

eigenen performativen Komponente auseinanderzusetzen. Mit den gedruckten Neuausgaben bedeutender musikal. Werke der Vergangenheit in Denkmäler-Ausgaben (7Musikverlag), die in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s im Kontext nationalstaatlicher Traditionsvergewisserung in verschiedenen europ. Ländern einsetzten, wurde ein Grundstein für die Profilierung des Fachs M.-Wissenschaft als einer Textwissenschaft gelegt. Die Geschichte der Praxisformen, der Institutionen, der 7Aufführungspraxis, innerhalb derer nicht nur komponierte Werke als rezipierte Objekte, sondern auch rezipierende Subjekte Gegenstand sind, fand dagegen lange Zeit kaum Beachtung; dies ging mit einer Nichtbeachtung scheinbarer Randfiguren der M.-Geschichte einher. Erst in jüngster Zeit wird ein Perspektivwechsel zu einer kulturwiss. Methoden aufgreifenden Auseinandersetzung mit diesen vielfältig musikbezogen Handelnden der Nz. sichtbar.

→ Instrumentalmusik; Künste, schöne; Kunsttheorie; Literarische Institutionen; Literaturtheorie; Musik, kirchliche; Musikästhetik; Musiker/in; Musikgeschichtsschreibung; Musikschrifttum; Musiktheorie

Quellen:

[1] BOETHIUS, *De institutione musica*, hrsg. von G. Friedlein, 1867 [2] J. DE GROCHEO, *De musica*, hrsg. von E. Rohloff, 1972 (Orig. um 1300) [3] A. KIRCHER, *Musurgia universalis*, Rom 1650 [4] J. MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, hrsg. von M. Reimann, 1995 (Orig. 1739) [5] CH. A. PESCHECK, *Hdb. der Geschichte von Zittau*, Bd. 2, 1837 [6] J. J. QUANTZ, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, 1789 (Ndr. 1953) [7] M. SCACCHI, *Epistola ad excellentissimum Dn. CS. Wernerum* (Orig. um 1648), in: E. KATZ, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jh.s*, 1926.

Sekundärliteratur:

[8] W. BRAUN (Hrsg.), *Die Musik des 17. Jh.s* (Neues Hdb. der Musikwissenschaft 4), 1981 [9] A. CLASSEN, *Frauen als Buchdruckerinnen im dt. Sprachraum des 16. und 17. Jh.s*, in: *Gutenberg-Jb.* 75, 2000, 181–195 [10] C. DAHLHAUS, *Was ist eine musikalische Gattung?*, in: *Neue Zsch. für Musik* 135, 1974, 620–625 [11] H. DANUSER (Hrsg.), *Musikalische Lyrik*, 2 Bde. (Hdb. der musikalischen Gattungen 8), 2004 [12] N. ELIAS, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, 1991 [13] L. FINSCHER (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jh.s* (Neues Hdb. der Musikwissenschaft 3), 1990 [14] TH. FUCHS / S. TRAKULHUN (Hrsg.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850*, 2003 [15] A. GIDDENS, *Die Konstituierung der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, 1992 [16] B. GIESEN (Hrsg.), *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Nz.*, 2 Bde., 1991–1994 [17] J. GRABMAYER, *Lebenswelten von bürgerlichen Frauen in der spätma. Stadt*, in: G. HÖDL et al. (Hrsg.), *Frauen in der Stadt (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 18)*, 2003, 13–35 [18] R. GROTHJAHN, *Die Sinfonie im dt. Kulturgebiet, 1850 bis 1875*, 1998 [19] J. HAAR, *The Courtier as Musician. Castiglione's View of Science and Art of Music*, in: P. CORNELLSON (Hrsg.), *The Science and Art of Renaissance Music*, 1998, 20–37 [20] W. HEINDL, *Amt und Salon. Bildung und Kultur der Wiener Beamten zur Zeit Mozarts*, in: G. BARTH-SCALMANI et al. (Hrsg.), *Genie und Alltag. Bürgerli-*

che Stadtkultur zur Mozartzeit, 1994, 221–242

[21] K. HORTSCHANSKY, *Musikleben*, in: L. FINSCHER (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jh.s* (Neues Hdb. der Musikwissenschaft 3), 1990, 23–128 [22] C. KADEN / V. KALISCH, *Art. Musik*, in: *ÄGB* 4, 2002, 256–308 [23] SH. M. KEENER, *Virtue, Illusion, Venezianità. Vocal Bravura and the Early »Cortigiana Onesta«*, in: TH. LAMAY (Hrsg.), *Musical Voices of Early Modern Women*, 2005, 119–133 [24] K. KELLER, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jh.s*, 2005 [25] J. LARUE, *Catalogue of 18th-Century Symphonies*, Bd. 1, 1988 [26] CH.-H. MAHLING et al. (Hrsg.), *Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation*, 2005 [27] A. NEWCOMB, *Courtesans, Muses or Musicians? Professional Musicians in Sixteenth-Century Italy*, in: J. BOWERS / J. TICK (Hrsg.), *Women Making Music. The Western Art Tradition*, 1986, 100–105 [28] A. RIETHMÜLLER, *Stationen des Begriffs Musik*, in: F. ZAMINER (Hrsg.), *Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie (Geschichte der Musiktheorie 1)*, 1985, 59–95 [29] A. RIETHMÜLLER / M. BEICHE (Hrsg.), *Musik. Zu Begriff und Konzepten*, 2006 [30] S. RODE-BREYMANN (Hrsg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, 2007 [31] W. SALMEN, *Spielfrauen im MA*, 2000 [32] W. SALMEN, *Calcanten und Orgelzieherinnen. Geschichte eines »niederen« Dienstes*, 2007 [33] H. SCHMIDT, *Persönlichkeit, Politik und Konfession im Europa des Ancien Régime*, 1995 [34] N. SCHWINDT (Hrsg.), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jh. (Trossinger Jb. für Renaissancemusik 1)*, 2001 [35] N. SCHWINDT, *Frauen und Musik im Europa des 16. Jh.s. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen (Trossinger Jb. für Renaissancemusik 4)*, 2004 [36] W. SEIDEL, *Art. Stil*, in: *MGG² S8*, 1998, 1740–1759 [37] A. SOMMER-MATHIS, *»Theatrum« und »Ceremoniale«. Rang- und Sitzordnungen bei theatralischen Veranstaltungen am Wiener Kaiserhof im 17. und 18. Jh.*, in: J. J. BERNIS / TH. RAHN (Hrsg.), *Zeremoniell als höfische Ästhetik in SpätMA und Früher Nz.*, 1995, 511–533 [38] G. STEDMAN / M. ZIMMERMANN (Hrsg.), *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Nz.*, 2007 [39] G. WALTHER, *Bürger zwischen Hof und Hot-Club. Musik und Gesellschaft 1500–1950. Ein Forschungsbericht*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 35, 1995, 377–409 [40] M. WARNKE, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, 1985 [41] W. WEBER (Hrsg.), *The Musician as Entrepreneur, 1700–1914. Managers, Charlatans, and Idealists*, 2004 [42] R. C. WEGMAN, *From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500*, in: *Journal of the American Musicological Society* 49, 1996, 409–479.

Susanne Rode-Breymann

Musik, kirchliche

1. Allgemein
2. Diskurs um »wahre« Kirchenmusik
3. Modernität als Problem und interkonfessioneller Transfer
4. Musikalische Formen
5. Konfessionelle Aspekte

1. Allgemein

Unter K.M. oder Kirchenmusik (= Km.) versteht man alles, was innerhalb christl. Kirchen an M. erklingt. Dieses rein funktionale Verständnis beschreibt keine musikal. Gattungen oder stilistischen Kennzeichen. Die Vielzahl musikal. Erscheinungsformen der kath. (s. u. 5.2.), evang. (s. u. 5.3.) und orth. Kirchen (s. u. 5.4.) steht

einer absoluten und zeitlosen Beschreibung entgegen. Dies löst auch der Begriff »geistliche M.« nicht auf, weil diese nicht zwingend liturgischer Art sein muss. Der Begriff »religiöse M.« trägt seit der Überhöhung der Instrumentalmusik im späten 18. Jh. und dem Verständnis der M. als Kunstreligion im 19. Jh. zur Unschärfe der Termini bei. Am ehesten scheint die Gleichsetzung von K. M. und »liturgischer M.« Eingrenzungen hinsichtlich der Funktion von M. zu ermöglichen. Damit wird auch die Unterscheidung in »geistlich« und »weltlich« als höchst problematisch erkennbar.

Was K. M. ist und sein soll, wurde seit dem Frühchristentum oft *ex negativo* beschrieben, also mittels der Diskussion dessen, was als der K. M. unangemessen abgelehnt wurde. Die Geschichte der Km. kann deshalb als Diskursgeschichte verstanden werden, die Zweck, Bestimmung und daraus folgend die stilistische Beschaffenheit der liturgisch verwendeten M. im Spannungsfeld von funktionaler Bindung und künstlerischem Anspruch diskutiert. Während des Trienter Konzils wurde 1562, bezogen auf die Verständlichkeit der gesungenen Texte, die Forderung nach Traditionsbindung zum entscheidenden Kriterium. Indem »Ausschweifendes« und »Unreines« verworfen wurde, wirkte die Bulle Johannes' XXII. von 1324/25 nach (s.u. 3.). Auch die 1549 geäußerte Klage des Bischofs Bernardino Cirillo über die nichtliturgischen Cantus firmi der Parodie-Messen liegt auf dieser Linie. Infolge des permanenten Diskurses war kaum ein Bereich der M.-Geschichte über Jahrhunderte hinweg derart mit der histor. Tiefendimension konfrontiert wie die Km. Ihre Texte, musikal. Gattungen und stilistischen Ausrichtungen stehen aller konfessionellen Ausdifferenzierung zum Trotz in einem über Zeiten und Reformationen hinweg bestehenden Diskurskontext.

2. Diskurs um »wahre« Kirchenmusik

Was unter Km. im eigentlichen Sinn zu verstehen sei, ist keineswegs eindeutig. Das 19. Jh. postulierte eine überliturgische und auch überkonfessionelle quasi-geistliche M. Der Ansicht, dass M. zu einer Art Religion, also zur Kunstreligion, werden konnte, war die Preisgabe der Vorstellung von einer eigenständigen Km. vorausgegangen. Mit Carl Philipp Emanuel Bachs Oratorium *Die Israeliten in der Wüste* (1769), das »zu allen Zeiten, in und außer der Kirche, bloß zum Lobe Gottes, und zwar ohne Anstoß von allen christl. Religionsverwandten« aufgeführt werden konnte (*Hamburgischer Correspondent*, 14. Sept. 1774, Nr. 147), Georg Philipp Telemanns *Messias* (1756) oder Mozarts *c-moll-Messe* (1783) waren Werke entstanden, die wegen ihres künstlerischen Anspruchs und auch ihrer Dimensionen nicht auf liturgische Bindung hin konzipiert, gleichwohl aber geistlich im modernen Sinne sind.

Indem sich die vermeintlichen Gegenbilder zur geistlichen M. im 19. Jh. zunehmend ausdifferenzierten, nahm die Problematik der Abgrenzung einer Km. im strengen Sinn zu. Das Problem der musikal.-stilistischen Abgrenzung ist jedoch weit älter: Schon die Ausbildung eines monodischen und vom Generalbass geprägten Stils mit der Möglichkeit zu affekthaften Arien und Rezitativen bewirkte seit 1600 die Differenzierung musikal. Stile, was etwa Christoph Bernhard Mitte des 17. Jh.s mit Begriffen wie *stylus theatralis* (»theatralischer Stil«) und *stylus ecclesiasticus* (»kirchlicher Stil«) fasste [8. 53].

Wenn Klagen wie diejenige John Evelyns 1662 damalige geistliche M. mit M. aus Wirts- und Schauspielhäusern verglichen, ist dies ein Zeichen für die gedankliche Polarisierung, weniger für die Existenz einer vermeintlichen »Reinheit der Tonkunst« [1. (21. 12. 1662)]. Statt mit »Reinheit« ist deshalb auch mit stilistischer Vielfalt der Werke zu rechnen: In ihrer Heterogenität ist etwa Claudio Monteverdis *Marienvesper* ein Kompendium der musikal. Möglichkeiten um 1610. Auch die evang. K. M. integrierte, v.a. in der neueren Kirchen-Kantate, in textlicher wie auch musikal. Hinsicht liturgische (Kirchenlied), biblische (Psalmtexte), poetische (freie Dichtungen) und opernhafte Elemente (Arie und Rezitativ), sodass der heftige Streit um die neue »theatralische Km.« zwischen Johann Mattheson und Joachim Meier in den 1720er Jahren unvermeidlich war. Auch wenn z.B. Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725; »Stufen zum Parnass«) zu einer Etablierung des *stile antico* (»alten Stils«) als einer tradierten kontrapunktischen Setzweise beitrug (Kontrapunkt), war das Verhältnis zur aktuellen M. bis dahin nicht antithetisch: Die lutherische Haltung war vielmehr vom Vermischen und Integrieren neuer Elemente gekennzeichnet, wie es Hector Mithobius in seiner *Psalmodia christiana* formulierte: »Also sind auch die schönen und andächtig gesetzte Italiänische/ schriftmäßige Stücke/ nicht zuwerfthen/ denn wir mögen ihnen eben so wol das Gute ablernen/ und die Gaben/ so ihren Gott für andern/ verliehen/ uns auch zu Nutz machen« [4. 80].

Demgegenüber wurde im 19. Jh. die Vorstellung von der »Reinheit der Tonkunst« insbes. geistlicher M. ausformuliert. In Anlehnung an die Symbolfigur der Hl. Caecilia wurde Weltliches abgelehnt: Seit der Publikation geistlicher M. des 16. Jh.s in Johann Friedrich Reichardts *Musikalischem Kunstmagazin* (2 Teile, 1782/91) und v.a. seit E.T.A. Hoffmanns Artikel *Alte und neue Km.* in der *Allgemeinen musikal. Zeitung* (1814) war dieses Ideal öffentlich postuliert worden. Schon Hoffmann band dieses Ideal an den Komponisten Giovanni Pierluigi da Palestrina, dessen Werk Vorbildlichkeit attestiert wurde und dessen *Missa Papae Marcelli* (1567) zum Instrument zur Rettung der Km. stilisiert wurde. Mit Blick auf Palestrina und die päpstliche *Capella Sistina* (Kapelle) flammte auch die Diskussion wieder auf,

wer idealerweise für das Gotteslob eingesetzt werden sollte und ob Frauen im Gottesdienst singen dürften. Sie führte letztlich zuweilen zur Bevorzugung von reinen Männerstimmenensembles, z.B. im Berliner Domchor, einer bewusst restaurativen Gründung Friedrich Wilhelms IV. (1843). In publikations- und institutionsgeschichtlicher Hinsicht sind die verschiedenen Sammelpublikationen alter M. (z.B. die kirchenmusikal. Sammlung *Ecclesiasticon* in 79 Bänden, 1829–1854), die Gründung von Vereinen (v.a. des kath. »Allgemeinen Dt. Cäcilien-Vereins« 1868 und der kirchenmusikal. Zeitschrift *Musica sacra*, »Sakrale M.«, auf Initiative Franz Xaver Witts), von kirchenmusikal. Gesellschaften und auch von Ausbildungsinstituten Reaktionen auf diesen sich im 19. Jh. intensivierenden Diskurs.

Aus dem überhöhenden Ideal der »Reinheit der Tonkunst« resultierte ein Bündel von Postulaten für die Produktion und Beurteilung von K.M. Die Reaktion auf geistliche Werke, die zu theatralisch erschienen, war teilweise unerbittlich: Gioacchino Rossinis *Stabat mater* (1833) oder die Requiem-Vertonungen von Franz von Suppé (1855) und Giuseppe Verdi (1874) provozierten in Deutschland heftige Kritik.

3. Modernität als Problem und interkonfessioneller Transfer

Mit der zentralen Frage nach der Beschaffenheit der Km. war auch die Frage der Integration moderner musikal. Elemente verknüpft. Modernität wurde oft nicht generell abgewehrt, sodass die Kritik an einem eventuellen Missbrauch eine Positionsbestimmung erzwang, zu deren Perpetuierung das Fehlen absoluter und eindeutiger Kategorien effizient beitrug: Die Bulle *Docta sanctorum patrum* Papst Johannes' XXII. benannte 1324/25 dieses mit der Mehrstimmigkeit noch dringlicher gewordene Problem und suchte Leitlinien zu formulieren, indem sie die Missachtung der Tradition (der Kirchen-tonarten und des gregorianischen Chorals) und Maßlosigkeit kritisierte. Noch lange wirkte diese Kritik nach, etwa auch in Benedikts XIV. Enzyklika *Annus qui* (1749). Bes. prekär wurde das Gebot der Traditionsbefolgung im 19. Jh. angesichts der Ausrichtung an Palestrina. Der Grat zwischen bereits längst verwirklichtem Ideal und kompositorischer Neuproduktion war äußerst schmal. Während im 16. und 17. Jh. verschiedene Reformen im Calvinismus und Anglikanismus aus kirchenpolitischen Gründen vorwiegend das Abrücken von allem P päpstlichen propagierten, öffnete sich die Russische Orthodoxe Kirche seit dem 17. Jh. zunächst unfreiwillig westl. mehrstimmigen Traditionen.

Km. umfasst das musikal. Repertoire verschiedener Konfessionen, etwa kath., lutherischer, calvinistischer, anglikanischer oder orth. Provenienz. Auffallend ist im

Vergleich, dass trotz aller konfessionell bedingten Entwicklungen grundsätzliche kirchenmusikal. Positionen und stilistische Probleme nicht konfessionell begrenzt sind. Martin Luther wies in der Vorrede zu den Begräbnisliedern 1542 auf Übernahmen aus Gesängen hin, »so im Bapsttum ... gebraucht sind«. Als Begründung für Umtextierungen gab er an: »Der Gesang und die Noten sind köstlich. Schade wäre es, daß sie sollten untergehen« [5. 50]. Die puritanische Empfehlung, feierlich und würdevoll zu singen, kollidierte in England mit der Kritik des Komponisten Thomas Mace, die Km. sei »traurig«, »winselnd« und »schleppend« und lasse Fröhlichkeit vermissen [3. Kap. 5, 9]. Wenig erstaunlich ist, dass auch viele kirchenmusikal. restaurativ wirkende Protestanten im 19. Jh. zunächst konfessionell nur schwach ausgerichtet waren. Die Hochschätzung Palestrinas kollidierte anfänglich kaum mit den ästhetischen Anschauungen (z.B. Friedrich Justus Thibauts). Dimitri Bortniansky etwa orientierte sich als Leiter der Hof-sängerkapelle des Zaren auch an westl. Chormusik, und seine Kompositionen bildeten wiederum einen festen Bestandteil im Repertoire des Berliner Domchors.

Vor diesem Hintergrund eines interkonfessionellen M.-Transfers ist die stark zunehmende und für das Luthertum später so zentral gewordene Bach-Rezeption erläuterungsbedürftig, speziell die Frage einer konfessionellen Stilisierung unter kulturellen Vorzeichen. Gerade die opernhafte Qualitäten vieler Kantaten Bachs (seine Zeitgenossen sprachen von »theatralischer Km.«) hatte der dt. Musikwissenschaftler Philipp Spitta nicht wahrgenommen, als er in Gegenüberstellung zu Telemanns opernhafter M. Bach zum Inbegriff der evang. K.M. erhob. In Umdeutung der Sachverhalte hatte auch Amandus Friedrich Günzler schon 1825 Werke Bachs und Händels als Inbegriff reiner Km. stilisiert und die Dissonanzfreiheit mancher Chorsätze mit derjenigen des Chorals verglichen: »Der langsame Gang des Chorals, wenn dieser von einer ganzen Gemeinde gesungen wird, verträgt« die Dissonanz »nur in sehr bescheidenem Maße ... Aber wenn schon in Chören von Oratorien ... die ergreifendsten Stellen gerade diejenigen sind, die keine Dissonanzen haben, und ihrer nicht bedürfen, weil der ausgedrückte Gedanke an sich groß genug und der Ausdruck durch mehrstimmige Volltönigkeit stark genug ist, so vermißt man jenen Kunstreiz noch weit weniger beim Choralgesang« [2. 23 f.].

4. Musikalische Formen

Die K.M. der Nz. ist mit der Ausbildung mehrstimmiger musikal. Gattungen (Messe, Motette, Oratorium) und der Schaffung umfangreicher Bestände geistlicher Lieder verbunden. Sie ist deshalb nicht als Sonderbereich der M.-Geschichte zu sehen: Grundsätzliche

Entwicklungen wie die der Mehrstimmigkeit oder der zyklischen Gestaltung zeigen sich auch – und zuweilen bes. – im Bereich der K. M. Mehrstimmigkeit hatte sich seit dem Organum (notierte Quellen seit etwa 1250) ausgebildet, indem ein liturgisch einstimmiger Gesang als *7Cantus firmus* zugrundegelegt wurde. Dieses Prinzip der *7Choral-Bearbeitung* ist bis zur Choralmotette oder der Choralkantate im 18. und 19. Jh. zu verfolgen und sicherte die liturgische Verankerung der K. M. In diese weit über liturgische Bindung hinausgehende Entwicklung war auch die Instrumental-M. eingebunden: Seit dem frühen 14. Jh. etablierten sich Orgeln, das Alternativ-Spiel, d. h. das wechselweise ein- und mehrstimmige Singen oder Orgelspiel, und v. a. die Technik der Bearbeitung vorgegebener (Choral-)Melodien (*7Orgelmusik*). Die Lösung von der liturgischen Vorgabe durch Bildung künstlicher Tonfolgen oder der Verzicht auf *cantus firmus* (in zahlreichen Messen *sine nomine*) erlaubte den Komponisten, wie z. B. Josquin Desprez (*Missa sine nomine*, Erstdruck 1514), spezifisch künstlerische Entscheidungen.

Die Entwicklung der zyklischen Gestaltung lässt sich exemplarisch an der *7Messe* als einer zentralen nzl. kirchenmusikal. Gattung beobachten: Sie fiel seit dem frühen 15. Jh. mit einem neuen Begriff der *varietas* zusammen, der nun nicht mehr im Tonsystem liegende Möglichkeiten meinte, sondern die metrisch-rhythmische Vielfalt des *7Satzes*, die Kombinationsmöglichkeiten der Intervalle zu Klängen sowie die Auflockerung des musikal. Satzes durch Pausen und imperfekte Konsonanzen und Dissonanzen. Mit dem individuellen Gestalten trat die Person des Komponisten bes. seit dem frühen 15. Jh. stärker ins Bewusstsein: Johannes Tinctoris verband John Dunstable mit dem Beginn der damals modernen und wohlklingenden Musik (so Tinctoris um 1473/74). Auch traten eigene Qualitäten des Werkes, etwa die Ausdeutung des Wortes *pax* (*»Friede«*) im *Gloria 2* (um 1400) von Johannes Ciconia oder die besondere Klangqualität (etwa in Johannes Ockeghems Messen) zutage. Parallel zu mehrstimmigen Einzelsätzen des Ordinariums (festgehalten z. B. im Codex Apt oder Iyrea, spätes 14. Jh.) trat solitär mit Guillaume de Machauts *Messe de Notre Dame* (um 1360) der erste Messzyklus auf. Mit der musikal. Verbindung einzelner Messsätze (*Gloria–Credo*) im frühen 15. Jh. war die Ausbildung der Messe als musikal. Zyklus vorbereitet [9]. Die *Cantus-firmus*-Technik wirkte in der Folgezeit am nachhaltigsten und erlaubte jene kontrapunktischen Kunstfertigkeiten, wie sie in den Werken Guillaume Dufays, Ockeghems oder Josquin Desprez' bis hin zu Palestrina vorliegen.

Zu einer stilistischen Ausdifferenzierung kam es ab 1600 in Folge der Entwicklung des *7Generalbasses* und der dramatischen M. (*7Oper*). Bernhards Unterscheidung musikal. Stile und damit auch eines *stylus ecclesiasticus* (s. o. 2.) lieferte aber keineswegs eine verbindliche Norm:

Giacomo Carissimis Oratorium *Jephtha* (vor 1650) zeigt deutlich die Theatralik geistlicher M., wobei gerade das *7Oratorium* weniger stark liturgisch gebunden war. In den Betsälen ital. Bruderschaften entstanden, wurde es in Deutschland um 1700 als *7geistliches Konzert* aufgeführt. Auch im 19. Jh. war die liturgische Verwendung der Oratorien nur eine von vielen Möglichkeiten.

Gerade das lutherische Verständnis, aktuelle musikal. Entwicklungen für die K. M. zu nutzen, trug weniger zur Klärung der Abgrenzungen bei als zur Fortführung der Vermischung. Die ab 1700 entwickelte Kirchenkantatenform Erdmann Neumeisters war eine auf Mischung angelegte musikal. Gattung, bestehend aus Choraltext, freier Dichtung und Bibelwort sowie aus Chormelodie, Arie, Rezitativ und Chorsätzen. Sie wurde im 19. Jh. unter der Zielsetzung einer z. B. von Thibaut programmatisch formulierten »Reinheit der Tonkunst« (s. o. 2.) weniger rezipiert, stattdessen als Ausprägung eines *7Historismus* die vor 1600 entstandene M. mit Palestrina als Symbolfigur. Kompositorisch wurde so ein Ideal gesetzt, an dem sich Komponisten des *7Cäcilianismus* orientierten.

→ Chor, Chormusik; Choral; Geistliches Konzert; Kirchenlied; Lied; Messe; Musik; Oratorium

Quellen:

- [1] E. S. DE BEER (Hrsg.), *The Diary of John Evelyn*, 1955
 [2] A. F. GÜNZLER, Ueber den Werth und die Einführbarkeit eines allgemeinen vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Kirchen, 1825 [3] T. MACE, *Musick's Monument*, London 1662.

Sekundärliteratur:

- [4] C. BUNNERS, Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jh.s, 1966
 [5] C. BUNNERS, Theologische Positionen und liturgische Zusammenhänge in der Kirchenmusik der Händel-Zeit, in: H. J. MARX (Hrsg.), *Göttinger Händel-Beiträge* 5, 1993, 47–64
 [6] C. FLOROS / H. J. MARX (Hrsg.), *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jh.*, 1985
 [7] J. HEIDRICH, Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s. Studien zur Ideengeschichte »wahrer« Kirchenmusik, 2001 [8] E. KATZ, Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jh.s, 1926 [9] J. KREMER, »Einheit« und »Vielfalt« in den Messkompositionen des »musicus famosissimus« Johannes Ciconia (um 1370–1412), in: *Die Musikforschung* 56, 2003, 22–45 [10] H. LEUCHTMANN / S. MAUSER (Hrsg.), *Messe und Motette*, 1998.

Joachim Kremer

5. Konfessionelle Aspekte

- 5.1. Einleitung
 5.2. Katholische Kirche
 5.3. Evangelische Kirchen
 5.4. Orthodoxe Kirchen

5.1. Einleitung

Unter »röm.-kath. Kirchenmusik (= Km.)«, »evang. Km.« und »orth. Km.« werden alle Gattungen der M.

verstanden, die funktional, sozial oder formal mit der 7römisch-katholischen Kirche bzw. mit den aus der Reformation des 16. Jh.s hervorgehenden 7evangelischen Kirchen bzw. mit den östl., seit etwa 100 Jahren in einem spezifischen Sinne sog. 7orthodoxen Kirchen verbunden sind. Diese für eine *musica sacra* («sakrale M.») konstitutive Verbindung hat ihren primären und auch in der Nz. kontinuierlich gegebenen Ort in der gottesdienstlichen Liturgie; man könnte daher von »liturgischer M.« (*musica ecclesiastica*) sprechen, wenn es nicht gerade in der Nz. eine kirchl. mitgeprägte musikal. Frömmigkeitspraxis in der Übergangszone zur weltlichen M. gäbe (*musica sacra* im weiteren Sinne). Gemeinchrstl. war bis weit in die Nz. die Auffassung, dass der irdische 7Gottesdienst zumal in seiner musikal. Gestaltung dem himmlischen Gottesdienst der Engel und der Seligen entspreche oder sogar an diesem teilhabe. Gerade die Km. dient im Lobpreis der göttlichen Weltordnung und der Heilsgeschichte der Ehre Gottes und insofern der Erbauung der irdischen Gemeinde.

Die kulturelle Präge- und Rezeptionskraft der Km. war allerdings nur den westl. Kirchen eigen; die östl. Kirchen pflegen bis heute im Wesentlichen die altkirchl. musikal. Formen weiter (s.u. 5.4.). Dagegen haben die röm.-kath. Kirche (s.u. 5.2.) und die evang. Kirchen (s.u. 5.3.) in der Nz. – u.a. infolge fortwährenden aktiven und passiven Kontakts mit der von kirchl. Hegemonie sich ablösenden weltlichen M. (*musica profana*) – eine quantitativ und qualitativ erhebliche Entwicklung durchlaufen. In ihr praktizierten die Konfessionen auch untereinander intensiven Austausch, bis hin zur kirchenmusikal. Fortbildung in der jeweils anderen Konfession. Die Beibehaltung des gottesdienstlichen Messformulars in den lutherischen Kirchen (7Luthertum) hatte überdies zur Folge, dass wichtige Anlässe kompositorischer Arbeit konfessionell gemeinsam waren; so gibt es musikal. bis heute rezipierte 7Messen sowohl von röm.-kath. wie von lutherischen Komponisten, deren gegenseitige Einflüsse offensichtlich sind. Anders ist das im reformierten Christentum, dessen strenge Orientierung am Wortgottesdienst bis ins 18. Jh. nur den Gemeindegang von Psalmen zuließ (Genfer Psalter, 7Calvinismus).

Im röm.-kath. und im lutherischen Gottesdienst führte die Konfessionalisierung dagegen zu einem außerordentlich reichen kirchenmusikal. Leben, das seit dem ausgehenden 16. Jh. durchaus soziale, politische und finanzielle Aspekte hatte, d.h. auch der Repräsentation der jeweiligen Obrigkeit diente. Diese Km. umfasste den traditionellen einstimmigen Gesang des Liturgen und der Choral-Schola (Bibellesungen und Gebete auf Lektionstöne; in den Stundengebeten lebte auch der gregorianische Gesang fort) und den Gesang der Gemeinde mit nichtbiblischen Texten und neuen Melo-

dien (dieser »Choral« und überhaupt das jeweilige sonntägliche Proprium war für die reformatorischen Kirchen am wichtigsten; seit dem 17. Jh. gibt es 7Gesangbücher für die Gemeinde). Die Km. umfasste nach Möglichkeit aber ebenso den mehrstimmigen Chorgesang (7Choräle, Choralpassionen, 7Motetten), das den Gesang begleitende sowie den Gottesdienst selbständig strukturierende Orgelspiel (Choralbearbeitungen, freie Formen wie Präludien und Fugen, Toccaten; s.o. 4.) und schließlich auch das Instrumentalspiel, das für Formen wie Kantaten und für die großen halbdramatischen Formen der Messe, der Passionsmusik und des 7Oratoriums (im kath. Bereich auch der geistlichen Oper) unerlässlich war.

Die Entwicklung der westl. Km. wurde seit dem 18. Jh. wesentlich durch ihre Verlagerung in bürgerliche Häuser und Säle mitbestimmt (zunächst v.a. im evang. Bereich), d.h. durch die Entstehung einer nicht mehr produktions-, sondern rezeptionsästhetisch orientierten »geistlichen M.«. Sie stand nicht mehr unter direktem kirchl. Einfluss und wählte bzw. entwickelte ihre Themen und Formen zunehmend selbständig. Sie trat mithin auch religiös eigenwillig auf und konnte neue, ja heterodoxe Interpretationen des Christentums und seiner 7Frömmigkeitskulturen plausibilisieren; sie konnte aber auch religiöse Gehalte kulturell verallgemeinern und so religiös entschärfen. Die kirchl. Restaurationsbemühungen des 19. Jh.s versuchten mit gewissem Erfolg, eine »reine« Km. neu zu etablieren (s.o. 2.), die dem Kriterium der Verehrung Gottes (anstelle von Repräsentation und Kunstgenuss) gemäß sein und die überlieferte Vorstellung wieder in Kraft setzen sollte, dass der irdische dem himmlischen Gottesdienst entspricht. Nichtsdestoweniger erwiesen sich das Gegenüber von Kirche und Konzertsaal schon im 18. Jh. und sogar das Phänomen der 7»Kunstreligion« im 19. Jh. als auch für die Km. äußerst produktive Herausforderungen.

→ Frömmigkeitskulturen; Gottesdienst; Messe

Walter Sparr

5.2. Katholische Kirche

- 5.2.1. Geschichtliche Entwicklung
- 5.2.2. Gattungen und Formen

5.2.1. Geschichtliche Entwicklung

Bestimmend für die kath. Km. war die parallele Entwicklung der nichtkirchlichen M. (lat. *musica profana*) und der evang. Km., trotz zahlreicher Abgrenzungsversuche und des Bemühens, die kath. Km. in den Dienst der 7Konfessionalisierung zu stellen (s.o. 3.). Das 7Trienter Konzil setzte sich nur am Rande mit der Km. auseinander (1562), wobei die Bestimmung, dass

diese nichts »Überladenes und Unreines« (lat. *lascivum aut impurum*) enthalten dürfe [1. Bd. 3, 737], die weitere künstlerische Entwicklung nicht behinderte [10]. Um 1600 wurde die bis dahin vorherrschende Vokalpolyphonie (»alter Stil«, ital. *stile antico*) durch neuere kompositorische Entwicklungen, insbes. \uparrow Monodie und konzertierenden \uparrow Stil, abgelöst bzw. ergänzt (»moderner Stil«, ital. *stile moderno*). Gesamt- und teilkirchl. Versuchen, die Km. aus theologischen, liturgischen oder finanziellen Gründen zu regulieren oder zu beschneiden – so das *Caeremoniale episcoporum* (1600, das Weiheformular für Bischöfe), die Enzyklika Papst Benedikts XIV. *Annus qui* (1749) oder der Hirtenbrief des Salzburger Erzbischofs Hieronymus Colloredo (1782) –, war nur teilweise Erfolg beschieden, u. a. deshalb, weil die kunstvolle Km. neben liturgischen und ästhetischen auch gesellschaftliche sowie politische Bedürfnisse befriedigte.

Außer den geistlichen Fürstentümern (\uparrow Geistliche Herrschaft) waren große \uparrow Klöster, Wallfahrts- und Pfarrkirchen sowie die kath. Höfe – allen voran der Kaiserhof in Wien – Träger einer kunstvollen Km. Geographisch und stilistisch bildeten dabei Süddeutschland, Österreich und Italien einen Kulturraum; Frankreich spielte aufgrund besonderer kirchl. und politischer Traditionen (\uparrow Gallikanismus) eine Sonderrolle. Ausgeführt wurde die Km. in der Regel von professionellen, an \uparrow Kapellen angestellten Vokalistinnen und Instrumentalisten, in Klöstern auch von Ordensangehörigen. Durch die \uparrow katholische Aufklärung wurde im dt.sprachigen Raum der Gemeindegesang gefördert und die kunstvolle Km. aus pastoral-liturgischen und finanziellen Gründen zurückgedrängt.

Zugleich fielen zu Beginn des 19. Jhs mit der \uparrow Säkularisation der geistlichen Fürstentümer und Klöster die sozialen und materiellen Voraussetzungen einer aufwendigen Km. weg. Neue Akzente wurden durch die \uparrow Romantik und die \uparrow Restauration gesetzt, welche konfessionsübergreifend die »heilige Tonkunst« der »weltlichen« M. (insbes. der \uparrow Oper) schroff entgegensetzten und als Stilideal die Km. des 16. Jhs bevorzugten (Palestrina-Renaissance; Entstehung des \uparrow Cäcilianismus). Dieser strenge Dualismus zwischen »geistlicher« und »weltlicher« M. verhinderte jedoch nicht die Säkularisierung der M., sondern beschleunigte sie noch, weil sich die Km. – mit wenigen Ausnahmen (Franz Liszt, Anton Bruckner) – von der allgemeinen Kunstentwicklung abkoppelte.

5.2.2. Gattungen und Formen

Der liturgische Ort für die Entfaltung einer kunstvollen Km. war im Katholizismus die Feier der Messe (\uparrow Gottesdienst) und des Offiziums (\uparrow Stundengebet mit Psalmen- und Magnificat-Vertonungen). Bei der Messfeier lag der Akzent der künstlerischen Entwicklung auf dem Ordinarium, d. h. den gleichbleibenden Teilen (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus, Agnus Dei).

Gestuft nach Feieranlass wurde – in Übereinstimmung mit den liturgischen Gegebenheiten – der Aufwand (Besetzung, Faktur, d. h. die Kompositionsart, Länge der Komposition) vergrößert (lat. *missa solemnis*, »feierliche Messe«) oder reduziert (*missa brevis*, »kurze Messe«; vgl. Abb. 1). Zum solennen Typ gehören z. B. die großen Messen von Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka und Johann Sebastian Bach (*h-moll-Messe*; 1733, 1748/49) für den Dresdener Hof (allerdings erst 1755 in den Gottesdienst integriert), die *c-moll-Messe* von Wolfgang Amadeus Mozart (1782/83) und schließlich Beethovens *Missa solemnis* (1819–1823), die einerseits sozial und liturgisch noch dem 18. Jh. zugehörte, andererseits



Abb. 1: Priester beim Erheben der konsekrierten Hostie, Italien, spätes 18. Jh. (lavierte Tusche-Kreidezeichnung, anonym). Die auf die Wandlung (Transsubstantiation) von Brot und Wein folgende »Elevation« (Erhebung) gilt als spiritueller Höhepunkt der kath. Eucharistiefeier. Begleitet wird diese Handlung durch Klingel- und Glockenzeichen. In der Nz. erklang zuweilen auch Orgelmusik, oder es wurden reicher besetzte Instrumental- und Vokalwerke ausgeführt. Die Tuschezeichnung zeigt jedoch nicht diese spezielle Form der »Elevationsmusik«, sondern verweist auf die Zusammengehörigkeit von menschlichem und himmlischem Gotteslob. Ungeachtet der theologischen und liturgischen Unterschiede wurde nämlich konfessionsübergreifend die irdische Musik als »Nachklang« (lat. *echo coelestis*) und »Vorspiel« (*musica praeludium vitae aeternae*) der himmlischen Musik angesehen.

die Gattung \uparrow Messe in Richtung des autonomen Kunstwerks rückte.

Für die Gestaltung der veränderlichen Teile der Messe (*proprium missae*) wurde weiterhin der lat. \uparrow Choral gepflegt, der im Stil der jeweiligen Zeit angepasst wurde; es wurden aber auch (Solo-) \uparrow Motetten komponiert. In Barock und Klassik wurde auch selbständige \uparrow Instrumentalmusik in der Messe aufgeführt, etwa Epistel- und Offertoriumssonaten, wobei u. a. Sätze von \uparrow Sinfonien verwendet wurden.

Die kath. \uparrow Orgelmusik entwickelte sich aufgrund unterschiedlicher liturgischer Traditionen nicht so kunstvoll wie im Protestantismus und blieb an kleinere Formen gebunden (etwa Versetten zur Alternativ-Praxis, d. h. Abwechseln von gesungenen und mit der Orgel gespielten Versen bei Psalmen und Liedern). Eine Sonderform stellten die »Orgelmessen« dar, welche die still gelesene Messe (*missa lecta*) musikal. begleiteten.

Liturgisch und außerliturgisch wurde auch der dt. Kirchengesang in Liedform gepflegt (\uparrow Kirchenlied). Eine hochentwickelte Liedkunst (Form der geistlichen Aria bzw. des Klavierliedes) spielte im Zusammenhang privater Frömmigkeit eine wichtige Rolle. Daneben wurden \uparrow Oratorien musiziert, zunächst in lat., später in ital. und dt. Sprache. Zentren der Oratorienpflege waren die Höfe, insbes. in Wien (Johann Joseph Fux, Antonio Caldara) und Dresden (Zelenka, Johann Adolph Hasse). Hier ergaben sich auch erste Berührungspunkte zum im 18. Jh. aufblühenden Konzertwesen mit geistlichen Werken.

Die Komposition von Km. wurde begleitet von der Produktion musiktheoretischer Abhandlungen, etwa Athanasius Kirchers empirisch-spekulativer *Musurgia universalis* (Rom, 1650; dt. Teilübersetzung: Schwäbisch Hall 1662) oder Fux' Kompositionslehrbuch *Gradus ad Parnassum* (Wien, 1725; vgl. \uparrow Musikschritttum).

→ Choral; Gottesdienst; Kirchenlied; Messe; Musik; Orgelmusik

Quellen:

[1] J. WOHLMUTH (Hrsg.), Dekrete der Ökumenischen Konzilien, 3 Bde., 1998–2002.

Sekundärliteratur:

[2] J. DYER et al., Art. Roman Catholic Church Music, in: NGR³ 21, 2001, 544–565 [3] K. G. FELLNER (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. 2, 1976 [4] TH. GÖLLNER et al., Art. Mass, in: NGR³ 16, 2001, 66–83 [5] H. HUCKE, Die Messe als Kunstwerk, in: S. EHREMAN-HERFORD et al. (Hrsg.), Europ. Musikgeschichte, Bd. 1, 2002, 239–284 [6] L. LÜTTEKEN (Hrsg.), Messe und Motette, 2002 [7] S. MAUSER, Art. Messe, Motette und Oratorium, in: Hdb. der musikalischen Gattungen, Bde. 9 und 10, I–II, 1998–1999 [8] H. E. SMITHER, A History of the Oratorio, 4 Bde., 1977–2000 [9] O. URSprung, Die katholische Kirchenmusik, 1931 [10] E. WEBER, Le Concile de Trente et la musique. De la réforme à la contre-réforme, 1982.

Michael Fischer

5.3. Evangelische Kirchen

5.3.1. Theologische Begründung

5.3.2. Reformation und 17. Jahrhundert

5.3.3. Das 18. und das 19. Jahrhundert

5.3.1. Theologische Begründung

Maßgeblich für Km., ihren Sinn und ihre Gestaltung war in den \uparrow evangelischen Kirchen stets das Verständnis des \uparrow Gottesdienstes als heilsames Hören des Evangeliums sowie antwortendes Bekenntnis und Lobpreis der Gemeinde. Vor diesem Hintergrund verschob die \uparrow Reformation das Gewicht vom Ordinarium, das in der röm.-kath. Kirche die Km. bestimmte, auf das (sonntäglich wechselnde) Gottesdienstproprium, also von der rituellen auf die inhaltliche Kommunikationsebene. Bis heute ist die evang. Km. wesentlich durch Beiträge zum Proprium geprägt, ohne dass freilich das Ordinarium aufgegeben worden wäre. Die inhaltliche Bindung von Km. rief jedoch immer wieder Kritik am gottesdienstlichen Gebrauch rein instrumentaler Werke ohne \uparrow Cantus firmus hervor.

Die unterschiedliche Ausgestaltung des Gottesdienstes führte zu erheblichen Unterschieden in der Km. Die Spannweite reichte von den reformierten Kirchen (\uparrow Calvinismus), die sich auf mehrstimmigen, aber unbegleiteten Gemeindegesang von biblischen Nachdichtungen, v. a. von Psalmen, beschränkten, über die lutherischen Kirchen (\uparrow Luthertum), die neben Wortgottesdiensten auch solche für die beibehaltene (gereinigte) Messe vorsahen, bis zur anglikanischen Kirche (\uparrow Anglikanismus), die überdies das abendliche Tagzeitengebet (engl. *evensong*) beibehielt und so eine reiche Produktion von Chormusik initiierte.

Martin Luther setzte sich intensiv mit dem Phänomen der Musik im Verhältnis zum christl. Glauben und zum Gottesdienst auseinander; er schätzte nach der Theologie die Musik als vornehmste Kunst [7]. Schon 1516 bis 1518 entwickelte er einen theologischen Begründungszusammenhang hinsichtlich der Kritik des Messopfers und seiner Verdienstlichkeit [2. 447]. Aufgrund der Erkenntnis der Rechtfertigung allein aus dem \uparrow Glauben – der Mensch kann sein Heil nie selbst bewirken und kann Gott nichts opfern, was dieser nicht bereits besitzt (vgl. \uparrow Rechtfertigungslehre) – verknüpfte Luther Sündenbekenntnis mit Lobopfer; beide zusammen sind rechtes Opfer eines glaubenden Menschen, weil beide Gaben die eines glaubenden Herzens sind [8]; [10. 286 f.]. K. M. in allen Formen stellt ein solches Lobopfer dar und bekennt, im *Kyrie eleison* und im *Gloria in excelsis Deo*, einem geistlichen Lied und in einer Motette, vor Gott die Vergebung der Sünden umsonst und ein neues Leben empfangen zu haben.

Ein ergänzender Ansatz theologischer Begründung der K. M. findet sich in der Erkenntnis der Dialogstruk-

tur des Gottesdienstes, wie sie in Luthers Torgauer Predigt zur Einweihung der Schlosskirche am 5.10.1544 formuliert ist: »... auff das dis newe Haus dahin gericht werde, das nichts anders darin geschehe, den das unser lieber Herr selbs mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir widerumb mit im reden durch Gebet und Lobgesang« [1.588]. Gebet und Lobgesang sind danach Äußerungen der Gemeinde aufgrund des göttlichen Zuspruches. Diese Sicht führte zur Begründung zweier Aktionszentren der Liturgie, des Liturgen und der Gemeinde, aber auch anderer Dialogkonstellationen (wie z.B. Doppelchörigkeit und Alternatim-Singen zwischen Chor und Gemeinde). Dies war in der Bibel vorgebildet, etwa im Lobgesang des Mose nach dem Auszug des Volkes Israel aus Ägypten (Ex 15), dem *Gloria in excelsis Deo* der Engel mit der Antwort der Hirten in Bethlehem bei der Geburt Christi (Lk 2), aber auch in den Visionen des Sehers Johannes (Offb 7 und 19).

5.3.2. Reformation und 17. Jahrhundert

Mit der Wittenberger Reformation setzte »eine musiksoziologisch-geistliche« Entwicklung ein [6.655], die mit der Beteiligung der 7Gemeinde und ihrer Gruppen am Gottesdienst untrennbar verbunden war. Das erneuerte Verständnis des Evangeliums suchte nach adäquaten Ausdrucksformen auch in musikal. Hinsicht; die propriale Ausrichtung der Km. kann so als »eine Art Naturform des Evangeliums« [5.10] begriffen werden. Dazu kam der pädagogisch-katechetische Nutzen, dem die Dichtung von neuen Liedern diente, insbes. von Psalm- und Katechismusliedern, die durch den Druck von 7Gesangbüchern verbreitet wurden, und die Komposition von Choral- und Evangelienmotetten (Johann Walter) sowie choralhafte oder motettische Passionsvertonungen (Joachim a Burck, Leonhard Lechner). Luther, selbst Liederdichter und Lautenspieler, verfügte über ein kompetentes Urteil zu Musikern seiner Zeit und deren Werken (z.B. Josquin Despréz, Ludwig Senfl, Heinrich Isaac); das wirkte vorbildlich und setzte die Indienstnahme der ehemaligen Klosterschulchöre und der z.T. vorhandenen Kalandbruderschaften als Kantoreigesellschaften und die Gründung von Knabenchören an den neuen 7Lateinschulen in Gang.

Im 17. Jh. erlebte die dt. lutherische Km. trotz des 7Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) eine erste Blüte, die nicht zuletzt aus ihrem Kontakt mit den anderen Konfessionen resultierte, insbes. mit der ital. Km. Dafür sind Melchior Francks Evangelienprüche und v.a. Heinrich Schütz' Motetten beispielhaft, die in Fortentwicklung der Kompositionstechnik Andrea und Giovanni Gabrielis Texte der Lutherbibel und Kirchenlieder nach ihrem Affektgehalt vertonten: doppelchörige Kompositionen, insbes. Psalmen Davids, 7geistliche Konzerte, geistliche Chormusik, *Sinfoniae sacrae*, Passionen

und musikal. Historien. In der Rolle der Affekte unterschieden sich schon bald »kirchlicher« und »weltlicher« Stil (s.o. 5.1.), und sie wurden auch in der Km. unterschiedlich bewertet. So stellte der *Becker'sche Psalter* eine lutherische Antwort auf die aus dem reformierten Bereich stammenden, emotional disziplinierten Ganzvertonungen des 7Psalters in Liedform dar (Claude Goudimel, Ambrosius Lobwasser; 7Calvinismus). Der Wiederaufbau nach dem Krieg im Geist des 7Barock bedeutete für die Km. eine enorme Ausweitung der Praxis der Kantoren mit dem Chor und auf der Orgel. Die musikal. Formen wurden von vielen Komponisten in kirchl. Diensten fortentwickelt und so realisiert, dass die Km. des 17. und 18. Jh.s bis heute einen unerschöpflichen Fundus darstellt.

Die obrigkeitliche Pflege der Km., wenngleich nicht immer problemlos, begünstigte Meisterschaft im Kontext eines kunstfreundlichen Milieus. Johann Sebastian Bach, der insofern gerade keine einsame Gestalt war, verkörpert auch die Wechselbeziehung der Km. mit der Musikkultur i.Allg. und steht für die Integration der emotionalen Ansprüche einer fortentwickelten Frömmigkeit in den Gottesdienst. Das Werk Bachs umfasst fast alle Gattungen der Km., auch eine vollständige Messe sowie Teile einer Messe für den Leipziger Gottesdienst; neben allen Gattungen der 7Orgelmusik entwickelte er v.a. die gottesdienstliche 7Kantate und die Hochform des 7Oratoriums, also musikal. Mischformen. Die Behandlung der biblischen Worte und der 7Kirchenlieder, zumal die hinzutretenden madrigalischen bzw. theatralischen Texte (7Rezitative, 7Arien), zeigen den Einfluss der sich fortentwickelnden 7Oper (die wegen emotionaler Plausibilisierung von Unmoral kirchlicherseits oft heftig kritisiert wurde); sie folgen aber ebenso der theologischen, bis in die numerischen Proportionen von Takten und Intervallen ausgefeilten Methode der sich in ihrem geistlichen Sinn selbst auslegenden Bibel (7Exegese). So erreichte diese Km. ihren »erbaulichen« Zweck auch durch die Verbindung traditionaler Ordnungsmuster und provozierender Innovationen.

5.3.3. Das 18. und das 19. Jahrhundert

Das 18. Jh. bedeutete für die evang. Km. eine wesentliche Veränderung ihrer kulturellen Situation, weil ihrer obrigkeitlichen »Regulierung« eine immer stärkere bürgerliche Öffentlichkeit und Häuslichkeit gegenübertrat, die auch christl. Sujets auf selbstbestimmte Weise musikal. pflegte. So verlegte Georg Philipp Telemann in Hamburg die Aufführung geistlicher Werke, die ohnehin viele stilistische Einflüsse verarbeiteten, z.T. in sein Haus und führte, wie dann Carl Philipp Emanuel Bach ebendort oder schon Georg Friedrich Händel in England, Oratorien mit biblischen Stoffen außerhalb der Kirche auf. In den Lübecker Abendmusiken wurde die K.M.

selbst zum Ursprung eines bürgerlichen 7Konzert-Wesens, und in Leipzig bildete sich 1743 mit der Entstehung der späteren Gewandhauskonzerte eine neue, vom normativen kirchl. Kontext losgelöste Musikkultur aus, die gleichwohl hervorragende Werke der Km. im Konzertprogramm hielt.

Diese komplexe Situation kennzeichnete auch die Entwicklung im 19. Jh.: Die Entstehung von Km. benötigte nicht mehr zwingend den gottesdienstlichen Rahmen; Km. wurde zur »geistlichen Musik«, deren religiöser Charakter sehr unterschiedlich sein konnte. Was in Händels Oratorien angelegt war, wurde nun im röm.-kath. Bereich in Ludwig van Beethovens *Missa solemnis* ebenso vollzogen, wie z.B. Franz Schubert mit Messe-vertonungen unerschrocken Kirchenkritik betrieb. Auch die Wiederentdeckung der Bach'schen Km., exemplarisch in der Neuaufführung der *Matthäuspassion* 1829 (durch Moses Mendelssohn), und die erstmalige Edition seines kompositorischen Werkes (durch Robert Schumann, Franz Liszt, Louis Spohr) hatte nicht nur kirchenmusikal., sondern auch nationalkulturelle Gründe. Zwar schrieben namhafte Komponisten Km., dies aber in durchaus selbständiger Interpretation der biblischen Texte (Mendelssohn, Johannes Brahms).

Der evang. Km. erwachsen nicht nur attraktive musikal. Konkurrenten in neuen Gattungen und Formen der Vergesellschaftung (Männerchöre, Konzerte, Kammermusik, Opern, die nicht selten den Kirchenraum auf die Bühne brachten), sondern auch die Konkurrenz einer musikal. und theatralischen Neubestimmung von Religion, bis hin zur Formation einer 7»Kunstreligion«, für die v.a. der (kirchentreu) Protestant Richard Wagner steht.

Die professionelle evang. Km. reagierte in dieser Situation im Wesentlichen defensiv, z.B. im Rückzug auf den extrem »feierlich«, d.h. langsam gesungenen und dissonanzarm begleiteten 7Choral. Wenngleich dies nicht zugleich konfessionelle Restauration bedeuten musste, zielte man doch auf die fromme Abgrenzung einer »reinen« Km. von der oft anrühigen »weltlichen« Musik (maßgeblich Philipp Spitta, s.o. 3.). Das führte aber auch zur Gründung kirchenmusikal. Institute und z.B. in Bayern zur Erneuerung der Liturgie einschließlich des antiphonischen Gesangs. Nichtsdestoweniger kam es im Laufe des 19. Jh.s auch zu Rezeptionen der Zeitströmung, vom Bau »romantischer« Orgeln bis zur Gründung von Posaunenchoren (vgl. 7Musikinstrumente, Abb. 2).

→ Choral; Gottesdienst; Messe; Oratorium

Quellen:

- [1] M. LUTHER, Predigt zu Lk 14,1–11 am 5.10.1544, in: LUTHER WA, Bd. 49, 1914, 588–615 [2] M. LUTHER, Decem praecepta Wittenbergensi praedicata populo (1518), in: LUTHER WA, Bd. 1, 1883, 394–521.

Sekundärliteratur:

- [3] P. BRUNNER, Zur Lehre vom Gottesdienst der im Namen Jesu versammelten Gemeinde, in: *Leiturgia*, Bd. 1: Der evangelische Gottesdienst, 1954, 83–364 [4] W. FORTNER, Geistliche Musik heute, in: *Musik und Kirche* 27, 1957, 9–14 [5] A.D. MÜLLER, Musik als Problem lutherischer Gottesdienstgestaltung, 1947 [6] D. SCHUBERT, Art. Kirchenmusik, in: *TRE* 18, 1989, 649–662 [7] F. SCHULZ, Der Gottesdienst bei Luther, in: H. JUNGHANS (Hrsg.), *Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546*, Bd. 1, 297–303 [8] W. SIMON, Die Meßopfertheologie Martin Luthers. Voraussetzungen, Genese, Gestalt und Rezeption, 2003 [9] O. SÖHNGEN, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, in: *Leiturgia*, Bd. 4: Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, 1961, 2–226 [10] V. VAJTA, Die Theologie des Gottesdienstes bei Luther, 1958.

Martin Petzoldt

5.4. Orthodoxe Kirchen

Die östl. Liturgien sind histor. durch die Patriarchatsitze Alexandria, Jerusalem, Antiochia und Konstantinopel geprägt worden (7Patriarchate, christliche). Anders als im christl. Westen, wo überall 7Latein die Kultussprache blieb, wurde in den 7orthodoxen Kirchen die Landes- bzw. Volkssprache benutzt, von der die K.M. stark geprägt war. Zunächst war und ist den orth. M.-Kulturen gemeinsam, dass sie antiker Tradition folgend die 7Gottesdienste stets und vollständig in gesungener Form ausführen und der Chor eine führende Rolle innehat. In einigen Kirchen wurde der Volksgesang auch in der Nz. nicht mehr praktiziert; wo es ihn gab, sang die 7Gemeinde auswendig (Gesangbücher im westl. Sinne sind unbekannt). Diese Km., der neuplatonischen Prägung des orth. Denkens entsprechend, erlaubt eine Entfaltung des Ursprünglichen, kennt aber keine wesentlich verändernde Entwicklung; insofern gibt es hier keine nzl. Km. Wo es zu Veränderungen kam, waren sie durch westl. Einwirkungen, oft gewaltsamer Art, verursacht.

Die ostsyrische oder »nestorianische« Kirche (»Kirche des Ostens«) war wegen ihrer Asienmission im Altertum die größte Kirche der Welt. In musikal. Hinsicht brachte die Nz. in der ostsyrischen Kirche, die seit der Ausbreitung des Islam bedroht war und in der Nz. um ihr Überleben kämpfte (7Orientalische Kirchen), keine Veränderungen hervor. Dasselbe gilt auch für die Gruppe der altoriental. Kirchen (Syrer, Kopten, Äthiopier, Armenier, einen Teil der ind. Thomaschristen). Erst ab dem späten 19. Jh. zeigten sich bei Armeniern und bei unierten Maroniten im Libanon Tendenzen, nach westl. Vorbild die Orgel, bei Armeniern auch mehrstimmigen Chorgesang einzuführen.

In Europa, wo die meisten orth. Kirchen beheimatet sind, kam es entweder als Folge militärischen Einwirkens westeurop. Staaten oder aber als Folge des von diesen insinuierten Minderwertigkeitsgefühls zu

massiven Übernahmen westl. musikal. Formen und Theorien. Das früheste Beispiel bietet Russland: Nach der tatarischen Invasion (1237–1240) drängte das kath. Polen – aus Furcht, selbst überrannt zu werden – die Tataren allmählich zurück, inkorporierte die befreiten orth. Gebiete in sein eigenes Hoheitsgebiet und okzidentalisierte sie; es versuchte v. a., sie zum Anschluss an die röm.-kath. Kirche zu bewegen. Die 1596 mit Rom in Union getretenen Bistümer führten daraufhin für die Ordinarien des Gottesdienstes den in Krakau üblichen venez. Musizierstil ein (Andrea und Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi), wenn auch ohne Orgel und Instrumente. Die Proprien wurden als Terzorganum mit Bassverstärkung gesungen.

Die orth. verbliebenen südruss. Landesteile (seit dem 17. Jh. »Ukraine«) trennten sich nach langen Kämpfen 1654 von Polen und schlossen sich mit dem Zartum Moskowien zusammen. Da dieser am byz. Vorbild orientierte russ. Zentralstaat aber seit 1598 verheerende militärische Niederlagen vonseiten Polens und Schwedens hinnehmen musste (↑Russländisches Reich), folgte die neugewählte Dynastie Romanow (1613–1917) der Devise »Überwindung durch Angleichung«. Die orth. Kirche Großrusslands (↑Russische orthodoxe Kirche) übernahm nun den westl. Kompositionsstil, den sie, wenn auch mit bedeutenden Abstrichen, bis heute pflegt. Nach dem poln.-venez. Einfluss machten sich ab 1734 direkter ital. (erste Ernennung eines Italieners zum Hofdirigenten) und ab 1825 dt. Einflüsse bemerkbar (Tod des italianisierenden Komponisten Dimitrij Bortnjansky). Höhepunkt der verwestlichten russ. Km. war die Zeit um 1830. Danach setzten Versuche der Re-Byzantinisierung, Re-Antikisierung und Re-Russifizierung ein.

Ähnliche Prozesse liefen später in den im 19. Jh. von den Türken befreiten Balkanstaaten ab. Der aus Bayern stammende erste griech. König Otto I. (reg. 1832–1862) führte bayer. M. bei Hofe ein. Caspar Ett schrieb hierfür die erste griech. Liturgie im westl. Stil, da man vom westl. Gesichtspunkt aus die byz. M. als unterentwickelt und zurückgeblieben betrachtete. Im Ganzen konnte sich der westl. Stil aber nicht durchsetzen, da das byz. Selbstbewusstsein der Chöre, Kantoren und kirchl. Autoritäten zu stark war. In Serbien, Bulgarien und Rumänien kam es dagegen zu Kompromissen: Die Ordinarien wurden im westl. Stil vertont, die Proprien blieben den alten Choralssystemen vorbehalten. Bei den Ordinarien machte sich in Serbien österr. und cäcilianisch-ital., in Bulgarien tschech. und in Rumänien franz. Einfluss bemerkbar. Gleichzeitig wurden alle drei von der russ. Km. beeinflusst. Einen Sonderfall stellte Georgien dar, dessen Kirchengesang nach der Annexion des Landes durch Russland (1801–1810) gewaltsam durch die russ. Km., einschließlich der kirchenslaw. Sprache, ersetzt und erst 1917 wieder eingeführt wurde.

→ Gottesdienst; Orthodoxe Kirchen

- [1] J. VON GARDNER, Gesang der russisch-orthodoxen Kirche, 2 Bde., 1983–1987 (russ. Orig. 1976) [2] D. STEFANOVIC, Westliche Einflüsse in der serbischen Kirchenmusik, in: *Musica Sacra* im 20. Jahrhundert. 12. Symposium (Brixen 1999), 2000, 13–27 [3] I. TOTZKE, Dir singen wir. Beiträge zur Musik der Ostkirchen, 1992 [4] I. TOTZKE, Das antik-byzantinische und das modern-europ. Erbe in der orthodoxen Kirchenmusik, in: *Una Sancta. Zsch. für Ökumenische Begegnungen* 3, 1995, 229–245 [5] I. TOTZKE, Trina Laus. Der Dreiklang der Konfessionen in der *Musica Sacra*, in: *Musica Sacra* im 20. Jahrhundert. 12. Symposium (Brixen 1999), 2000, 62–73 [6] I. TOTZKE, Die russischen Choralssysteme, in: *Praxishdb. Chorleitung* (Red. H. Völkl), Bd. 2, 2004, 1–24.

Irenäus Totzke

Musikalienhandel s. Musikverlag

Musikalische Institutionen s. Musik

Musikästhetik

1. Begriff
2. Nachahmung
3. Sprache
4. Ausdruck
5. Kunstcharakter und Autonomie
6. Religion
7. Resümee und Ausblick

1. Begriff

Noch 1967 konstatierte das *Riemann Sachlexikon Musik*, ein Standardwerk des dt. ↑Musikschritftums, M. sei »die Wissenschaft vom musikalisch Schönen« als »Teilgebiet der allgemeinen Ästhetik« [6.9]. Der aktuelle Forschungsdiskurs räumt hingegen ein, dass M. kaum noch den Anspruch einer normativen Disziplin erfüllen könne, die etwa ein eindeutiges Urteil über Kunst oder Nichtkunst zu begründen vermag. Vielmehr sei sie eingespannt in Psychologie, Philosophie und Soziologie und abhängig von einer Theorie, die den ↑Musik-Begriff spezifiziere [8.17]. Konnte diese Sichtweise sich erst an ästhetischen Erfahrungen des 20. Jh.s entwickeln, so wirkt sie doch zurück und sorgt in der Gegenwart für eine Neubewertung von musikästhetischen Quellen. Demzufolge kreist M. um Fragen nach der Bedeutung von Kunst, nach Entstehungsbedingungen und Schaffensprozessen, nach Funktionen und Wirkungen von Musik.

Im Unterschied zu dieser Art von Musikanschauung, deren Zeugnisse bis in die Antike zurückreichen, lässt sich von M. im engeren Sinne seit dem 18. Jh. sprechen, als Alexander Gottlieb Baumgarten in seinen *Aesthetica* (1750 und 1758) erstmals die Frage, was Kunst ausmache, auf sinnliche ↑Wahrnehmung bezog (↑Ästhetik). Entsprechend den weiten Verzweigungen, die