

farbiger Fliesen, die in Iznik hergestellt wurden, das Bild des Innenraums. Der Schmuck mit geometrischen, bes. aber floralen Ornamenten und Inschriftbändern aus dem Koran (v.a. im Bereich des Mihrab) griff vereinzelt über auf die Wände und Pfeiler (z.B. Rüstem Paşa Cami, Istanbul).

Der Boden der M. war ursprünglich mit Matten, Kelims oder Teppichen ausgelegt; einige der Gebetsteppiche, die das Motiv der Mihrabnische aufnehmen, sind aus späterer Zeit aus dem Iran und der Türkei erhalten geblieben. Zur Beleuchtung des Innenraumes dienten M.-Ampeln aus Glas, Keramik oder Metall, außerdem große Radleuchten mit zahlreichen kleinen Glaseinsätzen sowie große Kerzenständer aus Metall, die auf beiden Seiten des Mihrab aufgestellt waren.

→ Islam; Islamische Kunst und Architektur;
Osmanische Gesellschaft

- [1] M. FRISHMAN (Hrsg.), Die Moscheen der Welt, 1995
[2] R. HILLENBRAND, Art. Islamic Art II/1. Architecture, in: J. TURNER (Hrsg.), The Dictionary of Art, Bd. 16, 144–149
[3] R. HILLENBRAND, Islamic Architecture. Form, Function and Meaning, 1994 [4] E. KÜHNEL, Die Moschee. Bedeutung, Einrichtung und kunsthistorische Entwicklung der islamischen Kultstätte, 1950 [5] A. KURAN, Sinan. The Grand Old Master of Ottoman Architecture, 1987 [6] H. J. SAUERMOST / W.-C. VON DER MÜLBE, Istanbul Moscheen, 1981
[7] U. VOGT-GÖKNIL, Die Moschee. Grundformen sakraler Baukunst, 1978.

Joachim Gierlichs

Motette

1. Begriff und Entwicklung bis zum Konzil von Trient
2. Veränderungen der Gattung
3. Restaurationszeit

1. Begriff und Entwicklung bis zum Konzil von Trient

Die M. (mlat. *motetus*, ital. *motetto*) ist eine wichtige Gattung mehrstimmiger ⁷Vokalmusik, ursprünglich im weltlichen und geistlichen Bereich, später überwiegend in der Kirchenmusik (⁷Musik, kirchliche). Von Anfang an konnten die Texte geistlichen und weltlichen Inhalts sein.

Nach ihrer Entstehung im 13. Jh. hatte die M. bis zum frühen 14. Jh. bereits weite Verbreitung gefunden. Allerdings führte die Verwendung von weltlichen Texten im ⁷Gottesdienst zu kirchlichen Restriktionen und schließlich zu einem Eingreifen Papst Johannes' XXII., der 1424/25 mit seiner Bulle *Docta sanctorum patrum* den liturgischen Einsatz von M. untersagte. Die gleichzeitige Erlaubnis mehrstimmiger Praktiken ermöglichte das Weiterbestehen kunstvoll komponierter Kirchenmusik, v.a. im Bereich des *Ordinarium missae* (⁷Messe). Ob-

wohl die Deutung der Bulle und ihre Wirkung auf die Entwicklung der M. in der Forschung umstritten sind, lässt sich zeigen, dass liturgische Kompositionen nicht nur im MA, sondern auch in der Frühen Nz. nie als M. bezeichnet wurden. Umgekehrt wurde das Musizieren von M. im Gottesdienst noch bis weit ins 16. Jh. als verboten aufgefasst, auch wenn eine konsequente Ausgrenzung nicht erfolgte. Somit ist die M. seit dem Beginn der Nz. als Gattung mit überwiegend lat. und meist geistlichen Texten zu verstehen, die ihren Platz in Andachten, Prozessionen und zu anderen Gelegenheiten am Rande der Liturgie oder im Bereich der Repräsentationskunst fand.

Es ist sicher kein Zufall, dass die schon bald aus dem Geist der Früh-⁷Renaissance hervorgegangenen Definitionen des Begriffs M. (etwa der von Johannes Tinctoris im *Terminorum musicae diffinitorium* 1472/73; »Wörterbuch der musikal. Fachbegriffe«) die Stellung zwischen der weltlichen und der liturgischen Musik ansprechen. Aber auch die Kompositionen des 15. Jh.s, etwa Guillaume Dufays, zeigen trotz der Einbeziehung von Elementen aus der Liturgie zweifelsfrei eine Bestimmung im zeremoniellen Kontext außerhalb des Gottesdienstes. Noch die M. von Heinrich Isaac folgen überwiegend diesem als Staatsmusik anzusprechenden Typus [4].

Neben den Repräsentanten einer ⁷Cantus-firmus-gebundenen M. trat gegen Ende des 15. Jh.s eine neue Art in Erscheinung, bei der meist vier frei komponierte Stimmen gleichberechtigt und mit Imitationen eingesetzt sind. Paradigmatisch können hier die M. von Josquin Desprez genannt werden. Die mit großer Beliebtheit verwendeten Psalmentexte zeigen zwar den allgemein geistlichen Kontext, eine liturgische Bindung war jedoch weiterhin nicht gegeben, worauf das regelmäßige Fehlen der Doxologie (*Gloria patri*, »Ehre sei dem Vater«; gebetsabschließendes Rühmen der göttlichen Dreifaltigkeit) hindeutet. Noch weit ins 16. Jh. hinein tragen die gedruckten Publikationen solcher Kompositionen Titel wie *Cantiones sacrae, quas vulgo motectas appellantur* (»Geistliche Gesänge, die man üblicherweise M. nennt«).

Lediglich in Frankreich tritt ab 1553 die Bezeichnung *Cantiones ecclesiasticae* (»Kirchliche Gesänge«) auf, mit der liturgische M. gemeint sind. Dagegen fand gerade die Psalm-M. im protest. Gottesdienst einen festen Platz. Aber auch auf kath. Seite glied man die zweifelsfrei an den Gottesdienst gebundene Musik zunehmend an den Stil der frei komponierten M. an. Komponisten wie Clemens non Papa oder Giovanni Pierluigi da Palestrina bildeten gelegentlich auf der Basis von ⁷Choral-Melodien das Material für die Anfangsimitationen von M. Während sie dabei auf drastische und bei Kirchenleuten als theatralisch verpönte Wortausdeutungen verzichte-

ten, griff Orlando di Lasso gern auf solche Methoden zur Bereicherung der musikal. Ausdrucksmöglichkeiten zurück. Nicht zuletzt deshalb setzte der Münchner Jesuitenrektor Ferdinand Alber kurz nach 1590 etliche M. Lassos auf einen Index verbotener Kompositionen. Grundsätzlich führten jedoch die Beschlüsse des 7. Trienter Konzils (1545–1563) zu einer liberalen Handhabung der Musik im Gottesdienst. Auch – und nicht zuletzt – die Reaktion auf die Gepflogenheiten bei den Protestanten trug in der Folgezeit dazu bei, die M. insbes. in der Vesper fest zu etablieren [9]; [3]; [2]; [7].

2. Veränderungen der Gattung

Die Geschichte der M.-Komposition nach dem Trienter Konzil tendierte in zwei recht unterschiedliche Richtungen, die beide durch das Zusammenwirken von Sängern und Instrumentalisten geprägt sind. In den großbesetzten und nicht selten mehrhörigen Werken (7. Mehrhörigkeit) entstanden aus der alten M. die neuen Gattungen der *sinfonia* und des *concerto*, wobei die Bezeichnungen oft synonym verwendet wurden. Dieser Transformation durch Vergrößerung auf der einen Seite entsprach eine Veränderung durch Reduktion auf der anderen.

Bis etwa 1600 wurde die M. meistens mit Singstimmen, entweder allein (*a cappella*) oder häufiger auch mit Orgel- oder Lautenbegleitung, musiziert; auch eine Ausführung ausschließlich mit Instrumenten war möglich. Michael Praetorius beschreibt 1619 in Band 3 seines *Synagmæ musicum* (»Zusammenstellung der Musik«) Besetzungen, bei denen nur noch eine Singstimme anzutreffen ist und die übrigen Partien Instrumenten zugeteilt sind. Diese in der Praxis verbreiteten Besetzungsmethoden schlugen sich bald auch im motettischen Komponieren selbst nieder; es entstand das kleine 7. geistliche Konzert mit einem Solisten und einem Tasteninstrument, das die übrigen Partien zusammenfassend übernahm (etwa Ludovico Viadanas *Cento concerti ecclesiastici*, Venedig 1602; »Hundert Kirchenkonzerte«).

Nicht zuletzt auf diesem Weg ging die Gattungsbezeichnung auf eine Reihe von vordergründig heterogenen Erscheinungsformen über, sodass man seit der ersten Hälfte des 17. Jh.s trotz der musiktheoretischen Beschreibung eines *stylus moteticus* (etwa bei Athanasius Kircher) ganz unterschiedliche Kompositionen unter der Rubrik M. verstehen konnte. Offensichtlich pflegten die Musiker in den europ. Ländern divergierende Traditionen, die von der konfessionellen Verschiedenheit noch verstärkt wurden.

Gerade in den protest. Gebieten hielt sich trotz der internationalen Entwicklung der Gattung ein recht konservativer Typ, der – freilich mit der dt. Sprache verbunden – die M. der Palestrina- und Gabrieli-Zeit nach-

ahmte. Deutlich angesprochen wird dies von Heinrich Schütz im Vorwort der Sammlung *Geistliche Chormusik* (1649). Während noch bis in die Zeit Johann Sebastian Bachs hinein diese vokal besetzte M. alter Prägung (teilweise mit Instrumenten und meist in dt. Sprache) weiterlebte, schloss sich die kath. Kirchenmusik im Süden der ital. Solo-M. mit instrumentaler Begleitung (und lat. Text) an, wie sie noch bei Mozart zu finden ist (*Exultate, jubilate*, KV 165, 1773; 2. Fassung 1779/80). Dagegen tragen die im *stile antico* gehaltenen liturgischen Kompositionen oft einfache Bezeichnungen der Position im Gottesdienst, etwa Graduale oder Offertorium. Freilich ist eine klare Unterscheidung der M. von den ihr verwandten Gattungen nicht immer möglich.

In Frankreich bildete sich im 17. Jh. eine eigene Art der M. heraus: In einer Verbindung von altem Stil und konzertierenden Elementen entstand unter dem Titel *motet à grand chœur* oder *grand motet* ein kantatenartiger Typus, meist über Psalmtexte, der im Zusammenhang von 7. Hof-Zeremoniell und Gottesdienst seinen Platz fand (7. Kantate). Die Kompositionen Jean Baptiste Lullys, André Campras und Jean Philippe Rameaus erreichten als Musik der königlichen 7. Kapelle eine Art Vorbildcharakter, sodass man dazu überging, alle Kirchenmusik in Frankreich pauschal als *motet* zu bezeichnen, wie etwa Johann Joachim Quantz in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752) [2]. In England fielen volkssprachige Psalmlieder und sogar 7. Madrigale unter die Bezeichnung M. Enger an den älteren Typus schloss sich bald das auf Psalmtexten basierende 7. Anthem an, das aber – wie in Frankreich auch – wie eine mehrteilige Kantate gestaltet werden konnte [1]; [8]; [6].

3. Restaurationszeit

Der Verfall kirchenmusikalischer Traditionen im Zuge von 7. Josephinismus und Franz. Revolution (1789) sowie bes. nach der 7. Säkularisation führte zu Bestrebungen nach Kompensation im Bereich der geistlichen Musik. Die entstehenden 7. Musikfeste konnten mit den Aufführungen großer 7. Oratorien dem gehobenen Anspruch durchaus entsprechen. Daneben brachte die Diskussion um eine ideale Kirchenmusik, wie sie seit dem späten 18. Jh. bei Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, bei Johann Friedrich Reichardt und dann bei E.T.A. Hoffmann sowie Friedrich Rochlitz geführt wurde, gerade im protest. Bereich die ersten restaurativen Tendenzen hervor, die sich am Ideal des Palestrina-Stils orientierten. In diesem Sinn ist auch der überwiegende Teil des M.-Schaffens bei Felix Mendelssohn Bartholdy zu verstehen. Auf kath. Seite bereiteten die oft sehr schlichten motettischen Kompositionen Johann Caspar Aiblingers oder Caspar Etts den Boden für die

Bewegung des 17. J. Cäcilianismus, die um 1850 ihren Ausgang nahm [5]; [8]; [7].

→ Choral; Kantate; Kirchenlied; Messe; Musik, kirchliche; Vokalmusik

Quellen:

[1] H. HÜSCHEN, Die Motette (Das Musikwerk 47), 1974.

Sekundärliteratur:

- [2] J. T. BROBECK, Some »Liturgical Motets« for the French Royal Court. A Reconsideration of Genre in the Sixteenth-Century Motet, in: *Musica Disciplina* 47, 1993, 123–157
 [3] A. M. CUMMINGS, Towards an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet, in: *Journal of the American Musicological Society* 34, 1981, 43–59 [4] A. DUNNING, Die Staatsmotette 1480–1555, 1970 [5] W. KIRSCH (Hrsg.), Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jh., 1989
 [6] D. LAUNAY, La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804, 1993 [7] H. LEUCHTMANN / S. MAUSER (Hrsg.), Motette und Messe, 1998 [8] H. SCHNEIDER / H.-J. WINKLER (Hrsg.), Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte, 1991
 [9] O. STRUNK, Some Motet-Types of the 16th Century, in: *Papers Read at the International Congress of Musicology, 1944*, 155–160.

Franz Körndle

Mühle

1. Begriff
2. Technik
3. Mühlenrecht
4. Müller

1. Begriff

Als M. (lat. *mola*; engl. *mill*; franz. *moulin*) wird i. Allg. jede Anlage zur mechanischen Zerkleinerung oder Bearbeitung von Rohstoffen bezeichnet, z. B. 17 Getreide-, 17 Öl-, 17 Papier-, Pulver- (17 Schwarzpulver), Säge-, Loh- (17 Lederproduktion), Stampf-, 17 Seiden- und 17 Walkmühlen sowie Pochwerke (17 Mineralaufbereitung). Im engeren Sinn versteht man unter M. insbes. die Getreide-M. (vgl. 17 Maschine mit Abb. 1), doch die Nutzung des Begriffs konnte durchaus variieren. Eine Unterscheidung ist auch nach der Antriebsart möglich: Hand- (17 Muskelkraft), Wasser- (17 Wasserkraft; 17 Wasserrad), Wind- (17 Windenergie), Ross-, Dampf- (17 Dampfmaschine) oder Tret-M. (17 Laufrad). Gemessen an der Verbreitung dominierten bis ins 19. Jh. in allen flachen Küstenregionen Europas sowie in den wasserarmen Gebieten Südeuropas die Windmühlen, während in den wasserreichen und gebirgigeren Regionen Zentraleuropas v. a. Wasser-M. (z. T. auch als Turbinen-M.) zum Einsatz kamen. Der mit Abstand bedeutendste Zweig des M.-17 Gewerbes war die Getreidemüllerei (vgl. 17 Nahrungsmittelgewerbe).

Als Bindeglied zwischen der 17 Landwirtschaft und der Weiterverarbeitung bzw. Veredelung ihrer Erzeug-

nisse zu Nahrungsmitteln oder anderen handwerklichen Produkten war der gewerbliche Betrieb von M. bereits in der Antike verbreitet. Seit dem MA avancierte das M.-Gewerbe in Europa zu einem der wichtigsten Gewerbe-zweige [16], was sich bis heute in der Verbreitung der Familiennamen Müller; Miller, Mills (engl.); Meunier (franz.); Mulder (niederl.) widerspiegelt. Dementsprechend stand es spätestens im 16. Jh. im Mittelpunkt zahlreicher Rechtsvorschriften, die Bau, Betrieb und Abgaben der M. streng reglementierten (s. u. 3.).

2. Technik

Abgesehen von der Antriebskraft (s. o. 1.) war die grundlegende technische Konstruktion von Wind- und Wasser-M. weitgehend identisch und die Unterschiede im nzl. Europa marginal [11]. Die gewonnene 17 Energie wurde über ein Getriebe oder über Wellen auf ein Arbeitswerkzeug geleitet, um es in eine drehende oder eine Hubbewegung zu versetzen. Während sich technische Neuerungen v. a. auf die Verbesserung des Antriebs bezogen, war für die Mahltechnik eine weitgehende Innovationsarmut charakteristisch, die erst durch den Übergang der Müllerei vom Handwerk zum Industriezweig in der zweiten Hälfte des 19. Jh.s beendet wurde. Zuvor blieb den meisten Ideen und Weiterentwicklungen im Bereich der M.-Technologie eine verbreitete Einführung in den Betrieb verwehrt [6]; [4. 2–126].

Zur Mehlerstellung müssen die 17 Getreide-Körner zerkleinert und der innere Mehlkern von der Kleie getrennt werden. Das Getreide wurde vor dem Mahlen gereinigt und angefeuchtet, um den Trennvorgang zu optimieren. Danach gelangte es in den zentralen Verarbeitungsbereich der M., den auf den Grundmauern der M. verankerten Mahlgang. Dieser umfasste das Mahlgerüst (Biet, Gebiet) mit den beiden horizontal liegenden Mühlsteinen und Vorrichtungen zum Zuführen des Getreides und Sieben des Mehls (Beutelwerk; s. u.). Während der Bodenstein fest lag, war der darauf liegende rotierende Läuferstein mit dem Antrieb verbunden. Zwischen den beiden Steinen erfolgte die Vermahlung.

In die Mahlflächen der Steine waren Furchen (Schärfen) eingearbeitet, die durch entgegengesetzte Ausrichtung eine Scherenwirkung auf das Mahlgut erzeugten und das gemahlene Produkt von innen nach außen beförderten. Die Antriebsachse (Mühlleisen), an der der Läufer befestigt war, lief durch die im Zentrum beider Steine befindlichen Löcher und war in ein unterhalb liegendes Lager (Mühlpfanne) gebettet. Um den Abstand zwischen den Steinen zu regulieren, konnte das Lager mittels einer Hebevorrichtung (Sichtwerk) auf und ab bewegt werden. In der Nähe des Lagers griff meist auch die Antriebswelle auf die Achse [17. 7–19];