

Ikonographie der Engelsmusik – der himmlische Lobpreis bis 1600

Tilman Seebass

Frühchristentum und Mittelalter

I Bis heute ist das grundlegende Buch
zum Thema: HAMM.

In den biblischen Texten und in der christlichen Vorstellung obliegt den Engeln zum ersten die Vermittlung göttlicher Botschaften, zum zweiten der himmlische Lobpreis.¹

Die erste Funktion ist konkret musikalisch genommen zwar nicht sehr ergiebig, aber ikonographisch in ihrer Häufigkeit und Bedeutsamkeit unübersehbar. Die Macht der Botschaft und die Allgewalt Gottes manifestierten sich in mittelalterlichen Quellen durch das Attribut der Schriftrolle und mehr noch im meist übergroßen Blasinstrument, das der Engel hält, ansetzt oder bläst. Dieses ist sehr oft als Heerhorn gemalt, entzieht sich aber auch häufig einer organologischen Einordnung, da es in ein und demselben Bildprogramm, bzw. ein und derselben Handschrift zylindrisch und konisch, gerade und gebogen vorkommt. Seine Größe und phantastische Form stehen metaphorisch für den übermenschlichen Schall. Es scheint deshalb ratsam, dafür den organologisch offenen Begriff *tuba* zu verwenden, da dieser Terminus schon in der Vulgata nicht eindeutig ist. (Im Gegensatz dazu legte man sich oft mit Bezeichnungen wie Posaune oder Trompete zu genau fest. In der Umgangssprache hat sich allerdings der »Posaunenengel« durchgesetzt; auch die Kunstgeschichte wählt in der Regel diese Bezeichnung, die allerdings leider allzu oft falsch verwendet wird). Tubaengel sind in der christlichen Ikonographie omnipräsent, sei es als Skulpturen hoch oben an Kirchtürmen oder auf Archivolten und Säulenabschlüssen, sei es in der Buchmalerei (insbesondere den Exultetrollen und Apokalypsehandschriften), bei Fresken oder in anderen Medien (Abb. II/28, siehe Bd. 1, S. 119).

Ungleich wichtiger als die Sendboten Gottes sind in unserem Zusammenhang die Musikengel, die den himmlischen Lobpreis anstimmen. Für die christliche Ikonographie sind zwei Vorstellungen entscheidend, die schon im Neuen Testament angelegt sind: 1. die Engelschöre im Himmlischen Jerusalem (nach dem Buch der Offenbarung), welche das anagogische Vorbild für den Lobgesang des Gläubigen in der irdischen Liturgie liefern, 2. die Engel, die dem menschlichen Diesseits zugewandt sind und Jesu Geburt preisen (Lukas 2, 13–14). Im Frühmittelalter sind die Bildbelege dafür aber noch nicht greifbar. Die Ausübenden der universellen Akklamation in Psalm 150 werden im Utrechter Psalter von

ca. 830 als menschliche Wesen, nicht geflügelte, dargestellt. Vorerst sind es die 24 Ältesten aus dem Buch der Offenbarung, die in der Buchmalerei für den musikalischen Lobpreis stehen. Textgemäß werden sie fast immer mit Trinkgefäßen und *citharae* emporhaltend abgebildet (Abb. II/8). Auf der Abbildung sind Älteste und Engel getrennt angeordnet und in ihrer Funktion deutlich unterscheidbar. Unter Cithara verstand man entweder einen Typ von Leier, einen Vertreter der Lauten- oder Streichfamilie oder die Gattung der Saiteninstrumente insgesamt. Im 12. Jahrhundert beginnt bei den Ältestendarstellungen die attributive Haltung nach und nach der Darstellung von musikalischer Aktion zu weichen.

Wie im Beitrag über Musikinstrumente erläutert,¹ stellt man für diese Zeit eine auffallende Zunahme von Bildern mit Musikinstrumenten fest. Die Gründe für die bildliche Präsenz von Instrumentenmusik sind einerseits der Einfluss der arabischen höfischen Instrumentalmusik auf Europa und andererseits das Aufblühen einer Stadt- und Hofkultur, in der Musikpflege sich als standesgemäß durchsetzt. Allerdings konnte sich diese Entwicklung in der bildenden Kunst nicht in dem zu erwartenden Ausmaß manifestieren, weil ja thematisch das Hauptgewicht auf der Gestaltung biblischer und christlicher Themen lag. In diesem Bereich war die

1 Siehe »Ikonographie der Musikinstrumente«, Bd. I, S. 35–53.

Abb. II/8: Vier Archivolten am Westportal (Ausschnitt), Kathedrale von Angers, um 1155–1165 – Auf den äußeren beiden Archivolten sind die Ältesten mit »citharae« (als Fiedeln) und »phylae« angebracht; getrennt davon auf den inneren Archivolten die Hierarchien von Engeln mit Schriftrollen.



Ältestendarstellung dafür geradezu prädestiniert, weil man sich dabei die himmlische Musik in seiner Phantasie als zur Perfektion entwickelte Form der irdischen vorstellen konnte, ohne theologisch oder aufführungspraktisch gebunden zu sein. Das kosmisch Umfassende der Akklamation konnte durch die enzyklopädische Vielfalt der Saiteninstrumente und den Ausdruck des Spieleifers wiedergegeben werden. Von hier geht die Idee auf die Gruppen akklamierender Engel über. Sie entsprechen bald den christlichen Vorstellungen vom Lobpreis besser als die hieratischen, entfernten Ältesten. Die weltliche Instrumentalmusik liefert das Anschauungsmaterial, aus dem die Künstler zusammen mit ihren Auftraggebern ihre Idee von Engelsmusik formulieren und damit einen Spiegel schaffen, der die Gesellschaft in ihrer Musikbegeisterung bestätigt. Musikengel treten nunmehr überall und in den verschiedensten bildlichen Medien auf: Buchmalerei, Wand-, Decken- und Gewölbefresken, Tafelbildern, Skulpturen, Schnitzereien, Teppichen und Kleinkunst aller Art. Es ist nicht übertrieben, im 14. und 15. Jahrhundert von einer überwältigenden Präsenz des Musikengels in der Kunst zu sprechen.¹ Dabei ist bei musizierenden Engeln nach wie vor nicht an reales Musizieren in konkreten Formationen zu denken. Die Vielfalt und Menge ist symbolisch gemeint als Ausdruck der Universalität des Überirdischen. Nicht von ungefähr heißt es in einem Musiktraktat des Johannes Tinctoris von ca. 1472 bis 1475, dass »die Maler Engel mit verschiedenen Musikinstrumenten spielend darstellen, wenn sie die Freuden der Seligen beschreiben wollen, was ja die Kirche nicht erlaubte, wenn sie nicht glaubte, dass die Freuden der Seligen durch Musik erhöht würde.«²

¹ Die Zahl der Bilder von Musikengeln (insbesondere im späteren Mittelalter) zu erfassen, ist selbst im Computerzeitalter kaum möglich. Für die christliche Ikonographie allgemein sei auf G. Schiller; *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bde., Gütersloh 1966–1990, und das LCI verwiesen, für das Spätmittelalter speziell auf Tamm. Sehr viel anregendes Material findet sich in den *Musica* Kalendern des Bärenreiterverlags; sonst ist es aber weit verstreut auf die organologische Literatur und geographisch-regional orientierte Studien.

² *Complexus effectuum musicus*, iii.8: »Pictores etiam quando beatorum gaudia designare volunt, angelos diversa instrumenta musica concupientes depingunt, quodquidem ecclesia non permitteret nisi gaudia beatorum musica amplificari crederet« (Johannes Tinctoris, *Opera Theoretica*, hg. v. A. Seay, 1975; II 168). Das Zitat wurde schon von Hamm, S. 140 herangezogen.

Der Engel als Musiker ist nicht mehr nur Teil der himmlischen Hierarchien von Akklamierenden, sondern wird den Bedürfnissen der Menschen angenähert, in deren Vorstellungswelt er Trost und Ergötzung bringt. Schon in der Szene, da die Engel bei Christi Geburt ein *Gloria* anstimmen, ist der menschliche Bezug angelegt: *et in terra pax hominibus*. Musizierende Engel fungieren in den christlichen Darstellungen als Ideale, die mit ihrer himmlischen Musik die irdische an Vielfalt, Süße und künstlerischer Perfektion weit hinter sich lassen (Abb. II/9, siehe folgende Seite).

Die heute sehr verbreitete Ansicht, dass diese Musikdarstellungen veritable Engelskonzerte zeigten, ist unbedingt zu korrigieren. Von Engelsmusik zu sprechen, kommt der Sache viel näher, denn der Maler stellt die Potenz und den Klangrausch des weltumspannenden Lobpreises dar, nicht ein Konzert im konkreten Sinne. Das äußerste Entgegenkommen an die Wirklichkeit besteht darin, dass man für eine intime Szene mit Maria die vornehmen, in der Kammer üblichen Saiteninstrumente vorzieht. Aber schon bei einer *Madonna im Rosenhag* stellt der Maler Instrumente für die Engel zusammen, die nicht den Kriterien der zeitgenössischen Aufführungspraxis, sondern dem Prinzip der Vielfalt des Lobpreises im Jenseits folgen. Ebenso richtet sich die Anordnung nach den Erfordernissen der Bildanlage (konzentrisch, axialsymmetrisch usw.) oder im Falle von Wandmalereien nach räumlichen Gegebenheiten. Die Mittel zu dieser



himmlischen Musik, d.h. die Instrumente, stellt man sich möglichst perfekt vor. Was die kirchlichen Autoritäten für den Gottesdienst verbieten, darf sich bei der abgehobenen Engelsmusik in der Imagination des Gläubigen und der Künstler mit großer Lust ausleben. Es leuchtete ein, dass für einen Engel das vortrefflichste Instrument gerade gut genug ist. So ist es ausgerechnet die Darstellung einer himmlischen Engelsmusik, welche uns die besten und verlässlichsten Informationen zum Instrumentenbau vermittelt. Dank dieses Umstandes lässt sich mit genügend Vergleichsmaterial das mittelalterliche Instrumentarium durchaus rekonstruieren. Beim Meister des Marienlebens, der in der Tradition Giottos steht (Abb. II/9), spielen die Engelchen Kastenzither, Laute, ein Blasinstrument und Fiedel, die irdischen Musiker darunter zwei Fiedeln. Auf dem Bild der *Madonna mit Kind* des Pere Sera aus Katalonien (Altartafel Todos los Santos aus Kloster San Cugat, 1375) sehen wir links Laute, Citole und Harfe und rechts *micanon* (eine kleine Kastenzither), Blockflöte und Portativ, bei Gentile de Fabriano (1370/1385–1427) *Madonna mit Kind* (Berlin, Staatliche Museen Gemäldegalerie) einen Dudelsack, drei Blasinstrumente des Oboentyps, ein Glockenrad und ein Paar kleine Handpauken.

Abb. II/9: Nachfolger Giottos, *Rückkehr Mariens von der Vermählung*, um 1340, Fresko, Bozen, Dominikanerkirche, Johanneskapelle – Die Jungfrau wird von musizierenden Engeln begleitet.