

Tradition, Reform, Innovation - Kirchenmusik im Spannungsfeld von Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit

Autor(en): **Pietschmann, Klaus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858625>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tradition, Reform, Innovation – Kirchenmusik im Spannungsfeld von Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit

KLAUS PIETSCHMANN

Musik in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen ist ein wesentlicher Bestandteil nahezu aller Religionen. Zu den Besonderheiten des katholischen und evangelischen Christentums zählt allerdings, dass die Kirchenmusik beginnend spätestens mit dem Pariser Organum um 1200 eine wechselvolle Entwicklung durchlief, die in engem Zusammenhang mit jeweils aktuellen theologischen, liturgischen und pastoralen Auffassungen stand und sich stark an außerkirchlichen musikalischen Trends orientierte. Die Rückbindung an etablierte Traditionen wie insbesondere den Choralgesang, aber auch den Palestrina-Stil bzw. das geistliche Liedgut bildete dabei stets ein Korrektiv und eröffnete ein Spannungsfeld, das ein identitätsstiftendes, zugleich aber auch abschottendes Potential markierte und gegenwartsorientierter Innovation Grenzen auferlegte.

Die vielfältigen Ausprägungen dieses Spannungsfeldes bestimmten die Fragen und Themen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kirchenmusik, und sie werden im Beitrag anhand ausgewählter Stationen exemplarisch vorgestellt. Dabei ist auch nach den innerkirchlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu fragen: Welche Faktoren prägen künstlerische Entscheidungen und welche nicht? Wie verhält sich die Musik zu mitunter brisanten Tendenzen innerhalb der christlichen Glaubensgemeinschaft etwa im Umgang mit Andersgläubigen? Fragen wie diese, gerichtet an zwar historische, aber noch/wieder präsente Repertoires, haben auch angesichts einer sich intensivierenden religiösen Diversifizierung der traditionell christlich geprägten Gesellschaften große Relevanz für die gegenwärtige kirchenmusikalische Praxis.

Krise und Reform

Kirchenmusikalische Reformen waren immer Krisensymptome.¹ Vor allem in Situationen der Instabilität besannen sich die kirchlichen Entscheidungsträger des Potentials der Kirchenmusik für die Gemeinschaftsbildung und Identitätsstiftung innerhalb der Kirche und versuchten, sie durch Begrenzung und Reglementierung zur Verbesserung der Gesamtsituation einzusetzen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass im älteren Verständnis ›Reform‹ immer als Wiederherstellung verstanden wurde. Im Vordergrund stand die kritische Auseinandersetzung mit Neuerungen und die Bemühung um deren Rückführung zu einem früheren, als besser eingestuften Zustand, in der Annahme, dass damit auch die Wiederkehr jener idealisierten Verhältnisse einhergehen werde. So verstandene Reformen setzen der Innovation also Grenzen, allerdings zeigt der Blick in die Geschichte, dass sie die Innovation nicht verunmöglichten – eher im Gegenteil: Die kontinuierliche Rückbesinnung auf die Traditionen hat die Entwicklung der Kirchenmusik höchstens punktuell und momentan gebremst, auf lange Sicht jedoch bildete sie einen wesentlichen Stimulus. Zugleich sorgte die stetige Rückbesinnung dafür, dass Vergangenes präsent blieb und aktuellen Bedürfnissen angepasst wurde.

Zielen Tradition und Reform also auf Stabilität, so folgen innovative Tendenzen einem naturgegebenen explorativen Entdeckerdrang. Es stellt eine Besonderheit des Christentums dar, dass es der rituellen Musik dieses Potential zugestanden und ihm Entfaltungsräume geboten hat – anders als etwa im Judentum, wo die Entwicklung einer rituellen Kunstmusik praktisch nicht stattfand. Die kirchenmusikalischen Innovationen im Christentum standen häufig im Zusammenhang mit dem Bestreben, neue Gruppierungen zu erreichen, sei es zum Zweck der Mission, sei es zur Rückgewinnung von Personenkreisen, die sich von der kirchlichen Doktrin abgewandt hatten oder ihr gleichgültig gegenüberstanden. Trotzdem gerieten sie rasch bei Teilen der kirchlichen Obrigkeit unter

1 Beim vorliegenden Beitrag handelt es sich um die Verschriftlichung eines frei gehaltenen Vortrags, die den Gedankengang und Vortragsduktus im Wesentlichen beibehält. Die Anmerkungen beschränken sich dabei auf wenige Hinweise zu jeweils grundlegender Forschungsliteratur. Generell verwiesen sei auf die beiden Publikationen des Verfassers: *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire im Pontifikat Pauls III. (1534–1549)*, Vatikanstadt: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007 (= CASCAM, 11). – *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte* [Tagungsbericht Rom, Dezember 2006], Kassel u. a.: Bärenreiter, 2012 (= *Analecta Musicologica*, 47).

den Generalverdacht, um ihrer selbst willen praktiziert zu werden und die dienende Aufgabe innerhalb der Liturgie zu vernachlässigen – ein Spannungsverhältnis also, dessen man immer wieder gewahr wird, wenn man sich mit der Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart befasst.

Ein solches Gewährwerden dieser langfristigen Mechanismen kirchenmusikalischer Praxis empfiehlt sich auch und gerade in der aktuellen Situation, die wir zumindest hier in Westeuropa als eine Zeit der Krise der Kirche erleben. Wie wirkt sich diese Krise auf die Kirchenmusik aus? Von einer Krise der Kirchenmusik wird man nicht sprechen wollen, höchstens von einer Krise ihrer strukturellen Rahmenbedingungen, die durch Gemeindezusammenlegungen und damit einhergehend die Reduktion von Kantorenstellen geprägt ist. Ein Blick zurück auf kirchenmusikalische Reformen und die innerkirchlichen Krisen, in deren Zusammenhang sie unternommen wurden, mag da lohnend sein. Im Folgenden sollen als Fallbeispiele die Choralreform der Zisterzienser im 12. Jahrhundert, die Reformbeschlüsse des Trienter Konzils und die Enzyklika *Annus qui* von Benedikt XIV. von 1749 schlaglichtartig betrachtet werden. An ihnen soll verdeutlicht werden, dass Reformen immer in einem Zusammenhang mit Innovationen standen, auf die sie reagierten oder die sie auch bedingten, ganz im Sinne jenes Spannungsverhältnisses, das hier in pointierter Zuspitzung thematisiert werden soll. Das Fazit wird dann verbunden mit einem Ausblick auf die Gegenwart, der Beobachtungen zur heutigen Situation der Kirchenmusik, die von bemerkenswerter Vielfalt geprägt ist, beinhaltet und daraus folgend in Fragen an die gegenwärtige Kirchenmusik münden soll. Die Ausrichtung auf die katholische Tradition ist den Forschungsschwerpunkten des Verfassers geschuldet, allerdings sind die aufgezeigten Tendenzen in Teilen durchaus auf den Protestantismus übertragbar und zielen in den Schlussfolgerungen auf Verallgemeinerung.

Zisterziensische Choralreform

Das erste der drei Fallbeispiele für kirchenmusikalische Reformen bezieht sich auf die Choralreform, die die Zisterzienser im 12. Jahrhundert durchführten.² Den Anlass boten partikularisierende Tendenzen

2 Zur Choralreform der Zisterzienser vgl. zusammenfassend mit Angaben zu weiterer Literatur: Karl Mitterschiffthaler, Art. «Zisterzienser», in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York, 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg16269&v=1.1&rs=mgg16269>>. –

der Choralpraxis im Hochmittelalter. Auf das karolingische Projekt der Etablierung des einheitlichen gregorianischen Chorals im Frankenreich war eine Vereinzelung lokaler Traditionen gefolgt, die insbesondere von der Anreicherung der etablierten Gesänge durch Neudichtungen geprägt waren. Diese Tropen und Sequenzen, die sich als Ausschmückung verstanden, markierten einen überaus kreativen Umgang mit der römischen Liturgie, der sie lokalen und individuellen Bedürfnissen anpasste und vielfach ein außerordentliches künstlerisches Potential freisetzte. In Zeiten eines wachsenden politischen Gegensatzes zwischen Papst und Kaisertum sowie einer Entfernung der Klöster von den ursprünglichen monastischen Prinzipien wurden sie in reformorientierten Kreisen wie dem 1098 gegründeten Zisterzienserorden freilich als Gefährdung der romzentrierten Einheitlichkeit des Kirchengesangs und damit der Kirche insgesamt angesehen. Auf ihrem Generalkapitel 1134 beschlossen die Zisterzienser die Re-Etablierung des einheitsstiftenden gregorianischen Chorals in unmittelbarer Orientierung an den Metzger Choralbüchern, die als Abschrift des Antiphonars Gregors des Großen galten, unter Ausschaltung aller poetischen Neuschöpfungen. Der in Cîteaux hinterlegte Normalcodex garantierte die Einheitlichkeit der Gesänge in allen Ordensniederlassungen.

Dabei handelte es sich zwar nicht um eine offizielle Reform, jedoch stellte sie sich in den Dienst der Einheit der römischen Kirche unter päpstlicher Führung und stärkte das Reformpapsttum in seinem Anliegen, den Primat gegenüber den weltlichen Autoritäten zu stärken. Die Rückführung des Chorals auf die Form, die mit Gregor dem Großen assoziiert wurde und bereits unter Karl dem Großen seine Einführung im Frankenreich bestimmt hatte, verdeutlicht die Aktualität jener Idee der Einheitsstiftung, die es zur Wiedererlangung jenes idealisierten Zustands zu reformieren galt. Bemerkenswert ist dabei die zeitliche Nähe zu neuen Tendenzen des Organum, einer kirchlichen Kunstmusik, wie sie vor allem in Frankreich vonseiten der Cluniazenser und an den Kathedralkirchen, namentlich Notre Dame in Paris, betrieben wurde. Die Polyphonie von St. Martial und vor allem des *Magnus Liber Organi* veränderte die Chormelodien nicht, sondern fügte ihnen eine neue klangliche Dimension hinzu. Sie verfolgte offenkundig das Ziel, zur spirituellen Aufwertung des Messritus beizutragen und durch die extreme Dehnung einzelner Choralpassagen eine Vision der Überzeitlichkeit des Himmels zu evozieren. Analog zur gleichzeitigen Etablierung der Trans-

Zur Rolle des kirchlichen Gesangs im Hochmittelalter allgemein: Wolfgang Fuhrmann, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2004.

substantiationslehre sollte auch die Kirchenmusik zur Erfahrbarkeit der Freuden des himmlischen Paradieses beitragen.³ Auffällig ist die weite Verbreitung dieses Repertoires, die offenbar gezielt betrieben wurde.

Jedoch war diese frühe Vokalpolyphonie ein Phänomen der Eliten, auf das die Orden nicht umsonst sehr zurückhaltend reagierten. Die Franziskaner setzten stattdessen auf das geistliche Lied (Lauda), nachdem in Zentraleuropa schon früher volkssprachliche Kirchenlieder wie insbesondere Leisen in der Liturgie etabliert worden waren.⁴ Die Intentionen dieser Entwicklungen waren auf übergeordneter Ebene durchaus vergleichbar: Die Choralreform zielte ebenso wie die Etablierung komplexer Mehrstimmigkeit sowie des paraliturgischen Gemeindegangs darauf ab, die Bindung an die Kirche durch musikalische Praktiken zu intensivieren, wobei Mönchtum und Klerus, weltliche Eliten und breite Bevölkerung auf jeweils spezifische Weise adressiert wurden. Nicht zu vergessen ist dabei jedoch zugleich, dass eine wesentliche Intention dieser intensivierten spirituellen Bindung an die Kirche letztlich auch darin bestand, die Bereitschaft zur Teilnahme an den Glaubenskriegen zu erhöhen. Auf dem Höhepunkt der Kreuzzugsbewegung, die den Teilnehmern vollständige Ablass versprach, war die Stabilisierung nach innen engstens mit einer Mobilmachung gegen Andersgläubige verknüpft, und die Kirchenmusik leistete hierzu einen indirekten Beitrag.

Tridentinische Reformen

Auch für die Tridentinischen Reformen bildete die gesamtkirchliche Krisensituation den Ausgangspunkt, bedingt bekanntlich durch Missstände, die die Reformationen des 16. Jahrhunderts ausgelöst hatten. Hier nun liegt eine offizielle, auf die Gesamtkirche zielende Reform vor, auch wenn ihre konkrete Umsetzung den einzelnen Bistümern überlassen

3 Vgl. Klaus Pietschmann, «Zeit und Ewigkeit. Zum liturgischen Kontext der Gradual- und Alleluia-Gesänge im Magnus Liber Organi», in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 66 (2009), S. 54–68.

4 Vgl. für einen Überblick mit weiterführenden Literatur Franz Karl Praßl, «Mittelalterliche Liedformen: Hymnus, Sequenz, Leise», in: *Der Gottesdienst und seine Musik*, hg. von Albert Gerhards und Matthias Schneider, Laaber: Laaber-Verlag, 2014 (= Enzyklopädie der Kirchenmusik, 4), Bd. 1, S. 209–218. – Zur Lauda vgl. Jennifer Bloxam, Art. «Lauda», in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15619&v=1.0&rs=mgg15619>>.

blieb.⁵ Die Vorgabe für Kirchenmusik, textverständlich zu sein und alles «Laszive oder Unreine» zu vermeiden, hatte faktisch die Festschreibung des Palestrina-Stils zum Ziel. Sie bedeutete eine Minimallösung, da auch die Forderung nach vollständiger Abschaffung der Vokalpolyphonie im Raum gestanden hatte und (wiederum) die Restituierung des Chorals als einzige zulässige Musik in der Liturgie ernstlich diskutiert worden war. Ursächlich für den Verzicht auf diesen radikalen Schritt und die Einigung auf diese Minimallösung waren Forderungen aus höchsten politischen Kreisen, die namentlich Kaiser Ferdinand brieflich artikuliert.

Dieses Interesse ist erklärungsbedürftig. Die spirituelle Dimension der liturgischen Vokalpolyphonie, die bereits im Zusammenhang mit dem Pariser Organum erwähnt wurde, war zwischenzeitlich weiterentwickelt worden und hatte zu einer massiven Aufwertung der Wertschätzung von kunstmusikalischer Klanglichkeit innerhalb des Gottesdienstes geführt. Liturgische Vokalpolyphonie diente folglich der Erbauung und weitergehend der Demonstration von Pietas weltlicher und geistlicher Würdenträger. Diese spirituelle Aufladung wurde von vielen Zeitgenossen auch angesichts der erheblichen Kosten, die die hochspezialisierten Sängerkapellen verschlangen, als übersteigert empfunden und provozierte die Ablehnung der Vokalpolyphonie seitens vieler Reformatoren. Festzuhalten bleibt jedoch, dass diese spirituelle Dimension eine Freisetzung von kirchenmusikalischen Innovationsschüben seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert ausgelöst hatte, denen das Konzil nun entgegensteuerte.⁶

Der Palestrinastil als Substrat dieser Entwicklung war eine Kompromisslösung, die nachfolgend zur kirchlichen Tradition erhoben und gewissermaßen das polyphone Korrelat zum gregorianischen Choral wurde. Diese Festschreibung provozierte allerdings wiederum einen Innovationsschub, dessen wohl prägnanteste Manifestation Claudio Monteverdis 1610 erschienener Druck *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros, ac Vesperae pluribus decantandae* darstellt: Der ganz dem *stile antico* verpflichteten *Missa In illo tempore* wird hier in programmatischer Zuspitzung die *Marienvesper* gegenübergestellt, mit der Monteverdi die Prinzipien seiner kurz zuvor proklamierten *seconda pratica* auf das Terrain der geistlichen Musik überführte und damit einen wesentlichen Beitrag dazu leistete, dass sich nachfolgend

5 Zur Kirchenmusik auf dem Trienter Konzil vgl. zuletzt Craig A. Monson, «The Council of Trent Revisited», in: *JAMS*, 55 (2002), S. 1–37.

6 Klaus Pietschmann, «Der Fürst hört die Messe. Formen musikvermittelter Partizipation, Interaktion und Repräsentation in der höfischen Liturgie», in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 98 (2014), S. 7–22.

zwei Stränge etablierten: neben dem *stile antico* eine den allgemeinen stilistischen Entwicklungen folgende Kirchenmusik von künstlerisch eigenem Profil.

Annus qui 1749 und die josephinischen Reformen

Die Enzyklika *Annus qui* Benedikts XIV. (1749) schließlich lässt sich vorderhand als eine Bestätigung und Konkretisierung der Trienter Beschlüsse verstehen.⁷ Das zentrale Novum allerdings bestand in der Sanktionierung orchesterbegleiteter Kirchenmusik, auch wenn deren Aufwand und virtuose Elemente Einschränkungen erfuhren. Die zwischenzeitlich erfolgte Orientierung am repräsentativen Theaterstil hatte vielfach zu Opulenz und Virtuosität geführt, die von konservativen Kreisen wiederum als Ablenkung von der Andacht betrachtet wurden und nach Einschätzung vieler Kirchenvertreter hätten untersagt werden sollen. In der Tat hatte das spirituelle Potential der Vokalpolyphonie, das noch Kaiser Ferdinand I. für ihren Erhalt hatte eintreten lassen, zumindest im katholischen Bereich an Bedeutung verloren bzw. eine Umdeutung erfahren: An die Seite der kanonisierten Praktiken des Chorals und des *stile antico* war eine auf Überwältigung zielende Kirchenmusik getreten, die primär dem Repräsentationsbedürfnis der Eliten entsprach – gebilligt und sogar geschätzt wurde sie von pragmatisch eingestellten Kreisen innerhalb der Kirche allerdings oft wegen ihrer Anziehungskraft auf ein breites Bevölkerungsspektrum, da man erkannte, dass sich auch eine Gemeinde, die sich primär wegen der Musik zum Gottesdienst eingefunden hatte, unterweisen oder gar missionieren ließ. Wiederum ist damit ein Innovationsschub zu verzeichnen, der in Kauf genommen wurde, obwohl man weiten Teilen der Musik selbst kein hohes Erbauungspotential beimaß. Die Enzyklika Benedikts XIV. artikuliert eben dieses Schwanken zwischen Zustimmung und Unbehagen, und obwohl sie in ihrem direkten Geltungsbereich weitgehend folgenlos blieb, erwies sie sich mittelbar und längerfristig als höchst bedeutsam. Die josephinischen Reformen im habsburgischen Einflussbereich waren stark von ihr geprägt und zeitigten erhebliche Folgen für die Kirchenmusik; man denke an die verknappten

7 Vgl. hierzu Claudio Bacciagaluppi, «E viva Benedetto XIV! L'enciclica *Annus qui* (1749) nel contesto dei rapporti musicali tra Roma e Bologna», in: *Papsttum und Kirchenmusik* (wie Anm. 1), S. 222–262.

Mozart-Messen, die eine erhebliche Einschränkung des repräsentativen Potentials bedeuteten, und die gleichzeitig wachsende Einbindung der Gemeinde in die kunstmusikalische Praxis, wie sie in den Singmessen Michael Haydns oder Franz Schuberts erfolgte. Hier setzten auch die Reformbewegungen des 19. Jahrhunderts an. Der Cäcilianismus und die Propagierung des Gemeindechorals orientierten sich an der kirchenmusikalischen Tradition mit dem Ziel, diese auch für neue, breite Schichten von Gläubigen zu öffnen und sie aktiv partizipieren zu lassen. Der dabei leitende Gedanke der aktiven Teilhabe stellt zweifellos ein innovatives Moment dieser Reformen dar, auch wenn die musikalische Praxis selbst traditionsorientiert war.

Schlussfolgerungen

Aus der Betrachtung dieser drei Stationen ergeben sich mehrere übergeordnete Schlussfolgerungen: Allen Reformen lag das Streben der kirchlichen Instanzen nach der Etablierung von einheitsstiftenden Orientierungsmustern der musikalischen Gottesdienstgestaltung zugrunde. Den zentralen Bezugspunkt bildete zunächst der Choral, dem später zusätzlich der *stile antico* an die Seite gestellt wurde. Eingeschrieben ist dieser Traditionsbildung ein starkes Moment der Geschichtlichkeit, das an Neuerer wie Gregor I. und Palestrina geknüpft ist. Nicht verwunderlich ist allerdings das stete Streben nach Nivellierung eben dieser Historizität: Gregors Aufzeichnung der Choralmelodien und Palestrinas Komposition der *Missa Papae Marcelli* wurden stets mit einer Legendenbildung umrankt, die den musikalischen Praktiken eine metaphysische Dimension einschrieb und ihre Etablierung als Folge göttlicher Inspiration kennzeichnete. Hieraus folgte zwangsläufig die Notwendigkeit ihrer prinzipiellen Unveränderbarkeit und folglich eines Reformersfordernisses in Krisensituationen. Insofern markieren kirchenmusikalische Reformbestrebungen stets eine Abschottung und erlegen gegenwartsorientierter Innovation Grenzen auf.

Zugleich aber standen diese Reformen und ihre Auswirkungen im ständigen Austausch mit innovativen Entwicklungen, die mit kirchenpolitischen und/oder pastoralen Interessen konform gingen. Vielfach waren diese durch die Erfahrungshorizonte und Präferenzen von Eliten bestimmt. Eine auf die Repräsentanz und Vergegenwärtigung himmlischer Musik abzielende Klanglichkeit der Kirchenmusik stieß daher, wie erwähnt, auf das Misstrauen insbesondere bei den Bettelorden und den

Reformatoren. Beginnend mit Martin Luther wurde jedoch das Potential einer kunstmusikalischen Adressierung bzw. Integration breiterer Gruppierungen erkannt und systematisch genutzt – unter Freisetzung erheblicher Innovationsschübe. Im Zuge dessen wurde, zunächst vor allem im protestantischen Bereich, auch die Integration des seit dem Hochmittelalter etablierten Gemeindeliedes möglich, nachdem dessen Entwicklung von den Reformen weitgehend unabhängig verlaufen war. Eine entsprechende Aufwertung der *Lauda* erfolgte im katholischen Kontext jedoch nur punktuell, während ein Ausbau von Partizipationsmöglichkeiten durch die Verknüpfung von Gemeindegesang und komponierter Kirchenmusik erst seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert erfolgte.

Nur am Rande kann in diesem Zusammenhang ein bestehendes Forschungsdesiderat erwähnt werden: Bisher war stets von musikalischen Praktiken und Traditionen die Rede, die der schriftlichen Fixierung unterlagen. Neuere Untersuchungen haben jedoch das enorme Ausmaß improvisierter Mehrstimmigkeit im kirchlichen Bereich deutlich gemacht und aufgezeigt, dass die Grenzen zwischen *res facta* und *cantus fractus*, *contrappunto alla mente* oder *falsobordone* vielfach fließend verliefen.⁸ Boten diese usuellen, mehr oder weniger spontanen Praktiken Freiräume, die die sanktionierten Musikformen ungehindert anreichern konnten? Oder waren sie implizit durch die regulatorischen Bestimmungen mitadressiert? Diese und weitere Fragen nach der kirchlichen Positionierung gegenüber dem weiten Feld der kirchenmusikalischen Improvisationskunst wurden allenfalls bezogen auf das liturgische Orgelspiel gelegentlich thematisiert⁹ und harren ansonsten noch der Aufarbeitung.

Bezogen auf die komponierte Kirchenmusik ist bei alledem zu berücksichtigen, dass sie im katholischen Bereich Teil einer Klerikerliturgie ist, die das gottesdienstliche Geschehen auf die Verrichtungen des Priesters am Altar konzentriert und die Gemeinde im Wesentlichen sich selbst überlässt – Ausnahmen bildeten lediglich wenige zentrale Momente der gemeinsamen Fokussierung auf das liturgische Geschehen wie etwa zur Elevation und gegebenenfalls beim Kommunionsempfang. Anders als der Choral war die komponierte Kirchenmusik (ebenso wie der Gemeindegesang) im Hochamt im engeren Sinne kein Bestandteil des liturgischen Geschehens, dessen korrekter Vollzug durch das stille

8 *Il canto fratto, l'altro Gregoriano*, hg. von Marco Gozzi und Francesco Luisi, Rom: Torre d'Orfeo, 2006 (= *Miscellanea Musicologica*, 7). – Philippe Canguilhem, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris: Classiques Garnier, 2015.

9 Vgl. etwa Edward E. Schaefer, *The relationship between the liturgy of the Roman Rite and the Italian Organ Literature of the 16th and 17th Centuries*, D. M. A. Dissertation, Catholic University of America, 1985.

Gebet sämtlicher Texte durch den Klerus garantiert wurde, sondern sie übernahm vielmehr die zentrale Mittlerrolle zur Gemeinde und war für die Schaffung einer gemeinschaftlichen Andachtshaltung unter den Anwesenden verantwortlich. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert und gipfelnd in den Bestimmungen des Zweiten Vatikanum änderte sich dies grundlegend, da nun die aktive Partizipation der Gemeinde ein vorrangiges Element der Liturgie wurde. Für die Rolle der Kirchenmusik hatte dies gravierende Folgen, da sie nunmehr das liturgische Geschehen nicht mehr bloß überwölbt, sondern de facto zum integralen Bestandteil wird.

Dies leitet über zu einem abschließenden Ausblick in die Gegenwart. Die heutige Situation in Mitteleuropa ist auf überkonfessioneller Ebene gekennzeichnet durch eine enorme Vielfalt, ja Heterogenität der Tendenzen innerhalb der Kirchenmusik. Überwiegend von professionellen Musikern verantwortet, spielt sie eine zentrale Rolle und zieht nach wie vor breite (auch kirchenferne) Personenkreise an. Das Repertoire speist sich dabei aus nahezu allen Epochen und Stilen. Die kirchenmusikalische Praxis zeigt sich vielfach offen für Innovation und ist dabei oftmals durch eine enorme stilistische Breite gekennzeichnet, die unterschiedlichste Strömungen des zeitgenössischen Komponierens aufgreift und in den Kirchenraum überträgt. Sie fungiert damit als wichtige Mittlerinstanz zu einem Segment des Musikbetriebs, dessen Wahrnehmung sich lange Zeit auf Kennerkreise beschränkt und im Konzertleben eine Randexistenz gefristet hat.

Gleichzeitig erfolgte seit der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine zunehmende Orientierung am Musikgeschmack sich ausdifferenzierender Gemeindestrukturen, so dass neben das traditionelle Kirchenlied das neue geistliche Lied trat und auch andere Formen der musikalischen Jugendkultur Eingang in die gottesdienstliche Praxis fanden. Dies bedeutet freilich nicht, dass der Traditionsbezug aufgegeben worden wäre. Kirchenchöre und Organisten pflegen ein breites Repertoire der kirchenmusikalischen Chorliteratur, die Choralpflege ist im katholischen Bereich vielerorts lebendig und beiden Konfessionen ist an der Wahrung des Kirchenliedguts unter Berücksichtigung seiner historischen Tiefendimension gelegen. Die Wiederzulassung des alten Ritus durch Benedikt XVI. eröffnete überdies die Möglichkeit, ältere Kirchenmusik wieder in dem liturgischen Zusammenhang erklingen zu lassen, für den sie bestimmt war; auch wenn damit nur auf ein Minderheiteninteresse reagiert wird, so erscheint dieser Schritt für eine längerfristige Sicherung des kirchenmusikalischen Traditionsbezuges zentral. Der Anspruch, der all diesen Tendenzen zugrunde liegt, weist jedoch einen wesentlichen Unterschied zu den betrachteten historischen Stationen auf: All die genannten Ausprägungen gegenwärtiger Kirchenmusik, denen noch etliche hinzugefügt

werden könnten, sind nicht exklusiv einzelnen Gruppen vorbehalten, sondern implizit immer an die gesamte Gemeinde gerichtet, obwohl diese in aller Regel sozial breit durchmischt und in ihren musikalischen Präferenzen heterogen ist. Diesem Anspruch, auch wenn er sorgfältig reflektiert und austariert sein will, kommt ein erhebliches Potential für zukünftige Entwicklungen zu, denn er strebt letztlich nach einer Kumulation des kirchenmusikalischen Erbes bei gleichzeitig ausgeprägtem Gegenwartsbezug und damit einer historisch beispiellosen Vielgestaltigkeit der musikalischen Gottesdienstgestaltung.

Fragen

Aus diesem zugegebenermaßen verknäpften und holzschnittartigen Befund ergeben sich einige Fragen, die an das Ende dieser Ausführungen gestellt sein mögen:

1. Resultiert aus dem Gesagten in langfristig-historischer Perspektive eine Quadratur des Kreises? Das heißt konkret gefragt: lässt sich die traditionell vorhandene Gruppenspezifität der kirchenmusikalischen Praktiken aufheben und kann sich jegliches Repertoire (historisches wie gegenwärtiges) implizit an jeden gleichermaßen wenden? Ist es möglich (und wenn ja, unter welchen Voraussetzungen), Kompositionen und Lieder, die zeitgebundenen Formen der Liturgie und Messfrömmigkeit verpflichtet waren und sich als andachtslenkende Überwölbung verstanden, in heutige Liturgiekonzepte zu verpflanzen?
2. Welche Rolle spielt die historische Informiertheit derjenigen, die Kirchenmusik praktizieren? Erkenntnisse zur historischen Aufführungspraxis sind mittlerweile fester Bestandteil der Ausbildung und ihre Anwendung ist zumeist eine Selbstverständlichkeit, aber genügt dies? Sind zusätzliche Kenntnisse zur gruppenspezifischen Messfrömmigkeit der jeweiligen Zeit erforderlich, die eine im Gottesdienst aufgeführte Komposition entstammt?
3. Bedarf es einer historischen Informiertheit des Klerus? In der Ausbildung und der liturgiewissenschaftlichen Forschung spielen ältere Formen und Ausprägungen der Liturgie oft eine untergeordnete Rolle und werden vielfach als überkommene Phänomene ohne Relevanz für die Gegenwart angesehen, woraus nicht selten eine mangelnde Akzeptanz älterer Kirchenmusik resultiert. Könnte hier ein vertieftes

Verständnis für ältere Liturgieformen hilfreich sein, und zwar nicht um diese wiederherzustellen, sondern um von ihnen zu lernen und erfolgreiche Gottesdienstkonzepte vergangener Jahrhunderte auf ihre Tauglichkeit für die Gegenwart hin zu befragen?

4. Damit eng verknüpft ist die Frage nach dem erforderlichen Maß an historischer Informiertheit der zuhörenden Gemeinde. Vermag beispielsweise die Vokalpolyphonie Palestrinas per se eine hinreichende Wirkung im Gottesdienst zu entfalten, oder wäre ein historisch informiertes Hören der Partizipation am Gottesdienst förderlich? Wie könnte gegebenenfalls ein solches Wissen vermittelt werden?
5. Anknüpfend an die Beobachtungen zur nachtridentinischen Kirchenmusik stellt sich abschließend die Frage, inwieweit kirchenmusikalische Innovationen in der Gegenwart neue Gruppierungen erreichen können (und wollen)? Sicherlich wird niemand ernsthaft auf die Idee kommen, etwa die nach Europa strömenden Flüchtlinge mit Musik missionieren zu wollen (was man vor gar nicht so langer Zeit wohl versucht hätte), aber könnte es der Kirchenmusik gelingen, Gruppierungen der Gesellschaft, die sich von der Kirche abgewandt haben, wieder in die Gotteshäuser zurück zu locken?

Möglicherweise erscheinen diese Fragen eines Wissenschaftlers erfahrenen Praktikerinnen und Praktikern abwegig oder weltfremd. Die Themenstellung der Veranstalter bot jedoch die willkommene Anregung, sie zu formulieren und damit die Relevanz von musikhistorischen Befunden für die gegenwärtige Praxis auf den Prüfstand zu stellen. Eindeutige Antworten werden sich kaum finden lassen, aber wenn die Fragen zum Nachdenken über die kirchenmusikalische Praxis im einen oder anderen konkreten Fall anregen sollten, so hätten sie ihr Anliegen bereits erfüllt.

Tradition, Reform, Innovation.

Church music between historicity and contemporaneity

Music in all its different forms is a fundamental component of all religions. However, the distinctive characteristics of Catholic and Protestant Christianity include the fact that the development of church music – at least since the organum of Paris in around 1200 – has undergone an eventful history that has been closely bound up with the theological, liturgical and pastoral ideas of the day, and that has been strongly oriented towards trends in non-church music. A reconnection with established traditions – chorale singing in particular, but also the Palestrina style and sacred song – has always had a corrective function and opens up the potential both for establishing a specific identity

and for isolation, while setting boundaries to the innovational possibilities of adopting a contemporary perspective.

The diverse manifestations of these processes have determined the topics of scholarly engagement with the history of church music, and they are presented in exemplary fashion here by means of selected examples. We also have to enquire as to the framework conditions both within the church and in society in general: what factors have influenced artistic decisions, and what factors have not? How does music react to the occasionally controversial tendencies that can arise within the Christian community, such as in its dealings with those who belong to a different faith? Questions such as these, when posed with regard to historical repertoires that are still in use or are in use again, are especially relevant for contemporary church music practices, not least in view of the increasing religious diversity of traditionally Christian societies.

Struktur, die der Komponist vollzieht wie ein Baugerüst zur Konstruktion verwendet hat, wirklich das Baugerüst? Und: entspricht es überhaupt der Rezeption der Hörer:innen? In einem Seminar für Komponisten kann es durchaus Sinn machen, aufzuzeigen, wie und in welchen Schritten ich persönlich ein Musikstück geschrieben habe. Aber einem Publikum, wie Sie es heute darstellen, zeigt der Weg zur Musik, zum Musik/Hören auf andere Weise erschlossene Wege. Im Folgenden sei dies versucht.

Logos – Chronos – Kairos

Von der Idee zum inneren Klang,
vom inneren Klang zur Komposition,
von der Komposition zur Interpretation,
von der Interpretation zum Hören,
vom Hören zur inneren Herrschaft:
Ein Prozess des Werdens.
Transzendenz

Die Zeit, wie Zeit, das irdische Kleid

Aber die Kugel, die rollt

Aussi leint, qu'un endroit
fusionne avec au delà.²

Ich mache meinen Gang;
der führt ein Stückchen weit
und weilt; denn ohne Klang
und Wort bin ich beiseit.³

¹ *Struktur des Orgelwerks »De Angeli«* in *Memoriae Augusti Wenzl*, Bonn: Müller & Schmidt, 1990 (M&S 1475).

² Claude Mallarme, »Origine de l'Idée, in: Sonnets/ Gedichte, französisch und deutsch, übersetzt und hg. von Carl Fischer, Heidelberg, Lambert Schneider, 1974, S. 174f.

³ Robert Walser, »Beiseit« (22. Juli 1937), zit. nach Robert Walser, hg. von Elisabeth Huber und Arthur Zimmermann, Zürich: Pica Helvetica, Borel Verlag, 1984, S. 8.

