

Musikdarstellungen in Sachsens Kirchen

Mitteldeutsche Kirchenbauten und ihr Interieur bieten dem aufmerksamen Betrachter hin und wieder auch Einblicke in die Praxis des Musizierens vergangener Epochen. Gemalte oder plastische Darstellungen von Musikinstrumenten oder Noten auf Altären, Lettner, Gestühlen oder Außenfassaden geben wertvolle Hinweise zur Musikgeschichte auch vor 1600, einer Zeit, aus der originale Musikinstrumente kaum überliefert sind. Als Teil der Musikwissenschaft hat sich die Musikikonographie in den letzten Jahrzehnten etabliert¹ und bietet wertvolle Ergänzungen zu den Schriftquellen, verraten doch Heiligengestalten wie der Leier spielende König David, musizierende Engel oder Dämonen Details zu Instrumentenbau, Ensemblebildung und Spielhaltung jener Zeit.

Verglichen mit anderen Kulturlandschaften wie denjenigen Italiens, Frankreichs oder Spaniens müssen die hiesigen musikbezogenen Bilder als zahlenmäßig eher gering angesehen werden. Die Mehrheit der Altäre und Fresken enthält keine diesbezüglichen Figuren, und in manchen reich ausgestatteten Kathedralen wie dem Naumburger Dom sucht man musizierende Personen vergebens. Doch gerade im Hinblick auf die in sehr geringem Umfang überkommenen mittelalterlichen Originalinstrumente kommt jedem einzelnen dieser ikonographischen Belege Bedeutung zu.

Musikbezogene Bilddarstellungen speziell an Kirchen der *sächsischen* Kunstlandschaft ausfindig zu machen, war Gegenstand einer längeren Untersuchung.² Nach eingehenden Recherchen an sämtlichen in Frage kommenden Kirchenbauten konnten 78 Kunstwerke von 1230 (frühestes Beispiel) bis 1600 (willkürlich gewählter Zeitpunkt) ermittelt werden. Dabei fällt eine besondere Häufung solcher Bilder für das endende 15. und beginnende 16. Jahrhundert auf. Für die Jahrzehnte zwischen 1530 und 1590 tritt eine deutliche Zäsur dahingehend zutage, dass es wesentlich weniger Beispiele zu entdecken gibt und auch die Bildertemen deutlich differieren. Am auffälligsten lässt sich dies anhand der Engelsfiguren beobachten. Musizierende Engel, die z. B. eine Anna-selbdritt-Gruppe umgeben, verschwinden nach 1530 völlig und finden erst 1592 als barocke Putten wieder Eingang in die Kirchenbauten.³ Da diese Zäsur zeitlich mit den

1 Vgl. z. B. *Imago musicae. International Yearbook of Musical Ikonography*, Lucca (zuerst Basel), 1984ff.

2 Birgit Heise, *Zu Darstellungen von Musikinstrumenten bzw. musizierenden Personen in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600*, Phil. Diss. Halle (Saale) 1992; dies., *Catalogus. Darstellungen von Musik in und an sächsischen Kirchen von 1230 bis 1600*, in: *Imago musicae* IX/XII (1992–95), S. 245–285.

3 Zu den Engelsputten im Freiburger Dom vgl. Veit Heller (u. a.), *Wenn Engel musizieren*, Leipzig 2004.

Vorkommnissen um die Einführung und Verbreitung der Reformation zusammenfällt, ergibt sich die Frage, ob sich die kulturell-geistigen Veränderungen zur Reformationszeit auch in diesem Bereich niederschlagen.

Musikszenen auf Bildwerken der Vorreformation

Musikbezogene Szenen speziell aus den Jahrzehnten vor der Reformation finden sich auf Wandmalereien, an Portalen, Außenfassaden und besonders häufig an gotischen Flügelaltären. Als typisch erweisen sich Heiligenbildnisse, umgeben von musizierenden Engeln in der Art eines dienenden Hofstaates,⁴ z. B. am Altar der Dorfkirche Tannenberg (von 1521) mit der Schnitzplastik „Mondsichelmadonna“ des Christoph Walter I, begleitet von zwei Laute spielenden Engeln. Der Altarschrein der Burgkapelle Gnadstein (um 1503) zeigt eine Malerei „Anna selbdritt“, umgeben von (antiphonisch) singenden Engeln (Abb. 1). In der Leipziger Thomaskirche enthält ein Altarflügel (um 1510) die Schnitzplastik „Krönung der Maria“ mit Laute spielendem Engel. Eine Fülle von musizierenden Engeln begleitet das Geschehen um die Geburt Christi im Schrein des so genannten Bergaltares der Annaberger St. Annenkirche von 1521 (Abb. 2).⁵ Derartige Engel mit Musikinstrumenten kommen in der Bibel nirgends vor, haben sich jedoch als beliebtes Bildmotiv seit dem hohen Mittelalter in ganz Europa verbreitet.⁶ Mit Lobgesang und Instrumentalspiel begleiten solche Figürchen mitunter heilige Personen bzw. Szenen aus der Bibel oder aus Legenden. Dabei statteten die Bildschnitzer und Zeichner jene Engel mit realistischen, ihnen bekannten Instrumenten und nicht mit Phantasiegeräten aus. Ungewollt übermittelten sie damit der Nachwelt wertvolle Hinweise auf Instrumentarium und Spielpraxis ihrer Zeit. Weitere, wiederholt gezeigte Themen waren David mit Harfe, Antonius mit Bettelglocke, Hirten mit Blasinstrument an der Krippe Christi, Engel des Jüngsten Gerichts mit Busine oder Heerhorn, Dämonen oder die 24 Alten der Apokalypse. Ein seltenes Motiv findet sich an einem Flügel des Döbelner Hochaltares von 1520: Drei Männer spielen auf je einer Zugtrompete, Schalmei und einem Pommer, einer typischen Alta-capella-Formation, für den auf einem Misthaufen sitzenden, mit Schwielen bedeckten Hiob (Abb. 3). Diese Szene ist zurückzuführen auf eine apokryphe, aus dem ersten Jahrhundert stammende Schrift *Testamentum des Job*, in welcher beschrieben ist, wie Hiob von seinen drei Freunden mit Hilfe von Musik getröstet wird.⁷

Es ist kein Zufall, dass sich viele jener Darstellungen gerade an gotischen Altären befinden. Sensationelle Silberfunde im sächsischen Erzgebirge in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts führten zu einem ungeahnten Aufschwung auch in bildkünstlerischer Hinsicht. Wurden bis dahin sakrale Bildwerke meist importiert, etablierte sich um 1480 eine eigenständige Kunstlandschaft. Es begann die massenhafte Herstellung von Wandel- oder Flügelaltären, auf denen auch musizierende Figürchen dargestellt wurden. Zum Hauptaltar kamen oft ein oder mehrere Seitenaltäre, gestiftet von Bruderschaften, Zünften, Adligen, Stadträten o. a. vermögenden Bürgern. Um 1500 existierten 1.100

4 Zur Bedeutung spätmittelalterlicher Engel vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1990.

5 Detaillierte Beschreibung und Abb. aller Beispiele in: Heise, *Catalogus* (wie Anm. 1).

6 Vgl. Hammerstein, *Die Musik der Engel* (wie Anm. 4).

7 Vgl. Hans Hickmann, *Hiob als Musikheiliger*, in: *Musik und Kirche* 24 (1954), S. 257.

Nebenaltäre in 900 Pfarrkirchen der Diözese Meißen.⁸ Die Görlitzer Peterskirche verfügte allein über 30 Nebenaltäre. Dieser Brauch des Altärestiftens setzte sich auch in den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts fort. Schnitzfiguren eines Peter Breuer oder Hans Witten, Tafelmalereien eines Hans Hesse zeigten hohes künstlerisches Niveau und fanden problemlos Abnehmer bis hin nach Nordböhmen. 1522 gelangte schließlich der erste Renaissancealtar, hergestellt vom Augsburger Meister Adolph Daucher, nach Sachsen in die Annaberger Annenkirche. Diese Altäre wurden in der Regel einem bestimmten Heiligen gewidmet und zeugen von einer rege praktizierten Heiligenverehrung im späten Mittelalter.

Musikszenen auf Bildwerken der Reformationszeit

In den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts waren die Kirchen schließlich mit Altären geradezu überfüllt und die Nachfrage nach Schnitzaltären ging schon aus diesem Grunde zurück. Zugleich wandte sich Luther gegen diese Art der Heiligenverehrung und entzog dem massenhaften Stiften von Bildwerken den Boden. Doch kam der Neubau von Kirchen nicht zum Erliegen. So entstand in Torgau 1544 der erste speziell für den evangelischen Gottesdienst konzipierte Sakralbau, während verschiedene Stadtkirchen, wie diejenigen in Pirna und Zwickau, im spätgotischen Stil vollendet wurden. Ungebrochen blieb der Spendeifer begüterter Personen. Anstelle der Flügelaltäre wurden nunmehr Kanzeln, Taufbecken, Epitaphien oder solche Altäre finanziert, die zugleich als Grabdenkmäler der Geldgeber fungierten.

In der bildenden Kunst vollzog sich der Stilwandel zur Renaissance und schließlich zum Manierismus. Die Wittenberger Cranach-Werkstatt sowie solche bedeutenden Bildhauerfamilien wie Walther in Dresden vermochten sich weiterhin ihr Auskommen zu sichern. Die Blütezeit der spätgotischen sächsischen Plastik und Tafelmalerei war jedoch um 1530 vorbei.⁹ Luther polemisierte zwar nie gegen die Anbringung der Bilder an sich, sondern nur gegen deren Anbetung, doch konnten Bilderstürmer-Aktionen mit Beseitigung zahlreicher katholischer Kunstwerke nicht verhindert werden, so dass nur ein Teil der Flügelaltäre diese unruhige Zeit überdauerte.

An sächsischen Bildwerken der Reformationszeit finden sich weiterhin musizierende Figuren. Einige Themen blieben ungebrochen bestehen, so die Darstellung des harfenden David, der Engel des Jüngsten Gerichts, der Hirten an der Krippe Christi. Dabei handelt es sich durchweg um Motive, die ihren Niederschlag in der Bibel finden. Das vorherige Hauptmotiv, musizierende Engel um Maria und andere Heilige, kommt nun nicht mehr zum Ausdruck. Ebenso wie viele der Heiligenfiguren, etwa Anna selbdritt, verschwanden auch diese den Legenden, Apokryphen oder einer volkstümlichen Tradition entlehnten Szenarien.

Als besonders interessant erweist sich in diesem Zusammenhang eine von der Reformation geprägte Deckenmalerei in der Stadtkirche St. Marien in Pirna, 1544–46 von Jobst Dorndorf geschaffen (Abb. 4 und 5). Die Harfe Davids findet sich hier im Wappen des Johannes Bugenhagen wieder, wohl aus dem Grunde, weil jener sich auf die Aus-

⁸ Karlheinz Blaschke, *Geschichte Sachsens im Mittelalter*, Berlin 1990, S. 335.

⁹ Ingo Sandner, *Hans Hesse, ein Maler der Spätgotik in Sachsen*, Dresden 1983, S. 16; ders. *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden und Basel 1993.

legung des Psalters spezialisierte. Weiterhin gibt es eine Tanzszene (Springtanz um das goldene Kalb), ein Weltgericht mit Heerhorn blasenden Engeln, einen Dämon mit Horn sowie zwei neuartige Figuren: je einen auf Harfe bzw. Querflöte musizierender Mann. Sie repräsentieren das von den Menschen vollzogene musikalische Gotteslob gemäß Psalm 33,2 *Danket dem Herrn mit Harfen* und Psalm 150,4 *Lobet ihn mit Saiten und Pfeifen* und treten damit gewissermaßen an die Stelle der Engel mit Instrumenten oder Noten.

Zusammenfassung

Darstellungen musizierender Figuren treten in und an sächsischen Kirchen hauptsächlich aus der Zeit des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts zutage. Während der Reformationszeit lassen sich weniger Beispiele beobachten. Dafür gibt es mit Sicherheit mehrere Ursachen: ein Stilwandel in der Kunst, ein deutlicher Einbruch in der Nachfrage nach Altarbildern zur Heiligenverehrung, aber vielleicht auch die Forderung Luthers nach einer stärkeren Besinnung auf den originalen Bibeltext. Die meisten Themen im Zusammenhang mit Musikinstrumenten blieben auch im 16. Jahrhundert beständig, so z. B. König David mit Harfe oder die Engel des Weltgerichts. Das für die Musikikonographie fruchtbarste Motiv jedoch, musizierende Engel, die wie ein Hofstaat Maria oder Anna oder andere Heilige umgeben, verschwand vorübergehend. Als Ausdruck einer verstärkten Marienverehrung und ohne in der Bibel direkte Entsprechung zu finden, gehörte das Thema eher in die spätkatholische Zeit.

In seiner Buntheit und Vielseitigkeit unterscheidet sich das an sächsischen Kirchen angebrachte Instrumentarium des 16. Jahrhunderts nicht von dem anderer Landschaften. Es gelangten nahezu alle wichtigen Klanggeräte jener Zeit¹⁰ zur Abbildung, am häufigsten Lauten, Harfen und Blasinstrumente wie z. B. die Tuben der Gerichtselengel. Dabei „musizieren“ nicht mehr als fünf Interpreten zugleich. Kein Ensemble gleicht dem anderen, kein Instrument entspricht bis ins Detail einem weiteren. In Bezug auf den Erhaltungszustand, künstlerischen Wert und die Realitätsnähe erweisen sich die Darstellungen als sehr unterschiedlich. Einige Instrumente sind nur in groben Umrissen oder fehlerhaft wiedergegeben worden bzw. schlecht erhalten. So fehlt z. B. an der Harfe aus der Pirnaer Kirche die Vorderstange. Andere stellten mehr ein Symbol dar und wurden in altertümlicher Form immer weiter tradiert, wie z. B. die Businen und Hörner der Gerichtselengel. Einige Abbildungen gleichen fotografischen Momentaufnahmen, wobei der Künstler oft auch die Spielhaltung exakt der Realität nachempfand; sehr schön zu beobachten an der Alta capella des Döbelner Altares: Während der Schalmeybläser die am unteren Ende der Röhre gelegenen Grifflöcher mit der linken Hand bedient, benutzt der Pommerspieler dafür die rechte. Viele Holzblasinstrumente waren damals mit zwei Kleinfingerlöchern ausgestattet, von denen man eines zustopfte und so frei zu entscheiden vermochte, welche Hand die unteren Löcher bediente.

Insgesamt erweist sich die Zahl an musikbezogenen Bildwerken als zu gering, um detaillierte Aussagen zum hiesigen Instrumentenbau oder zu besonderen Vorlieben in dieser Region bzw. für Sachsen typische Musizierformationen zu benennen. Als Ergänzung zu schriftlichen Quellen eignen sie sich durchaus und deuten jedenfalls auf ein buntes und vielseitig kombiniertes Instrumentarium hin.

¹⁰ Vgl. z. B. die Abb. in: Sebastian Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511, Faksimile hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Kassel u. a. 1970.



Abb. 1: Burg Gndandstein, Burgkapelle, *Altarschrein* um 1503, Anna selbdritt mit singenden Engeln.



Abb. 2: Annaberg-Buchholz, Annenkirche, *Bergaltar. Schrein*, 1521, Geburt Christi mit musizierenden Engeln am Himmel; ein Hirte mit Sackpfeife.

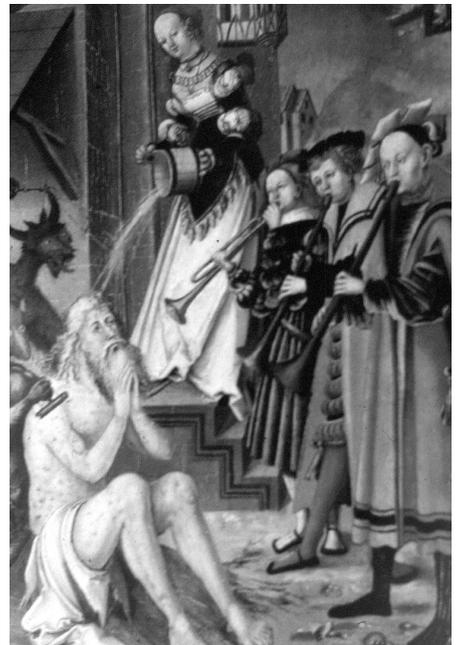


Abb. 3: Döbeln, Stadtkirche, *Altarflügel*, 1520, Hiob wird von Musikern (Alta capella) getröstet.

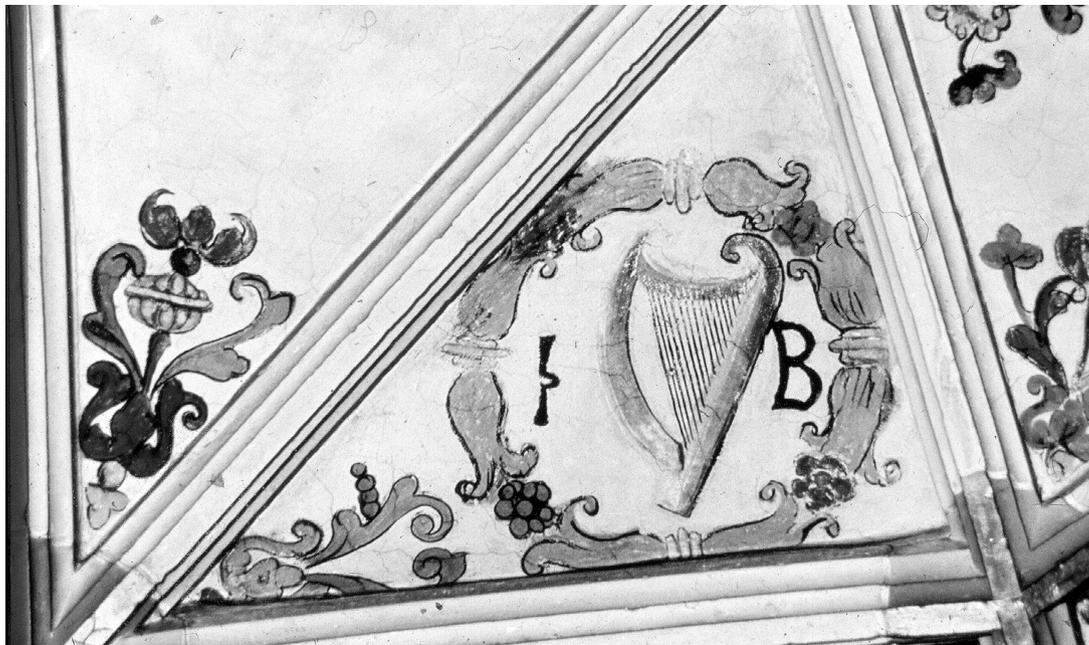


Abb. 4: Pirna, Stadtkirche, Deckenmalerei von Jobst Dorndorf, 1544–46, Wappen des Johannes Bugenhagen mit der Harfe Davids.



Abb. 5: Pirna, Stadtkirche, Deckenmalerei von Jobst Dorndorf, 1544–46, Harfe spielender Mann.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Foto Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Abteilung Deutsche Fotothek/Möbius.

Abb. 2: Hochschule für Bildende Künste Dresden/Steuerlein.

Abb. 3–5: Fotos Birgit Heise.