg. von Clement A. Miller, American Institute of Musicology 1977 (Musicological Studies and Documents, 33).

ins Trivium eingebettet habe, ist geradezu ein Topos moderner Musikgeschichtsschreibung.¹³

Von diesem Hintergrund – und hiermit schwenkt dieser Beitrag auf sein eigentliches Thema ein – hebt sich im 16. und 17. Jahrhundert und als Reaktion auf die Reformation eine ganz eigene historische Neigung des katholischen deutschen Musikschritftums ab, wie es sich hauptsächlich bei Glarean und Athanasius Kircher (1602–1680) greifen lässt.¹⁴ Ehe aber der Versuch gemacht wird, dieses spezifische Moment zu beschreiben und mit Nachdruck als katholisch zu apostrophieren, muss die Frage gestellt sein, was Glarean und Kircher neben dem bloßen Faktum ihrer gemeinsamen Konfession und Muttersprache in einem produktiven Sinne vergleichbar macht.

Zuerst verkörpern beide den Typus eines Gelehrten im universitären (Glarean in Köln, Basel und Freiburg) oder universitätsähnlichen (Kircher an der Universität Würzburg und vor allem im jesuitischen Collegium Romanum in Rom) Umfeld, ohne dabei eine direkte Verbindung zur Musik zu haben. Das unterscheidet sie sowohl von den italienischen Theoretikern wie Franchino Gaffurio, Gioseffo Zarlino oder Nicola Vicentino, die als Organisten und Kapellmeister ihr Brot verdienten oder zugleich auf ausdrücklich der Musiktheorie gewidmete Lehrstühle berufen waren (Gaffurio seit 1494 in Mailand), als auch von den deutschen Protestanten, bei denen fast alle als Kantoren und Lateinschullehrer amtierten und ebenfalls die praktische mit der theoretischen Musikausübung zwanglos verbanden. Der Impuls dieser beiden Gruppen, schriftstellerisch tätig zu werden, ergab sich jeweils direkt aus ihrer Beschäftigung. Und auch ihre intendierte Leserschaft ist ohne Mühe konturierbar: professionelle Musiker und Musikschüler aller Ausbildungsstufen. In jedem Fall wird also ein Fachdiskurs geführt.

13 Siehe etwa Dietrich Helms, »Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staats-theoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus«, in: Martin Geck, *Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday, Dortmund 2001, S. 341.

14 Es darf weiterhin als Rätsel gelten, weshalb es von katholischer Seite in den deutschsprachigen Gebieten nur so wenige musiktheoretische Äußerungen gab, wo doch die Musik durchaus ein virulenter Faktor in den konfessionellen Auseinandersetzungen war und bei der Formierung des Protestantismus eine wichtige Rolle spielte. Außer den beiden genannten Autoren lassen sich nur noch Ottmar Luscinius (*Musicae institutiones Othmar Nachtgall argentini a nemine unquam orius pari facilitate tentatae, studiosis, qui μουσοι esse nolint non mediocriter conducibiles*, Straßburg 1515 nach einer Vorlesungsreihe in Wien vor 1510, und *Musurgia seu praxis musicae*, Straßburg 1536 und 1542,) und Johannes Cochläus (*Musica, Decastichon*, Köln 1507, und *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1511) nennen.

Für Glarean und Kircher indes funktioniert dieser Zusammenhang nicht: Denn warum soll sich ein Bursenleiter und für »poeseos et historices«¹⁵ verpflichteter Professor mit einem so abwegigen Thema wie der Erneuerung des seit Jahrhunderten bestens bewährten modalen Systems beschäftigen? Und was veranlasste einen von seinen Lehrverpflichtungen freigestellten Mathematiklehrer an einer jesuitischen Schule, sich an eine alles umspannende Aufarbeitung der Musik¹⁶ zu machen? Da die unmittelbare lebensweltliche Motivation fehlt, gibt auch das Publikum im ersten Moment Rätsel auf: Evidentermaßen lassen sich weder das *Dodekachordon* noch die *Musurgia* als bloße Lehrschriften begreifen. Der enge fachwissenschaftliche Rahmen ist hier also durchbrochen, Autor und Leser können nicht mehr ohne weiteres als Musiker identifiziert werden.

Statt dessen wirken größere Verflechtungen: Glarean entwickelte seine Identität als Gelehrter im Umgang mit den Humanisten in Süddeutschland und Paris und machte sich deren auf disziplinäre Breite angelegtes Bildungsideal zu eigen. Man kennt die Briefe von Erasmus, in denen er den Freund als im Grunde enzyklopädisch gebildet beschreibt und neben dem Grundbestand allen Wissens, den *Septem artes*, auch Theologie, griechische Literatur und Geschichte als Glareans Betätigungsfelder nennt. Die Exzellenz in den mathematischen Fächern, namentlich in der Musik und Kosmographie, streicht er dabei gesondert heraus.¹⁷ Diese Gelehrsamkeit auf allen Feldern ist indes klar an ein religiöses Telos gebunden: »eruditio una cum pietate«.¹⁸ »Bildung zugleich mit Frömmigkeit«, fordert Glarean nicht nur vom Komponisten ein, sondern scheint dieser Maßgabe auch selbst gefolgt zu sein. Wie also für Glareans wissenschaftliches Wirken die dezidiert interdisziplinären Netzwerke und Diskurse des Humanismus von zentraler Bedeutung sind, ist es einhundert Jahre später die sehr ähnlich verfasste *Republica litteraria* für Kircher. Das fächerübergreifende Moment steht auch hier im

15 Albert Schirrmeyer, »Die zwei Leben des Heinrich Glarean: Hof, Universität und die Identität eines Humanisten«, in: *Humanisten am Oberrhein*, hrsg. von Sven Lembke und Markus Müller, Leinfelden-Echterdingen 2004 (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, 37), S. 239.

16 Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Rom 1650, Reprint Hildesheim 1970.

17 Brief des Erasmus von Rotterdam an den Pariser Bischof Etienne Poncher, 14. Februar 1517, in: *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, hrsg. von Percy S. Allen, Bd. 2: 1514–1517, Oxford 1910, S. 456f., Nr. 529; und Brief an Urbanus Rhegius, 7. März 1515 oder 1516, S. 208f., Nr. 394.

18 *Dod.*, S. 176. Zur religiösen Bindung Glarean'scher Lehre und Wissenschaft vgl. auch A. Schirrmeyer, *Die zwei Leben* (wie Anm. 15), S. 247.

Mittelpunkt und weitet sich unter den besonderen Bedingungen der Zeit zur Idee der Universalwissenschaft,¹⁹ also der Verknüpfung aller Wissenschaften mit dem Ziel, aus der Erkenntnis von Gottes schöpferischem Handeln eine allgemeingültige Methode zur Generierung von Wissen zu abstrahieren. Diesem Ideal hat sich gerade Kircher in besonders nachdrücklicher Weise verpflichtet und zählt als Disziplinen, auf die seine *Musurgia* Bezug nehme und in denen sie ebenfalls Erkenntnis vermittele, neben den Artes (getrennt in Philologie und Mathematik) auch Physik, Mechanik, Medizin, Politik, Metaphysik und Theologie auf.²⁰

Diese vergleichbaren intellektuellen Profile von Glarean und Kircher als Humanist respektive Universalwissenschaftler treffen sich zudem mit kommensurablen Publikumsstrukturen: Die Dualität und Interaktion von universitärer und im weitesten Sinne höfischer Sphäre, also die Tatsache einer politischen Funktionalisierung von Bildungswerten einerseits und der im Wissenschaftsbetrieb nutzbar zu machenden fürstlichen Protektion von Gelehrsamkeit andererseits, die Alfred Schirrmeister am Beispiel Glareans untersucht hat,²¹ gilt so vollumfänglich auch für Kircher. Diese Verflechtungen sind von den Autoren jeweils aktiv herbeigeführt worden und spiegeln sich in ihrer Widmungspraxis.²² Als interessant erweist sich dabei die in beiden Fällen bestehende enge Verbindung zu den Habsburgern, die zudem die Eti-

19 Vgl. zu diesem Thema allgemein Helmut Zedelmaier, »Von den Wundermännern des Gedächtnisses, Begriffsgeschichtliche Anmerkungen zu ›Polyhistor‹ und ›Polyhistorie‹«, in: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, hrsg. von Christel Meier, München 2002, S. 421–450; zum Zusammenhang von Enzyklopädismus und Universalwissenschaft vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann, »Enzyklopädie und philosophia perennis«, in: *Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. Beiträge zu ihrer Erforschung*, hrsg. von Franz M. Eybl, Wolfgang Harms und Hans Henrik Krummacher, Tübingen 1995, S. 1–18; und mit Bezug auf Kircher Thomas Leinkauf, *Mundus combinatus, Studien zur barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680)*, Berlin 1983.

20 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Titelblatt.

21 A. Schirrmeister, *Die zwei Leben* (wie Anm. 15).

22 Siehe für Glarean Laurenz Lütteken, »Humanismus im Kloster, Bemerkungen zu einem Dedikationsexemplar zu Glareans Dodekachordon«, in: *Festschrift Klaus Hortschasnky zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Axel Beer und Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 43–57, und Franz-Dieter Sauerborn, »... atque suum familiare nominarint«. Der Humanist Heinrich Glarean (1488–1563) und die Habsburger«, in: *Zeitschrift des Breisgau-Geschichtsvereins »Schau-ins-Land«* 120 (2001), S. 57–76; zu Kircher Michael John Gorman, »Between the demonic and the miraculous. Athanasius Kircher and the baroque culture of machines«, in: *The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, hrsg. von Daniel Stolzenberg, Stanford 2001, S. 59–70; und Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik. Die »Musurgia universalis« von Athanasius Kircher und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Kassel 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, 4), Druck in Vorbereitung.

kettierung beider als »deutsch« rechtfertigt: Glareans Dichterkrönung 1512 durch Kaiser Maximilian I. und spätere Ernennung zum »familiaris« der Brüder Karl V. und Ferdinand I. setzten ihn zu gleich drei Kaisern in Beziehung und verpflichteten ihn wohl zu einem Wirken in ihrem Interesse.²³ Auf Widmungen Glareans reagierten die Kaiser ihrerseits mit Protektion und der Verleihung sozialen Prestiges, das Glarean wiederum für seine akademische Karriere einsetzen konnte.²⁴

Kircher gelang es mit seinen Widmungen und aufgrund des generell guten Verhältnisses, das die Habsburger zu den Jesuiten unterhielten, sogar ein geradezu freundschaftliches Verhältnis vor allem zu Ferdinand III. zu entwickeln, wie ihr Briefwechsel²⁵ ebenso bezeugt wie die großen Summen, mit denen der Kaiser seine aufwändigen Publikationen unterstützte.

Diese Beziehungen schlagen sich auch ganz konkret in den Widmungen des *Dodekachordons* und der *Musurgia* nieder. Ist ersteres dem Fürstbischof von Augsburg, Otto Truchsess von Waldburg, dediziert, wendet sich letztere an den Bruder Kaiser Ferdinands, Erzbischof Leopold Wilhelm. Wie Otto ist auch Leopold Wilhelm als Bischof von Passau, Statthalter der Niederlande sowie Hochmeister des Deutschen Ordens ein Fürst in einem geistlichen Amt. Beide Widmungsvorreden nehmen expliziten Bezug auf diese Sphäre ihrer Adressaten und binden die Werke somit klar in einen religiösen und sogar kirchenpolitischen Funktionszusammenhang ein. Dadurch wird die Ebene des Musikschrifttums sui generis nicht nur in der wissenschaftlichen Ausrichtung, sondern zusätzlich auch in der intendierten gesellschaftlichen Wirkung überschritten.

Man kann also weder an Glarean noch an Kircher die Kriterien einer rein immanent musiktheoretischen Betrachtungsweise herantragen. Auch wenn die Fülle an musikalischen Details zu dieser Deutung verleiten mag, behandeln weder das *Dodekachordon* noch die *Musurgia* die Musik nur, insofern sie Musik ist. Vielmehr dient sie beiden als exemplarisches Diskussionsobjekt, mit dem sie viel allgemeiner relevante Fragen nach der (gerade auch konfessionellen) Verfasstheit ihrer Gegenwart zu beantworten suchen. Und eben deshalb wenden sie sich an eine Leserschaft von Gelehrten und Fürsten gleichermaßen.

Die drängende Frage nach der Gegenwart stellte sich zwar für beide aufgrund der zeitlichen Differenz von gut einhundert Jahren im Detail als verschieden dar. Doch im Grunde konvergieren sie auch hier: Während Glarean

23 Vgl. dazu F.-D. Sauerborn, »atque suum familiarem« (wie Anm. 22), S. 63.

24 Ebda., S. 58 und 73; und A. Schirrmeister, *Die zwei Leben* (wie Anm. 15), S. 253.

25 Erhalten im Archiv der Pontificia Università Gregoriana, Rom, Sign. 555–568.

in Basel und Freiburg mit der aufkeimenden Reformation in Kontakt kam, sich aber schließlich bewusst für den Katholizismus entschied und ihn vehement verteidigte, geriet Kircher schon früh in die Wirren und Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, der ihn zur Flucht aus Deutschland zwang. Als Jesuit gehörte er zudem einem Orden an, der als geradezu prototypisch gegenreformatorisch gesinnt und aktiv gelten muss.²⁶ Der Kontakt zu den Habsburgern, aber auch protestantischen Fürsten wie Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg ließen ihn auch im ungefährdet katholischen Rom die Probleme eines konfessionell gespaltenen Landes nicht vergessen. Genau diese sind es auch, die er in der *Musurgia* thematisiert und durch ein auf dem Gegensatz von Konsonanz und Dissonanz gründendes Harmonie-Konzept,²⁷ das auch als Staatstheorie gelesen werden kann, sowie einem im Detail dargestellten spezifischen Ideal von Musik²⁸ zu lösen versucht.

Instauratio

Eine sowohl bei Glarean als auch Kircher prominent auftauchende Vokabel, die den normativen Anspruch beider Werke wie dessen explizite Geschichtlichkeit gleichermaßen aufruft, ist die der »instauratio« (Erneuerung, Wiederherstellung). Beide Male findet sie sich gleich in der Präfatio:

Constat igitur non esse nouam rem hanc nostram de XII Modis assertionem, sed probam antiquitatis instaurationem.²⁹

Meine Aussagen über die zwölf Modi sind also erwiesenermaßen nichts Neues, sondern eine gerechtfertigte Erneuerung des Altertums.

Cum enim musicae instaurandae mihi fuerit animus.³⁰

Da es nämlich meine Absicht war, die Musik zu erneuern.

Sie dient den Autoren zur Kennzeichnung ihres vergleichbaren, wenn auch an sich noch nicht sehr distinkten Vorhabens einer Erneuerung der gegenwärtigen Musik aus dem Geiste der Vergangenheit. Die (vorchristliche)

26 Vgl. dazu Heidi Buch, *Sic adeunt clerici bellum: Konfessionelle Polemik in Gegenreformation und 30-jährigem Krieg. Der publizistische Kampf zwischen Lutheranern, Calvinisten und Jesuiten um die öffentliche Meinung in Flugblättern und -schriften*, Diss. Universität Tübingen 1993; und Jens Baumgarten, *Konfession, Bild und Macht. Visualisierung als katholisches Herrschafts- und Disziplinierungskonzept in Rom und im habsburgischen Schlesien (1560–1740)*, Hamburg 2004 (Hamburger Veröffentlichungen zur Geschichte Mittel- und Osteuropas, 11).

27 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 47 und 547.

28 Ebda., Bd. A, S. 55f., 211, 217, 242–245 und 581–597.

29 *Dod.*, Bg. a2^v.

30 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), S. [XXIII].

Antike spielt dabei jeweils eine entscheidende Rolle: Glarean gilt sogar eine Antike vor der gemeinhin erinnerten als Fluchtpunkt seiner Instaurationsbestrebungen. Dieser Suche nach dem »Original«, der historisch ersten Ausprägungsform seines Stoffes steht bei Kircher ein historisches Interesse gegenüber, das weit über das griechisch-lateinische Altertum hinaus ausgeht. Einerseits rückt er auch die verschiedenen orientalischen Traditionen und dabei besonders das Musikleben der Hebräer in den Mittelpunkt,³¹ woraus er unter dem Etikett der »prisca sapientia« die Splittersteinchen der prädiluvialen Weisheit zusammensucht.³² Andererseits bemüht er sich faktisch als erster, die Lücke zwischen den biblischen und hebräischen Ursprungsmythen und den nur wenigen gängigen Fixpunkten der Musikgeschichte (Boethius, Guido, Dufay-Generation bzw. Josquin) zu schließen, in dem er die später fest etablierten Systematisierungskategorien Komponisten – Gattungen – Nationalstile einführt und mit Angaben füllt. Auf diese Weise lässt er die Gegenwart gleichsam evolutionär folgerichtig aus der Vergangenheit (oder besser: der rückprojizierten Konstruktion musikalischer Leistungen, die für eine frühneuzeitliche Musikanschauung konstituierend, aber gegenwärtig scheinbar unzureichend verwirklicht sind) hervorgegangen scheinen.

Aber auch die christliche Tradition des Mittelalters wird – und hier greift ein bedeutsamer Unterschied zu einer nicht oder weniger explizit katholischen Musiktheorie – weder übergangen noch gar als durchweg korrumpiert dargestellt. Der Umstand, dass Glarean sein emendiertes antikes Tonsystem auf das dezidiert christlich-mittelalterliche Choral-Repertoire anwendet, ist hier ebenso signifikant wie Kirchers ähnlich gelagerte Wertschätzung der »musica plana« als »theodidaktos«,³³ von Gott gelehrt: Gleichermäßen schön wie zweckmäßig, sei diese göttlich inspirierte Musik direkt auf die Affekterregung abgestellt – ein entscheidender Punkt in Kirchers Musikästhetik, bei der, kurz gesagt, das unmittelbare sinnliche und emotionale Ansprechen des Hörers als Vorbedingung seiner durch die Musik eigentlich zu vermittelnden Anagogie gilt. Das entsprechende musikalische Wirkmittel ist, nicht überraschend, der Modus. Aber wenn diese Aussage auch noch allgemeinem (katholischem) Konsens entsprach, ließe sich in der die zeitgenössische

31 Vgl. dazu die musikarchäologischen Abschnitte in der *Musurgia* (wie Anm. 16), S. 44–57, 64–67 und 72–79, aber auch Kirchers Auslassungen zur Musik etwa im *Oedipus aegyptiacus*, Rom 1653, S. 120–138.

32 Vgl. dazu W. Schmidt-Biggemann, Enzyklopädie (wie Anm. 19).

33 Vgl. dazu die Abschnitte in A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 236 und S. 557–560.

Mehrstimmigkeit explizit ausklammernden Eloge auf »artificium & ingenium in tonorum adaptatione«³⁴ (»Kunstfertigkeit und Ingeniosität bei der Auswahl der Modi«) durchaus das Vorbild Glarean durchhören: Die Modi, ihre affektive Wirkung, aber besonders auch ihre richtige Auswahl und Verwendung (»adaptatio«) stehen im Mittelpunkt eines musikalischen Idealentwurfs, der antikes Erbe und christliche Tradition zu einem auf die Gegenwart bezieharen Kontinuum verbinden will.

Beide Autoren leisten also aufgrund eines bestimmten, durch die Gegenwart motivierten Interesses eine Art historiographischer »Pionierarbeit«. Dass vor allem Glareans musikgeschichtlicher Entwurf dabei in höchstem Maße konstruiert und stilisiert ist – Zahl und Bewertung der Stilepochen sind deutlichst an den antiken Weltzeitaltern orientiert, die Apostrophierung der Komponisten als »classici Symphonetae«³⁵ sucht zudem ein der antiken Dichtung und Rhetorik vergleichbar autoritatives Repertoire auch in der Musik zu suggerieren –, tut der Bedeutung dieser Unternehmungen keinen größeren Abbruch.

Weder Glarean noch Kircher intendieren mit ihrer Instauratio also einen so scharfen Bruch und Neuanfang, wie man ihn gemeinhin dem Humanismus zuschreibt. Insonfern der Choral nämlich auch und vor allem eine genuine Äußerung des Heiligen Geistes und zugleich eine Nachahmung des Engelsgesangs³⁶ ist, muss er jeglicher Geschichtlichkeit letztlich enthoben sein. Daher kann er als überzeitlicher Referenzpunkt Antikes, Mittelalterliches und Gegenwärtiges aufeinander beziehbar machen und – in anachronistisch von Hegel entliehener Diktion – aufheben. Voraussetzung dafür ist selbstverständlich die originale, von zeitlichen Zutaten gereinigte Fassung des Repertoires. Überlegungen dieser Art sind es offensichtlich, die Glarean zur Übertragung der neuartigen Textkritik und Bibelphilologie seiner Leitfigur Erasmus auf den Choral veranlassten. Damit stieß er zugleich eine Welle von Choralreformen an, die über das Tridentinum hinaus bis hin zur Erstellung der *Editio Medicea*³⁷ durch die Römer Francesco Anerio und

34 Ebda., Bd. A, S. 236.

35 *Dod.*, S. 240.

36 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 557. Diese alte Analogie wurde in Folge der verschiedenen Liturgiereformen im 16. und 17. Jahrhundert neu betont und steht bei Kircher außerdem im Einklang mit der 1631 von Urban VIII. approbierten Brevierreform.

37 Veröffentlicht als *Graduale de tempore iuxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V Pont. Mx. iussu reformato*, 2 Bde., Rom 1614f. Einschlägig dazu Bernhard Meier, »Modale Korrektur und Wortausdeutung im Choral der Editio Medicea«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 53 (1969), S. 101–132.

Francesco Soriano reichten. Beide werden später übrigens ihrerseits von Kircher in seinen Kanon der vorbildhaften Komponisten aufgenommen.³⁸

So ist es nicht verwunderlich, wenn sich auch der Instauratio-Gedanke selbst als von Erasmus entlehnt erweist.³⁹ Genau dieser Begriff dient letzterem nämlich zur Rechtfertigung seiner Eingriffe in den Wortlaut des Neuen Testaments: Mit diesen wolle er keinesfalls, wie es seine Gegner behaupten, etwas Umstürzlerisch-Neues etablieren, sondern das Alte in seine angestammten Rechte wiedereinsetzen.⁴⁰

Aber Glarean weist auch selber unmissverständlich auf seine humanistische Methode hin, wenn er seine Modusreform mit den in anderen Disziplinen längst erfolgten Erneuerungen im antiken Sinne vergleicht (man beachte die deutlich von Inquisitionsvokabular [iniuria, Satanis malignitas, adultera, depravare, castigare] durchzogene Terminologie):

Optimum integerrimorum ac Sanctissimorum uirorum inuentum laudare nos oportebat, non contemnere, non irridere, deinde quae uel temporum iniuria, uel Satanis malignitas deprauauit, bona fide haud grauatim emendare. Cum in alijs disciplinis tot sint qui adultera longa aetate facta feliciter castigant, ac pro uirili emendent, In Sacris cantionibus non idem licebit scilicet?⁴¹

Wir sollten diese vortreffliche Erfindung reinster und heiligster Männer loben, nicht verachten, nicht belachen, und dann das, was die Ungerechtigkeit der Zeiten oder die Bösheit des Teufels verderbt hat, im rechten Glauben ohne viele Umstände verbessern. Da es in den übrigen Disziplinen so viele gibt, die das durch lange Zeit hindurch Verfälschte erfolgreich korrigieren und nach Kräften verbessern, sollte ein Gleiches da nicht auch in den geistlichen Gesängen möglich sein?

Musikalische Philologie, sobald auf den Choral angewendet, fungiert also als Teufelsaustreibung und Ketzergericht. Die modernste wissenschaftliche Methodik wird dem religiösen, gegenreformatorischen Endzweck unterworfen.⁴² Ähnlich hält es dann auch der Jesuit Kircher, der in der *Musurgia* nicht oft genug auf die Neuigkeit von ihm dargestellter Erkenntnisse, Me-

38 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 316.

39 Vgl. dazu auch Sarah Ann Fuller, »Defending the Dodekachordon: Ideological Currents in Glarean's Modal Theory«, in: *Journal of the American Musicological Society* 49 (1996), S. 220.

40 Brief des Erasmus von Rotterdam an Godschalk Rosemond, 18. Oktober 1520 (veröffentlicht erstmals in *Epistolae D. Erasmi Roterodami ad diversos et aliquot aliorum ad illum*, Basel 1521, moderne Ausgabe hrsg. von Percy S. Allen (wie Anm. 17), Bd. 4: 1519–1521, Oxford 1922, S. 367, Nr. 1153).

41 *Dod.*, S. 177.

42 Vgl. zu dieser Absicht des *Dodekachordon* auch L. Lütteken, *Humanismus im Kloster* (wie Anm. 22), S. 51.

thoden und Entdeckungen hinweisen kann, naturwissenschaftlich ganz generell auf der Höhe seiner wissenschaftsrevolutionären Zeit ist,⁴³ und Besucher seines Museums⁴⁴ mit den innovativsten Erfindungen verblüfft, die so modern waren, dass man ihn noch heute wahlweise als Urvater des Kinos oder des Computers glorifiziert.

Sowohl für Glarean als auch für Kircher diente das Aufgreifen moderner wissenschaftlicher Ansätze und Methoden, die jeweils vornehmlich mit den Gegnern des katholischen Glaubens assoziiert wurden, offenbar dazu, dem katholischen Erklärungsangebot eine Position innerhalb der aktuellen Diskurse zu sichern. Über die Leitidee der *Instauratio* konnte man, so scheint es, in den Kern der Auseinandersetzungen gelangen. Neben Erasmus bedienten sich auch Petrus Ramus⁴⁵ und – wohl am wirkmächtigsten – Francis Bacon der Idee im Kontext der humanistischen Methodendiskussion. Letzterer erhob das Wort sogar in den Rang eines Titels, lautet doch die Originalbezeichnung seines fragmentarisch gebliebenen und heute eher unter der Teilüberschrift *Novum Organum* bekannten Neuprägung der Logik *Instauratio magna*.⁴⁶ Doch während Bacon den Bruch mit der Tradition in einem Frontispiz, auf dem ein Schiff über die Säulen des Herakles hinaussegelt, geradezu überdeutlich inszeniert, halten Glarean und Kircher an der geschichtlichen Kontextualisierbarkeit ihrer Neuerungen fest. Lediglich einen verderbten Usus gilt es zu überwinden, keineswegs aber sollen zugrunde liegende Theoriesysteme und Erkenntnisstrukturen selber infrage gestellt werden. Diese bleiben vielmehr bewusst unangetastet als die Garanten und Signifikanten einer dauerhaften und deshalb außerhalb der Geschichte stehenden göttlichen Ordnung, mithilfe derer man die Geschichtlichkeit irdischer Phänomene in den Griff bekommen kann. Die Dichotomie zwischen

43 Zum Umgang der Jesuiten mit den vom katholischen Dogma scheinbar abweichenden Strömungen der Naturwissenschaft im 17. Jahrhundert, vor allem Galileo Galileis, vgl. *The New Science and Jesuit Science: Seventeenth Century Perspectives*, hrsg. von Mordechai Feingold, Dordrecht 2003 (Archimedes, 6); sowie *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts (1540–1773)*, hrsg. von John W. O'Malley u. a., Toronto 1999.

44 Vgl. dazu *Athanasius Kircher S.J. Il museo del mondo*, hrsg. von Eugenio Lo Sardo, Rom 2001; und Paula Findlen, »Scientific Spectacle in Baroque Rome. Athanasius Kircher and the Roman College Museum«, in: *Jesuit Science and the Republic of Letters*, hrsg. von Mordechai Feingold, Cambridge/Mass. 2003, S. 225–284.

45 Petrus Ramus, *Dialecticae institutiones*, Paris 1543, Neudruck Stuttgart 1964, und *Dialecticae libri duo A. Talaei praelectionibus illustrati*, Paris 1556. Zur ramistischen Methode vgl. Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Cambridge/Mass. 1958, Reprint Chicago 2004.

46 Francis Bacon, *Instauratio magna*, London 1620, hier zit. nach der Ausgabe *Neues Organon*, hrsg. von Wolfgang Krohn, Hamburg 1990 (Philosophische Bibliothek, 400).

temporal erfahrbarer Kontingenz und ewiger Gültigkeit ist einer der allerwichtigsten Pfeiler ihres Denkens. Für Kircher und Glarean macht der Renaissance-Gedanke von einer Bezugnahme auf die antike Gelehrsamkeit und die überwältigende Wirkung antiker Musik nur Sinn unter der Prämisse, beides sei ein Rädchen im großen Weltengetriebe der göttlichen Providenz: Das Altertum bleibt ein Ort christlicher Imagination und Projektion; eine Anlehnung an die antike Musik muss die Ansprüche und Interessen katholischer Liturgie erfüllen.

Lex versus ingenium

Dem eben beschriebenen besonderen Verhältnis zur Antike, die aufgrund eines religiösen Anspruchs nicht im Sinne einer Suspendierung der christlichen Tradition, sondern als Bezugspunkt und erste Ausprägung einer geschichtlichen Kontinuität verstanden wird, lässt sich ein zweiter mit Geschichtlichkeit operierender Aspekt dessen beigesellen, was hier als die deutsche katholische Musiktheorie darzustellen versucht wird. Denn während sich der Gang der Musikgeschichte vom 15. bis zum 17. Jahrhundert auch teleologisch zurückhaltenden Betrachtern geradezu unweigerlich als ein Fortschreiten auf allen Ebenen des Ausdrucks, ›Materials‹ und formalen Zchnitts darstellt, scheinen Glarean wie auch Kircher diesen Entwicklungen mit ernststen Bedenken begegnet zu sein. Ja, indem beide mit beträchtlichem argumentativem Aufwand ein explizit nicht aktuelles, sondern um circa eine Generation veraltetes Repertoire kanonisierten,⁴⁷ suggerierten sie jeweils, die Musikgeschichte sei bereits an ihr Ende gelangt und alles weitere könne nur fortschreitende Dekadenz sein.⁴⁸ Es ist einigermassen erhellend für die durchaus auch gesellschaftspolitische Bedingtheit beider Werke, dass diese Zäsuren – scheinbar aus rein musikimmanenten Gründen bestimmt – in Wirklichkeit einschneidende Daten der Zeitgeschichte reflektieren: Während Gla-

47 Glarean (*Dod.*, S. 440–467), nennt für seinen Kanon die herausragendsten Vertreter der zwischen 1497 (Johannes Ockeghem) und 1522 (Jean Mouton) gestorbenen Generation: Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Josquin Desprez, Antoine Brumel, außerdem Ludwig Senfl und Pierre de la Rue, vgl. dazu auch den Beitrag von Michele Calella in diesem Band. Demgegenüber nennt Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 316, 563, 583, 594, in seinen verschiedenen Komponistenkanons hauptsächlich Vertreter der römischen Schule in der Nachfolge Palestrinas und tätig zwischen 1580 und 1620.

48 Bei Glarean, *Dod.*, S. 241, ganz deutlich: »Tertia [aetas] huius perfectae iam artis, cui ut nihil addi potest, ita nihil ei quàm Senium tandem expectandum« (»Die dritte Epoche ist die der nun vollendeten Kunst, der nichts weiter hinzugefügt werden kann und von der nichts als der Übertritt ins Greisenalter zu erwarten bleibt«).

reans Schlusspunkt musikalischer Maturität um 1520 mit dem Beginn der formation in eins fällt,⁴⁹ vermittelt einhundert Jahre später der Dreißigjährige Krieg Kircher ein ähnliches Gefühl vom Ende der Geschichte.

Doch weder Glarean noch Kircher verzichteten deshalb resigniert auf einen Gestaltungsspielraum. Mit viel mehr Recht könnte man statt dessen belegen, dass sie den Impetus für ihre Werke gerade von dieser Ausgangssituation aus nehmen: Nachdem die gleichsam natürliche Entwicklung der Kompositionskunst an ihrem Ende angelangt ist, machen sie es sich zur Aufgabe, ihren Status durch dessen reflektierte Analyse, Bestimmung aber auch Kritik zu konservieren und – in Reaktion auf gewisse selbst bei ihren jeweiligen Heroen feststellbare problematische Tendenzen – erneut und diesmal unauflöslich an das mathematische, die göttliche Ordnung widerspiegelnde Fundament der Musik zu binden.

Das Postulat eines so aus der Geschichtlichkeit gehobenen kompositorischen Stils transportiert selbstredend ein ganzes Paket an Konsequenzen: Zum einen wird ein bestimmter Zeitpunkt einer kontinuierlichen musikgeschichtlichen Entwicklung aus eben diesem ihn bedingenden Kontext herausgelöst und zu einem dauerhaft gültigen, emphatisch wahren und richtigen Regelgefüge objektiviert. Werke, die sich empirisch als Ausprägungen bloßer zeitgebundener Konventionen darstellen, gelten damit nun als mehr oder weniger exakte Verwirklichungen von Naturgesetzen. Zum anderen resultiert aus dieser Idee ein veränderter Anspruch an den Komponisten: »doctus« und »eruditus« muss er sein, Begabung allein kann keineswegs mehr ausreichen.

Genau diesen Gedanken entfaltet Glarean in den wohl berühmtesten Abschnitten seines *Dodekachordons*, dem Encomium auf Josquin⁵⁰ sowie dem Schlusskapitel *De Symphonetarum Ingenium*.⁵¹ Es sei aus der Passage über Josquin zitiert:

Cui uiro, si de duodecim Modis ac uera ratione musica, noticia contigisset ad natiuam illam indolem, & ingenij, qua uiguit, acrimoniam, nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. ... Sed defuit in plerisque Modus, & cum eruditione iudicium, Itaque lasciuientis ingenij impetus, aliquot suarum cantionum locis non sanè, ut debuit, repressit, sed condonetur hoc uitium mediocre ob dotes alias uiri incomparabiles.⁵²

Wenn dieser Mann zusätzlich zu seiner angeborenen Anlage und seinem außerordentlichen Talent, für das er berühmt ist, auch die Kenntnis der zwölf

49 Vgl. dazu L. Lütteken, Humanismus im Kloster (wie Anm. 22), insbes. S. 52f.

50 *Dod.*, S. 362–367.

51 *Dod.*, S. 440–468.

52 *Dod.*, S. 362.

Modi und der wahren musikalischen Verhältnisse besäße, so hätte die Natur nichts Erhabeneres und Großartigeres in dieser Kunst hervorbringen können. Aber in den meisten Stücken fehlt der Modus und mit der Bildung das Urteil. Daher unterdrückt er den Schwung seiner zügellosen Begabung an etlichen Stellen in seinen Kompositionen nicht ausreichend genug, aber dieser Fehler ist wegen seiner anderen unvergleichlichen Gaben noch verzeihlich.

Den unbestreitbaren, aber im Bereich gewissermaßen intuitiver Fähigkeiten angesiedelten Vorzügen Josquins (»indoles« und »ingenii acrimonia«, später außerdem das singuläre Vermögen, die »affectus animi« auszudrücken) steht ein Mangel auf der intellektuellen Ebene gegenüber. Es fehlt ihm grundsätzlich an »eruditio« (aufgefächert in die mathematisch zu verstehende Kenntnis »de 12 modis et vera ratione musica«), aus der sich erst die angemessenen Beurteilungskriterien (»iudicium«) für das kompositorische Schaffen ergeben. Ohne sie läuft das Ingenium unweigerlich Gefahr, seine Grenzen in Richtung der »lascivia« zu übertreten, eine Verfehlung, deren Tragweite die neuerlich an den Sündendiskurs angelehnte Diktion klar herausstreicht. Denn wie sich das erste Menschenpaar im Griff nach dem Apfel gegen seine von Gott bestimmte Position innerhalb des Schöpfungsgefüges, der Natur, verging, so stellt auch in der Musik eine aufgrund von Unwissen oder kreativer Überheblichkeit begangene Verstümmelung der Modi einen Gewaltakt gegen die Natur selbst dar: »Non sanè Symphonetarum ingenio quaesitam [modorum occultam cognitionem et alius ex alio generationem], sed rerum natura id ita disponente.«⁵³ (»Nicht das Talent der Komponisten nämlich hat den fraglichen Sachverhalt hervorgebracht, sondern die Natur der Dinge hat ihn so eingerichtet.«) Die Ordnung der Modi und ihr Verhältnis zueinander ist ein Teil der Natur, nichts vom Menschen Geschaffenes, und gerade dies macht sie zu einem auch von der Geschichte nicht weiter veränderbaren Fundament jeder denkbaren Komposition.

Die Modi sind auf diese Weise bei Glarean – und Kircher wird darin mit ihm übereinstimmen⁵⁴ – Schlüssel zur Natur der Musik geworden. Diese Erhöhung mag aus mehreren Quellen gespeist sein: So waren die Modi einer der ersten Sachverhalte, an dem sich die antike Debatte über die ethische

53 *Dod.*, S. 251. Später auf der Seite bezeichnet er denselben Sachverhalt als »naturae pars« (»Teil der Natur«), und ein gewisses zu beobachtendes Detail als »naturae miracul[um]« (»Wunder der Natur«). Auf S. 456 beschreibt er Brumel als einen, der »magis tamen diligentia & arte ualuit quàm naturae indulgentia« (»eher durch Gefälligkeit und Kunst als durch Gehorsam gegenüber der Natur brilliere«).

54 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 249.

Wirkkraft der Musik entzündete.⁵⁵ Außerdem summiert sich der gesamte Bestand der mathematischen Musiktheorie wie Intervallklassen und Tetrachordordnungen zu ihnen auf, scheinen sie also der notwendige Zielpunkt einer von der Zahl her kommenden Auseinandersetzung mit Musik. Die Natur bleibt, was sie seit den Pythagoreern war: Mathematik.

Im 17. Jahrhundert gewinnt dieser Gedanke im Zuge der »scientific revolution« sogar noch neues Gewicht.⁵⁶ Und Kirchers *Musurgia* kann auch gelesen werden als ein Versuch, den Spitzenplatz zu bewahren, der gerade zu Anfang des Jahrhunderts den Jesuiten – und damit der katholischen Lehrmeinung – in den Naturwissenschaften zuerkannt wurde.⁵⁷ Ein naturwissenschaftlicher, und das heißt in der Terminologie und Methode der Zeit physikomathematischer⁵⁸ Zugang zur Musik ist in seinem Werk allenthalben präsent. Schautafeln zur Funktionsweise der Laute erzeugenden wie aufnehmenden Organe sowie die ausführlichen Studien und Berechnungen zum Echo führen das nur besonders deutlich vor Augen. Prägend wirkt sich die Methode aber vor allem durch ihre Prämisse aus, dass sich die Erkenntnisweisen der auf die Quantitas bezogenen Disziplinen ohne Verluste auf den Bereich der Qualitas, eben die Physik, anwenden lassen.⁵⁹

So ist die Bestimmung der Musik als einer mathematischen Entität mit Wirkpotenzial im physikalischen Bereich gerade auch für die Frage, welche Musik die richtige sei, wie und wozu sie wirken könne und müsse, von entscheidender Relevanz. Die Musiktheorie tritt hier in eine zuvor so nur von Glarean und besonders auch Zarlino verwirklichte Interaktion mit der musikalischen Praxis. Das Scharnier zwischen beiden Bereichen bildet das kompositorische Regelwerk: Denn insofern sämtliche musikalischen Elemente mathematisch bestimmt sind und aufgrund dessen als Signifikanten der kosmischen Zusammenhänge gelten müssen – der alte Zusammenhang zwi-

55 Vgl. dazu die bekannten Stellen bei Platon: Pol. 398b und Nom. 656d; sowie die Untersuchungen von Hermann Abert, *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Ein Beitrag zur Musikästhetik des klassischen Altertums*, Leipzig 1899; und William D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge/Mass. 1966.

56 Einschlägig dazu Peter Dear, *Discipline and Experiment. The Mathematical Way in the Scientific Revolution*, Chicago 1995; Steven Shapin, *The Scientific Revolution*, Chicago 1996, deutsch als *Die wissenschaftliche Revolution*, Frankfurt a.M. 1998; und M. Feingold, *The New Science* (wie Anm. 43).

57 Vgl. zur Stellung der Jesuiten in den Naturwissenschaften M. Feingold, *The New Science* (wie Anm. 43); und Michael John Gorman, *The Scientific Counter-Revolution. Mathematics, Natural Philosophy and Experimentalism in Jesuit Culture, 1580–c. 1670*, Diss. Florenz 1998.

58 Vgl. dazu P. Dear, *Discipline* (wie Anm. 56), insbes. S. 168–179.

59 Ebda., S. 168.

schen *Musica mundana* und *Musica instrumentalis* gewinnt hier erneut eine ganz konkrete Bedeutung –, kann eine aus ihnen zusammengesetzte Musik nur dann ihre religiöse und anagogische Verweiskraft erfüllen, wenn der Komponist die Beziehung zwischen Vorbild und Abbild tatsächlich aktiviert.

Diese Überzeugung von der transzendentalen Verweiskraft der Musik verbindet sich bei Kircher mit einer naturmagisch überformten Humoralpathologie in der Nachfolge Ficinos.⁶⁰ Diese dient ihm zur Beschreibung der quasiphysikalischen und vor allem unwillkürlich-automatischen Vorgänge, aufgrund derer Musik und ihre klingenden Proportionen zuerst auf die feinstofflichen Lebensgeister (»spiritus«) und dann auch auf die unstoffliche Seele (»animus«/»anima«) wirken, beide transformieren und so im besten Falle zur Erkenntnis Gottes leiten können.⁶¹

Das Verhältnis der Musik zu ihrem göttlichen Ursprung ist demnach objektivierbar und lässt sich in ein wissenschaftliches Destillat von Regeln überführen, mögen diese nun modaler, kontrapunktischer oder gattungstheoretischer Art sein. Es setzt aber auch eine umfassende Bildung des Komponisten voraus: Er muss die Welt und Gott erst so gut als möglich erkannt haben, ehe er ein klingendes Abbild von ihnen schaffen kann. Genau deshalb fordern der Humanist Glarean und der Universalgelehrte Kircher gleichermaßen die quasi enzyklopädische Bildung des Komponisten⁶² und sein tiefes Eindringen in die so genannte spekulative Musiktheorie.⁶³

Vor diesem Hintergrund wird schließlich auch Glareans Hadern mit dem lizenziösen Ingenium und seine Forderung, es durch Regeln zu zügeln, klar verständlich.⁶⁴ Denn erst ein regelkonformes Komponieren garantiert die

60 Vgl. dazu vor allem Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie: Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 234–249; Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic*, Chicago 1993; und Penelope Gouk, *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth Century England*, New Haven 1999.

61 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. B, S. 201 und 225.

62 *Dod.*, S. 195: »Certe nostra tempestate Cantores & uocum moderatores ... ut quisque in hac arte doctissimus est, ita plerumque in alijs disciplinis infantissimus, Id quod contumeliae causa nequaquam à me dictum intelligi uolo« (»Heutzutage sind die Sänger und Stimmkünstler, so gelehrt sie auch in ihrer eigenen Kunst sein mögen, in den meisten anderen Disziplinen doch nur blutigste Anfänger«); und A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 47.

63 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 212.

64 Vgl. auch die Kritik an Isaak (*Dod.*, S. 460): »In qua [cantione ex Prosa de Mariae conceptione] probo ... id per hunc demonstratum esse ..., nempe hanc nouam artem, nondum certis legibus ita constrictam, ut non cuius Symphonetae aliquid liceret, quod ita manifestum medius fidius est.« (»In diesem Stück finde ich etwas für ihn Typisches, nämlich diese neue, noch nicht in klare Regeln gefasste Kunst. Daher kann man eigentlich keine

Wahrheit des musikalischen Inhalts und seine Relation mit dem transzendenten Verweisinhalt. Und nur eine auf die Natur gegründete musikalische Sprache kann allen Hörern verständlich, mithin unmittelbar wirkmächtig sein. Überwiegt die Individualität, verliert die Musik an naturmagischer Potenz:⁶⁵

In huiuscemodi sanè Symphonijs, ut libere dicam quae sentio, magis est ingenij ostentatio quàm auditum reficiens adeo iucunditas.⁶⁶

In solchen Kompositionen gibt es, wenn ich ehrlich bin, mehr Zur-Schau-Stellung des Talents als erbauliche Freude fürs Ohr.

Werden die Regeln aber befolgt, stellt sich zugleich mit der objektiven Richtigkeit der Musik auch ihre Affektmächtigkeit und sinnliche Schönheit ein, Artifizialität und Natürlichkeit, Gelehrsamkeit und Schönheit stellen keine Gegensätze mehr dar:

Exemplum [...] Threnorum Magdalenes ad sepulchrum Domini elegantissimum sanè ac doctissimum, plurimum habens affectus, & natiuae suauitatis, plurimum energiae, ut uere flentem praeficam aliquam cum suo grege audire te existimes.⁶⁷

Das Beispiel von der Klage Marias Magdalenas am Grabe des Herrn ist äußerst elegant und gelehrt zugleich, voll höchsten Affekts und natürlicher Süße, voller Wirkmächtigkeit, so dass man tatsächlich meint, eine weinende Klagefrau mit ihren Begleiterinnen zu hören.

Der, modern gesprochen, Kunstgenuss muss hier also als eine epistemologische Kategorie gelten, weshalb sich Musik nicht schon in ihrem Notentext, sondern erst in der Ausführung und Perzeption verwirkliche.⁶⁸ So liest sich auch Glareans musikalisches Ideal als eine auf theoretischer Kenntnis fußende Koppelung von Hörvergnügen, Textausdeutung, Sinnvermittlung und Nachbildung der Natur:

Si ipse ad aliquam horum [sc. modorum] formam alicuius carminis Harmoniam, siue, ut uulgo uocant, Tenorem quempiam inuenire queat, qui auribus dulciter, uerbis apte iunctis insonet, mentisque insideat, ac in audientis animo aculeos relinquat, in quo naturae uis expressa uideatur.⁶⁹

Wenn jemand zu irgendeinem dieser Modi die Harmonie irgendeines Stücks, oder, wie es gemeinhin heißt, einen Tenor erfinden könnte, der den Ohren

der Stücke dieses Komponisten empfehlen, die so offenkundig nur bedingt vertrauenswürdig sind.«)

65 Dass die »ostentatio sui« eine Ablenkung von den transzendentalen Inhalten der Musik, gar ihre Zerstörung bewirke, thematisiert schon Johannes von Salisbury um 1159 in seinem *Policraticus*. Vgl. dazu D. Helms, *Rezeption* (wie Anm. 13), S. 329.

66 *Dod.*, S. 444.

67 *Dod.*, S. 312.

68 Vgl. dazu auch den Beitrag von Katelijne Schiltz in diesem Band.

69 *Dod.*, S. 179.

süß und zu passenden Worten erklänge, in den Verstand eindrange und in der Seele des Hörers Stachel hinterlasse, dann wäre in ihm wohl die Kraft der Natur ausgedrückt.

Widerstand gegen den Fortschritt?

Eine derart mathematisch-naturwissenschaftliche Einstellung zu komponierter Musik muss notwendigerweise zu einer weitgehenden Suspendierung des geschichtlichen Faktors führen. Wenn Komponieren im Grunde nichts anderes als die Anwendung physikalischer Gesetze zur Herstellung eines anagogischen Mechanismus bedeutet, stellen Stilmerkmale akzidenteller Provenienz (wie Epochen-, aber auch Personal- oder Regionalstil) nur in sehr begrenztem Ausmaß einen Mehrwert dar.⁷⁰ Folgerichtig halten Glarean und Kircher die Musikgeschichte kurz vor ihrer jeweiligen Gegenwart an und verkünden das Ende ihrer natürlichen Evolution: Alle nötige Kenntnis und Kunstfertigkeit ist im Laufe der Jahrhunderte bereits erarbeitet worden und der erstarkte Rückgriff auf die Antike hat zudem einiges verschüttete Wissen neuerlich verfügbar gemacht – hier erscheint noch einmal das Moment der *Instauratio*. Die musiktheoretischen und theologischen Einsichten erlauben es zudem, ein musikalisches Ideal zu imaginieren, das qualitativ über das bislang Erreichte hinausgeht, selber aber nicht mehr an eine Epoche gebunden ist, sondern außerhalb jeder Teleologie steht. Sowohl Glarean als auch Kircher halten ihre Musikentwürfe für absolut, allgemein gültig und nicht mehr verbesserbar. Und beide suchen diesen Anspruch zusätzlich zur beschriebenen wissenschaftlichen Fundamentierung auch durch die Konstruktion eines historischen Zirkels zu bekräftigen: Dieselbe Funktion, die die angeblich schon uralte und damit naturgegebene Ordnung der zwölf *Modi* bei Glarean erfüllt, übernimmt die mehrchörige geistliche Vokalpolyphonie mit Instrumentalbegleitung unter David und Salomon⁷¹ bei Kircher: Was sich aktuell als das *Nonplusultra* affektmächtiger Musik darstellt, findet seinen beglaubigenden Widerpart in einer Vorzeit von unanfechtbarer Autorität.

Die historischen Anstrengungen der beiden katholisch(st)en Musiktheoretiker erweisen sich damit im Grunde genommen als die Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit in dem Bestreben, das Unveränderliche

70 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), beschreibt in seinem Abschnitt über den Nationalstil (Bd. A, S. 543–545), aber auch bei der Diskussion der antiken Musik (Bd. A, S. 535–549) diesen Mehrwert als eine größere Nähe zum »humor« des Publikums, das affiziert werden soll.

71 Ebda., Bd. A, S. 55f.

am Veränderlichen zu erkennen und herauszulösen. So, wie der Choral in seiner modalen Ordnung als das primordiale Prinzip aller Musik gilt, soll auch die komponierte Mehrstimmigkeit ihre ephemere Tendenz ablegen, indem sie nicht mehr in erster Linie als das Produkt eines bestimmten Individuums gilt, sondern vor allem als Abbild der vielschichtigen Weltenordnung.⁷² Das Defizit, nicht originäre Äußerung des Heiligen Geistes zu sein, wiegt die Polyphonie also dadurch auf, dass sie rational nachvollziehbaren Erkenntnisprozessen entspringt. Kircher ist hier schon einige Schritte weiter als Glarean: Während nämlich dieser sich noch an der Legitimation der Vokalpolyphonie aus dem Geiste des Chorals abarbeitet, findet jener sogar eine theologische Rechtfertigung für die reine und hoch virtuose Instrumentalmusik des »stylus phantasticus«: Dieser diene eben nicht in erster Linie »ad ostentandum ingenium«, sondern könne die »abditam harmoniae rationem«, das verborgene Verhältnis der Harmonie, aufzeigen;⁷³ dabei sind die Kategorien »harmonia« und »abditus« durchaus metaphysisch gemeint.

Die zum Stillstand gebrachte Geschichte und der daran anknüpfende Versuch, ein Stilideal zu konstruieren, das teils aus den bekannten Ergebnissen der musikalischen Entwicklung abgeleitet, teils spekulativ überformt ist und aller künftigen Musik zum Rezept gelten soll, ist das entscheidende Merkmal einer katholischen deutschen Musiktheorie der frühen Neuzeit. Im Mittelpunkt des Denkens steht hierbei notwendigerweise die liturgisch gebundene oder doch im weitesten Sinne geistliche Vokalmusik. Einzig in dieser erfüllt sich die Bestimmung von Musik, deren affekterregende und seelenbeeinflussende Potenzen nur zu dem Zwecke der religiösen Konversion und Elevation in sie hineingelegt sind. Folglich stellt sich die Frage nach ihrer Form, Kraft und Verfügbarkeit vor dem Hintergrund der Reformation neu und besonders dringlich. Und wie die Reformation keineswegs als ein geschichtliches Ereignis gelten konnte, das der göttlichen Providenz entstammte, sondern einzig durch menschlichen Irrtum und menschliches Fehlverhalten begründet ist, so fielen die musikalischen Entwicklungen der unmittelbaren Gegenwart für Glarean und Kircher aus dem von Gott initiierten Gang der Ereignisse heraus und sie fühlten sich herausgefordert, ihnen durch die »Erfindung« einer immer gültigen musikalischen Wahrheit entgegenzuwirken. Die wiederholten Verweise auf das Vorbild der Antike oder einer jüngeren Vergangenheit haben also nichts zu tun mit einer sonst häufig zu beobachtenden Rückständigkeit des musikalischen Schrifttums gegenüber der kompositorischen Gegenwart, sondern applizieren die gän-

72 So für Glarean auch L. Lütteken, *Humanismus im Kloster* (wie Anm. 22), S. 53.

73 A. Kircher, *Musurgia* (wie Anm. 16), Bd. A, S. 585.

gige tropologisch-allegorische Deutung der Geschichte als Heilsgeschichte auf den Bereich der Musik. In deutlich gegenreformatorischem Impetus wird somit der Anspruch erhoben, die katholische Kirche verfüge über eine Musik, in der die Summe jahrtausendealter Traditionen in Philosophie, Naturwissenschaft und Kunst erfolgreich gezogen sei.