## Walter Blankenburg

# Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Kunst und Gottesdienst

Die folgenden sechs Beiträge sind die Referate, die von Mitgliedern der Arbeitsgruppe "Kirchenmusik" der Gesellschaft für Musikforschung in dem unter oben angegebenem Thema stehenden Kolloquium vorgetragen worden sind. In Anbetracht der für das Kolloquium zur Verfügung stehenden Zeit war eine starke Zusammenfassung der Ausführungen, die z. T. thesenartig wiedergegeben wurden, unerläßlich; allein bei dem Referat über Bruckner war etwas mehr Zeit eingeräumt worden. In jedem Falle aber konnte es sich nur um die Herausstellung von Schwerpunkten und nicht um erschöpfende Darstellungen handeln. Nicht verzichtet wurde jedoch auf Quellenzitate, um dem Unternehmen in einem gewissen Rahmen den Charakter einer Dokumentation zu geben, die als Anknüpfung für weitere Forschungen dienen soll.

Das Kolloquium verlief in zwei Teilen, denen sich jeweils eine kurze Aussprache, die Georg Feder leitete, anschloß und deren Protokoll hier ebenfalls mitgeteilt wird. Die Diskussion stand freilich unter der Notwendigkeit besonderer zeitlicher Beschränkung, wobei obendrein bedacht werden muß, daß in

der Nachschrift nur ein Teil der Äußerungen festgehalten werden konnte.

Die Konzentrierung des Themas auf die Zeit vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur jüngsten Gegenwart will nicht besagen, daß es für den christlichen Gottesdienst nicht auch in anderen Epochen, wenn nicht gar in sämtlichen, ein gespanntes Verhältnis zur Kunst gegeben habe. Es hätte z. B. gut in Verbindung mit der niederländischen Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts oder mit der Kunst Johann Sebastian Bachs behandelt werden können. Es lag jedoch für die Beteiligten nahe, um der Kontinuität mit der jüngsten Musikentwicklung willen, in der das gestellte Thema besonders aktuell geworden ist, beim Ende des 18. Jahrhunderts anzusetzen. Denn nicht um eines bloßen historischen Interesses willen, sondern wegen seiner existentiellen Bedeutung sowohl für den christlichen Gottesdienst wie auch für die Entwicklung der Musik hat sich die Arbeitsgemeinschaft ihr Thema vorgenommen. Jeder Gottesdienst muß auf die Dauer entarten, wenn in ihm die zur Gestaltung angebotene Kunst als donum Dei mißachtet wird; aber auch das musikalische Schaffen muß Schaden leiden, wenn es nicht die Menschen in ihrer Aufnahmefähigkeit im Auge behält, insonderheit die der feiernden und lobenden Gemeinde.

Friedrich W. Riedel

Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz

Da über den Begriff "Kirchenmusik" mancherlei Unklarheit herrscht, ist zunächst eine Vorbemer-

kung über die Unterscheidung von religiöser, geistlicher und Kirchenmusik notwendig.

Unter religiöser Musik sind alle Werke zu verstehen, in denen religiöse Thematik zum Ausdruck kommt. Diese muß nicht unbedingt christlich sein, sie kann auch dem Gedankengut anderer Religionen entnommen sein oder biblische Stoffe frei, z. B. dramatisch, episch oder lyrisch verarbeiten. Hierher gehört auch das nachbarocke Oratorium einschließlich der Werke Händels. Man bedenke, daß die Oratorienpflege im Mittelpunkt des öffentlichen bürgerlichen Konzertwesens im 18. und frühen 19. Jahrhundert steht. Aufführungsort war in der Regel nicht die Kirche, es sei denn, daß sie – wie z. B. in England – zum Konzertsaal umfunktioniert wurde.

Geistliche Musik ist auf Texte biblischen oder christlichen Inhalts komponiert (Motetten, geistliche Konzerte, geistliche Lieder). Sie ist für den Gebrauch innerhalb und außerhalb der Kirche bestimmt, sei es zu Repräsentationszwecken (politische Feiern) oder auch vor allem bis ins 18.

Jahrhundert hinein als Tafelmusik, schließlich im Konzertsaal bzw. im "Kirchenkonzert".

Kirchenmusik <sup>1</sup> ist demgegenüber ausschließlich für den Gebrauch in der Kirche bestimmt. Hier möchte ich zwei Arten unterscheiden:

1. Andachtsmusik für freier gestaltete Gottesdienste wie Andachten, Prozessionen, Hochzeiten, Begräbnisse, Feiern zu besonderen Anlässen. Hierher gehört die "extraordinäre" Kirchenmusik wie das Tedeum, Festkantaten, aber auch lateinische und deutsche Chor- und Sologesänge auf nichtliturgische Texte, einschließlich geistlicher Lieder. Das barocke Oratorium zählt ebenfalls zu dieser Kategorie, da es stets innerhalb einer Andacht musiziert wurde und sich die Zweiteiligkeit aus der Unterbrechung durch eine Predigt erklärt.

2. Liturgische Kirchenmusik, d. h. Vertonungen liturgischer Texte des Propriums und Ordinariums der Messe und des Offiziums, speziell der Vesper, also Musik für Gottesdienste mit festen Formen und festgelegten Texten, aber auch Musik mit freien Texten, die stellvertretend anstelle eines liturgischen Textes musiziert wurden, z. B. als Offertoriums- und Kommunionmusik; ebenso Instrumentalmusik, die ihren festen Platz in der Liturgie hat, wie Gradualsinfonie, Orgelversette oder Orgelchoral. Selbstverständlich zählen auch Ordinariumslied und De Tempore-Lied hierzu, desgleichen Evangelien-Motetten oder die als De Tempore-Musik zu bezeichnende evangelische Kirchenkantate.

Die folgende Betrachtung beschränkt sich auf die Kirchenmusik im eigentlichen Sinne, d. h. die innerhalb der Liturgie verwendete Musik sowohl auf liturgisch vorgegebene wie auf freie Texte.

Die Epoche vom Ende des ancien régime zwischen der maria-theresianischen bzw. friderizianischen Epoche und der Revolution des Jahres 1848 war eine Zeit großer politischer, gesellschaftlicher und geistiger Umwandlungen. Die Begriffe Französische Revolution, Empire, Befreiungskriege, Vormärz charakterisieren die politische Entwicklung, die Termini Aufklärung, Sturm und Drang, Klassizismus, Romantik und Biedermeier die geistig-kulturelle Ausrichtung. Welche Bedeutung hatte die Kirchenmusik in jener Epoche, welche Stellung nahm sie im Gottesdienst ein, wie repräsentierte sie sich in der allgemeinen Entwicklung der Musik? Diesen Fragen soll von fünf Gesichtspunkten aus nachgegangen werden.

### 1. Kirchenmusik im Zeichen politischer und gesellschaftlicher Wandlungen

Für die Entwicklung in Europa bildet das Jahr 1740 mit dem Tode von Papst Clemens XII., Kaiser Karl VI., König Friedrich Wilhelm I. und mit dem Ausbruch des österreichischen Erbfolgekrieges eine tiefe Zäsur, nämlich das Ende der Epoche fürstlicher Kultur, beherrscht von italienischem Geist. Auch die Kirchenmusik des Barock – sowohl im katholischen wie im evangelischen Bereich – wurde getragen von den weltlichen und geistlichen Fürstenhöfen, in deren Diensten die bedeutendsten Komponisten und die wichtigsten Hofkapellen für den Kirchendienst standen<sup>2</sup>.

Für die Zeit nach 1740 ist bemerkenswert einerseits der Verlust der bisherigen Vorrangstellung des kaiserlichen Hofes, andererseits eine intensivere Kirchenmusikpflege an kleineren Fürsten- und Adelshöfen wie auch in den Stiften und Klöstern. Man denke an die zahlreichen Adelssitze und Stifte in Österreich, die Reichsabteien in Süd- und Westdeutschland, die rheinischen Residenzen wie Mannheim, Mainz, Koblenz und Bonn<sup>3</sup>. Aus keiner Epoche ist ein so breit gestreutes und umfangreiches kirchenmusikalisches Repertoire erhalten wie aus der Zeit zwischen 1740 und 1780. Dabei spielen die Wallfahrtskirchen eine wichtige Rolle (J. Haydn, Messen für Mariazell; Orgelsolomessen; Pastoralmessen; spezielle Wallfahrtsmotetten).

Die Kirchenmusiker (Sänger, Instrumentalisten, Organisten, Kapellmeister) waren fest besoldet im Dienste fürstlicher, kirchlicher oder städtischer Behörden. Auf dem Land war die Verbindung von Schule und Kirchenmusik selbstverständlich. Daß die Kirchenmusik fast ausschließlich von Männern ausgeführt wurde, sei noch ausdrücklich vermerkt.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Vgl. O. Söhngen / K. Niemöller / F. W. Riedel / W. Blankenburg / G. Feder / J. Schwermer / R. Stevenson, Art. *Kirchenmusik*, in: *MGG*, Bd. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Vgl. F. Blume, Art. Barock, in: MGG, Bd. 2; F. W. Riedel, Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter, München-Salzburg 1977.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vgl. F. W. Riedel, Musikalische Schätze aus neun Jahrhunderten, Stift Göttweig 1979, S. 3-10.

Die Organisation und das Repertoire der Kirchenmusik wurden einschneidend verändert durch die Maßnahmen des "aufgeklärten" Absolutismus (in Österreich als "Josephinismus" bezeichnet 4): die Aufhebung zahlreicher Klöster, die Auflösung der Bruderschaften (deren Stiftungen in beträchtlichem Maße die Basis der Kirchenmusik bildeten), die Reduzierung der "musikalischen" Gottesdienste, das Verbot der Wallfahrten. Diese Vorgänge, aber auch aus wirtschaftlichen Gründen erforderliche Sparmaßnahmen an den Adelshöfen führten zu starken Einschränkungen nicht nur beim Kirchenmusiker-Stand (wie wenig sozial dieses Vorgehen war, zeigen die Gesuche zahlreicher arbeitsloser Kirchenmusiker an den Kaiser), sondern auch in der kirchenmusikalischen Komposition. Den Schlußstein dieser Entwicklung bildete der Reichsdeputationshauptschluß von 1803 mit der Mediatisierung sämtlicher geistlicher Besitztümer wie auch der des niederen Adels. Damit wurde – bis in die Städte und Dörfer hinein - dem seit dem Mittelalter überkommenen Pfründenwesen ein Ende gesetzt, das die Basis für die Organisation der Kirchenmusik bildete. Der Stand des Kirchenmusikers schrumpfte zusammen auf wenige hauptberufliche Stellen, meist Organisten, Kantoren und Kapellmeister. Die Funktionen der Instrumentalisten und Sänger wurden - wenn überhaupt - dann höchstens nebenberuflich oder zu besonderen Anlässen, z. B. an Festtagen, ausgeübt,

Bedeuten somit die Jahre zwischen 1780 und 1815 einen Niedergang der Kirchenmusik, so wirkte sich der Aufschwung des Bürgertums als kulturtragende Schicht günstig auf die weitere Entwicklung aus<sup>5</sup>. Parallel zu den Musikvereinen und Konzertgesellschaften des "Vormärz" entstanden besonders während der 1820er Jahre zahlreiche Kirchenmusikvereine<sup>6</sup>, die mit eigenen Kräften musikalisch und finanziell dafür Sorge trugen, daß zumindest an den Feiertagen, möglichst auch an allen Sonntagen wieder feierliche Gottesdienste gehalten werden konnten. Träger der Kirchenmusik war jetzt der Verein, dessen Mitglieder freiwillig sangen oder spielten bzw. durch finanzielle Beiträge die Ausbildung des Nachwuchses (Sängerknaben) und die Aufführung älterer und neuerer Kompositionen größeren Formates ermöglichten. Die Kirchenmusikvereine bildeten beispielsweise die Basis für Schuberts Kirchenwerke. Die Toleranz gegenüber der Mitwirkung von Frauen hat nicht zuletzt die neue Blüte der Kirchenmusik gefördert. Die Aktivität breiter Kreise gerade des gebildeten Bürgertums in den Kirchenmusikvereinen der großen und mittleren Städte hatte nicht zuletzt darin ihre Ursache, daß diese Tätigkeit gegenüber der Zensurbehörde unbedenklich war. Das Jahr 1848 und die vordringende caecilianische Bewegung führten zum Niedergang dieser bürgerlichen Kirchenmusik-Pflege.

#### 2. Kirchenmusik als Objekt kirchlicher und staatlicher Verordnungen

Amtliche Verordnungen zu Fragen der Kirchenmusik hat es vor 1740 kaum gegeben. Allenfalls begnügte man sich mit Warnungen vor Mißbrauch. Funktion und Stil der Kirchenmusik wurden zumeist in den höfischen Zeremonialordnungen festgelegt. Liturgisches Zeremoniell und Kirchenmusik standen in enger Wechselbeziehung<sup>7</sup>. Erst seit der Enzyklika Annus qui (1749) von Benedict XIV. wird der "Fall Kirchenmusik" Gegenstand lehramtlicher und obrigkeitlicher Äußerungen<sup>8</sup>. Diese lassen sich in drei Gruppen gliedern: 1. Warnung vor allzu prunkhafter Entfaltung der Kirchenmusik. - 2. Bestrebungen auf starke Einschränkung oder gänzliche Abschaffung der Kirchenmusik, - 3. Tolerierung der Kirchenmusik unter gewissen Vorbehalten.

Die Angriffe richten sich vor allem gegen die Instrumentalmusik im Gottesdienst. Die Enzyklika Annus qui fordert eine Reduzierung des Instrumentalapparates, staatliche Verordnungen wie das

<sup>5</sup> Vgl. C. Dahlhaus, Kirchenmusik und bürgerlicher Geist, in: derselbe, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980, S. 147-158; F. Schnabel, Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert, Neuausgabe, Bd. 7 (Die katholische Kirche in Deutschland), Freiburg 1965.

<sup>7</sup> Vgl. F. W. Riedel (wie Anm. 2); K. G. Fellerer, Liturgischer Gottesdienst und private Andacht im 17. und 18. Jahrhundert, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik II, hrsg. von K. G. Fellerer, Kassel 1976, S. 75-77.

<sup>8</sup> Vgl. K. G. Fellerer, Kirchenmusik und Aufklärung, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik II, S. 198–201.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Vgl. F. Maaß, Der Josephinismus, Quellen zu seiner Geschichte in Österreich 1760–1850, Wien-München 1951–1961; E. Winter, Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie, Wien 1971; R. G. Pauly, The Reforms of Church Music under Joseph II, in: MQ 43 (1957), S. 372-382; H. Hollerweger, Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich, Regensburg 1976.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> W. Sauer, Kirchenmusikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, in: KmJb 63/64 (1979/80), S. 81-114.

Wiener "Hofreskript" von 1754 untersagten die Verwendung von Trompeten und Pauken in Gottesdiensten und Prozessionen. Damit waren in erster Linie die selbständigen Intraden zu Beginn und am Schluß des Gottesdienstes, beim Tedeum und bei Prozessionen gemeint, nicht die Mitwirkung dieser Instrumente in den Messen- und Vesperkompositionen selbst.

Den aufklärerischen Tendenzen der Reformer um 1780, die im Gottesdienst in erster Linie ein Mittel der Belehrung und der moralischen Besserung sahen, war die Kirchenmusik aus drei Gründen ein Dorn im Auge: 1. Die mangelnde aktive Beteiligung der Gottesdienstbesucher und die Ablenkung von der Andacht durch den ästhetischen Genuß. – 2. Die mancherorts mangelhaften Aufführungen. – 3. Die hohen Kosten.

Der letzte Punkt spielt seit der Aufklärung nicht nur in den Kirchen, sondern in der gesamten Kulturpolitik eine wichtige Rolle. Hier offenbart sich ein grundsätzlicher Wandel in der Einstellung: Liturgie und Kirchenmusik bilden nicht mehr eine Einheit durch ihre enge Verzahnung im Zeremoniell, vielmehr wird Kirchenmusik im besten Falle als Ausschmückung, als Bereicherung, aber auch nur als geduldeter Zusatz, schließlich als überflüssig oder gar als störend empfunden.

Akzeptabel war der Ersatz schlechter Kirchenmusik durch das Kirchenlied. Auf Unverständnis stieß bei den Gemeinden das Verbot der älteren, kraftvollen, z. T. in Melodie- und Textpassagen mit dem evangelischen Kirchenlied des 16. Jahrhunderts verwandten geistlichen Lieder zugunsten moralisierender, lehrhafter "Normallieder" mit oft recht minderwertigen Melodien. Heftigen Protest erfuhr aber die Einführung deutscher Lieder anstelle lateinischer Figuralmusik, z. B. im Rheingau und in Österreich. Wie aus Berichten von Geistlichen hervorgeht, empfand man eher den Zwang zum Singen als andachtsstörend, nicht aber die Kirchenmusik<sup>9</sup>.

Zielten die Reformer einerseits auf die Belebung des kirchlichen Volksgesangs, so suchten sie auf der anderen Seite den "gregorianischen" Choral stärker in den Vordergrund zu rücken <sup>10</sup>. Ob dabei die ästhetische Wertschätzung als typisch "kirchlicher" Stil oder nur Sparsamkeitserwägungen eine Rolle gespielt haben, sei dahingestellt. Zielscheibe der Kritik war die instrumentalbegleitete Musik. Sie sollte auf wenige bedeutende Kirchen, auf wenige Festtage im Jahr und fast ausschließlich auf die Messe beschränkt bleiben <sup>11</sup>. Wie weit die Reglementierung gehen konnte, zeigt beispielsweise die Gottesdienstordnung für Niederösterreich, die 1786 als für den Aushang bestimmtes Plakat veröffentlicht wurde <sup>12</sup>. Sie zeigt nicht nur eine ungeheuere Reduzierung der Gottesdienste, sondern auch die Einschränkung der Instrumentalmusik auf die Sonn- und Festtagshochämter in Stadtpfarrkirchen mit mindestens drei Geistlichen. In Klosterkirchen durfte nur mit Orgelbegleitung musiziert werden, Vespern nur bei verschlossenen Türen. Die ganz radikalen Reformer wollten die Instrumentalmusik gänzlich verbieten, "um die Aufmerksamkeit des Volks auf die religiösen Handlungen nicht

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Vgl. H. Matzke, *Die Aufklärung im Kurerzbistum Mainz und ihre besondere Wirkung auf die Einführung des deutschen Kirchengesangs*, Breslau 1919; A. Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500–1800*, Mainz 1959, S. 217–222; für die österreichischen Verhältnisse vgl. das Protokoll der Geistlichen Hofkommission vom 18. Dezember 1790, abgedruckt bei Hollerweger (wie Anm. 4), S. 556–559: "... Der Bischof von Gradiska erinnert nur, daß der Normalmeßgesang das Volk zu sehr zerstreue und demnach abzustellen wäre ... Der Bischof von Linz ... rät ... an größeren Festen die Messe mit Instrumentalmusik ... auf dem Lande einzuführen, da das Volk sehr zur Musik gestimmt sey ..."; dazu Hollerweger S. 472–477. <sup>10</sup> Gottesdienstordnung von Wien lt. Hofdekret vom 25. Februar 1783 (abgedruckt bei Hollerweger, S. 562–554): "... Bey St. Stephan, und in jenen Kirchen, wo ordentlicher Chor ist, wird täglich eine Choralmesse mit oder ohne Orgel, nach Beschaffenheit der Zeit, ohne Instrumentalmusik gesungen." – Hingewiesen sei auch auf die Neudrucke von Choralbüchern für die Mainzer Erzdiözese in den 1770er Jahren; vgl. A. Gottron, *Beiträge zur Geschichte der kirchenmusikalischen Schablonendrucke in Mainz*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 1938, S. 187ff.

Bericht der niederösterreichischen Geistlichen Filialkommission vom 18. Dezember 1790 (zitiert nach Hollerweger, S. 478): "Da die Metropolitankirche in einem wohlgeordneten und erbaulichen Gottesdienst das Muster aller übrigen seyn soll, so ist sie um so weniger von der Regel auszunehmen, vermög welcher die Musik an den Werktagen abzuschaffen ist. Es ist ungeistlich gedacht, wenn man den Pracht und die Feyerlichkeit des Gottesdienstes weiter erstrecken will, als sie zum geistlichen Nutzen und zur Auferbauung des Volks gereicht. Nun ist es aber ausgemacht, daß eine Messe, bey der anpassende Lieder gesungen werden, die Aufmerksamkeit des Volks auf den Gottesdienst, auf den Unterricht und die Erbauung desselben ungemein mehr befördere als das prächtigste Hochamt, wobey die Musik die Aufmerksamkeit der meisten beynahe ganz an sich reißt. Aus diesem Grunde könnte die Musik, wenn nicht andere Gründe anfänglich hierbey einträten, nicht allein an Werktagen, sondern vielmehr noch an Sonn- und Feyertagen, die eigentlich dem Gebethe und der Andacht des Volks gewidmet sind, abgeschafft werden."
Faksimile-Nachdruck bei Hollerweger als Beilage, Kommentar auf S. 164f.

zu zerstreuen und die Anbetung im Geist zu befördern"<sup>13</sup>. "Je einfacher die Musik ist, desto besser entspricht sie der christlichen Demuth und Andacht"<sup>14</sup>, lautete der Grundsatz.

Hierzu sei bemerkt, daß die schärfsten Gegner der Kirchenmusik nicht etwa Geistliche oder Fürsten, sondern Verwaltungsbeamte waren, die oft innerlich der Kirche fernstanden und eher freimaurerischen Ideen zugeneigt waren. Am radikalsten ging man später in Bayern vor, wo die Ablieferung und Verbrennung der Musikalien vornehmlich aus den aufgehobenen Klöstern verordnet wurde. Die Gegenreaktion erfolgte bald darauf in Gestalt der von musikhistorischem Interesse geleiteten Sammelaktionen durch Bibliotheken und Einzelpersonen 15.

In dem Streit zwischen kirchenmusikfreundlichem Klerus und radikalen Reformern mußten schließlich die Regenten vermittelnd eingreifen. Kaiser Joseph II. entschied: "Die Instrumental-Musique kann verbleiben, wenn es aus dem eigenen Vermögen unterhalten werden kann"<sup>16</sup>. Dieser Grundsatz setzte sich insbesondere nach dem Tode Josephs II. immer mehr durch. Die Obrigkeit tolerierte die Kirchenmusik, wenn sie nichts kostete, sie förderte sie, wenn politische Erwägungen, z. B. Siegesfeiern dies erforderten. Als Kuriosum sei auf die von Napoleon 1806 für Frankreich und alle von ihm besetzten Territorien angeordnete Umwandlung des Festes Mariae Himmelfahrt (15. August) in das St. Napoleons-Fest hingewiesen, das mit allem kirchenmusikalischen Pomp (Hochamt und Tedeum) begangen werden sollte <sup>17</sup>.

Der Aufschwung der Kirchenmusikvereine rief allerdings auch die Opposition der geistlichen Behörden hervor, nämlich bezüglich der Mitwirkung von Frauen beim Gesang. Man befürchtete das Auftreten von Opernsängerinnen, wie es in fürstlichen Privatkapellen und mancherorts in Italien üblich war, die Störung der Andacht durch "liebeleyathmende Melodien". Daher sollte z. B. in Wien nur den Frauen, Töchtern und Schwestern der Schulmeister und Kirchenkapellmeister die Mitwirkung im Chore gestattet sein<sup>18</sup>. Trotz mehrfacher Ermahnung hat sich dennoch – vor allem in kleineren Städten und Dörfern – der gemischte Kirchenchor durchgesetzt.

Die Konsolidierung der Verhältnisse nach dem Wiener Kongreß spiegelt sich wider in der "Kirchenmusik-Ordnung" mit dem Untertitel "Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staates gehalten werden soll", die der Linzer Domkapellmeister Franz Xaver Glöggl 1828 für die Kirchenmusiker, insbesondere der kleineren Orte der Donaumonarchie herausgab <sup>19</sup>. Die Schrift beginnt mit dem Satz: "Den echten inneren Gottesdienst und die Andacht zu erheben, trägt die Behandlung des äußeren Kirchengebrauches viel bei, wozu vorzüglich die Tonkunst als zweckmäßig in dem heiligen Tempel des Herrn schon in den frühesten Zeiten eingeführt wurde, welche auch gegenwärtig einen Theil des äußeren Gottesdienstes ausmacht." Das Büchlein zeigt, daß mindestens für die Zeit des "Vormärz" die im Barock voll ausgebildete enge Verknüpfung von Liturgie und Kirchenmusik grundsätzlich in vielen Details wiederhergestellt war. Natürlich waren im Osten die Traditionen nicht so völlig unterbrochen worden wie in anderen Gegenden.

### 3. Kirchenmusik im Spiegel des musik- und kunstästhetischen Schrifttums

Die in den staatlichen und kirchlichen Verordnungen geäußerten Ansichten für und wider die Kirchenmusik wurden genährt durch die Diskussionen im ästhetischen Schrifttum<sup>20</sup>. Die tiefergehende Problematik war begründet in der Auflösung der barocken Stilordnung entsprechend dem Ort und Zweck der Verwendung (Kirchen-, Kammer-, Theaterstil) zugunsten eines "vermischten Geschmacks", der Elemente nicht nur von Nationalstilen, sondern auch von Gattungsstilen zur

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Vortrag der Hofräte Heintze und Zippe, zitiert nach Hollerweger, S. 479.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Verordnung des Linzer Bischofs Gall an seinen Klerus vom 19. Juli 1791 (zitiert nach Hollerweger, S. 319).

Ygl. F. W. Riedel, Zur Geschichte der musikalischen Quellenüberlieferung und Quellenkunde, in: Acta Musicologica 38 (1966), S. 3–27.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Zitiert nach Hollerweger, S. 479.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Kaiserliches Dekret, betreffend das Fest des Heiligen Napoleons, Paris, 19. Februar 1806.

<sup>18</sup> Schreiben des Wiener Erzbischofs Sigismund von Hohenwart an die niederösterreichische Regierung vom 6. Oktober 1804, vgl. Hollerweger, S. 480f.

<sup>19</sup> Wien 1828.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Vgl. K. G. Fellerer (wie Anmerkung 8); derselbe, Liturgische Besinnung und Romantik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik II, Kassel 1976, S. 217f.; W. Wiora, Restauration und Historismus, ebda., S. 219–225.

Synthese brachte. Opernarien wurden – mit geistlichen Texten versehen – als Offertoriumsmotetten gesungen. Manche Autoren fragten sogar, ob der Stil der komischen Oper in der Kirchenmusik Fuß gefaßt habe <sup>21</sup>. Vor allem die Mannheimer, Mainzer, fränkischen und böhmischen Komponisten sind die Zielscheibe des spottsüchtigen Joseph Martin Kraus <sup>22</sup>, wobei er vermutlich vor allem deren Kirchenstücke im "galanten" Stil meinte. Aber auch die endlosen Amen-Fugen von Fux und anderen Meistern waren sowohl den Rationalisten wie den Vertretern der Empfindsamkeit ein Dorn im Ohr. "Soll die Musik in den Kirchen nicht am meisten fürs Herz seyn?" fragt der Stürmer und Dränger Kraus <sup>23</sup>. Einig ist man sich über das schlechte Niveau der gegenwärtigen Kirchenkomponisten. Dabei schneiden im Urteil der protestantischen Autoren (z. B. Schubart <sup>24</sup>) die katholischen Komponisten besser ab als die protestantischen.

Im allgemeinen wird den Italienern früherer und jüngerer Generation der Vorzug gegeben. Werke von Palestrina, Allegri, Caldara, Pergolesi, Jommelli, Vallotti und Padre Martini werden als Muster kirchengemäßen Schaffens herausgestellt <sup>25</sup>. Bei den romantischen Schriftstellern tritt die Vorliebe für die Musik der Vergangenheit stärker hervor. Man glaubt bei den alten Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts den wahren Kirchenstil zu finden <sup>26</sup>. Diese Ideen, vornehmlich von der norddeutschen Romantik ausgehend, blieben nicht unwidersprochen. So kam es zum "Streit zwischen der alten und neuen Musik" <sup>27</sup>, der die Gemüter in den 1820er Jahren heftig erhitzte. Das alte Kirchenlied und der

<sup>21</sup> C. L. Junker, *Tonkunst*, Bern 1777, S. 88: "Unser Modegeschmack, an komischen Opern, welchen Einfluß kan er auf Kirchenmusik haben? – oder wenn ihr lieber wollt: wie nachtheilig muß der Einfluß seyn, den, der Nationalgeschmack am Burlesken, auf den getheiltern, am epischen, – haben kan!"

<sup>22</sup> J. M. Kraus, Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, Frankfurt 1778 (Faksimile-Neudruck, hrsg. von F. W. Riedel, München-Salzburg 1977), S. 94–96: "Die Kirchenmusik unsrer Zeiten ist verschieden nach den Religionen. Bei den Katholiken ist sie dem alten Gebrauch, was ihre Koräle betrifft, am getreusten verblieben, und sie haben recht, daß sie die schätzbaren Überbleibsel der Alten als Sachen von grossem Werte zu erhalten suchen. Nur wollt ich wünschen, daß sie dies wichtige Stück ihres Gottesdienstes mit mehrerm Eifer besorgten, und nicht leichtsinnig, wie es doch sehr oft geschieht, dem Geschmack unerfahrner Musikvorstehers überliessen. Allein, ihre Figuralmusik ist für Kirchen Unsinn – wahrer Unsinn.

Wenn die Musik zur Begeisterung und volle Andacht zu erwecken, das ihrige beitragen soll, so ist es nicht möglich, solches mit Missen von heutigen Meistern zuwegezubringen. Ich habe an einem nicht mittelmässigen Ort eine solche aufführen hören, und wundre mich bis heute – und kann mich nicht satt darüber wundern. Vor dem ersten Kyrie gieng eine rauschende Ouvertüre mit Trompeten und Pauken her – drauf fiel der Kor mit aller Force jauchzend hinein, und damit ja nichts gespart würde, die Sache zu verherrlichen, so hatte der Organist alle seine Register losgelassen, und bei jedem Griff brauchte er alle seine zehn Finger. Schmidt, Holzbauer, Brixi, Schmidt in Mainz haben Missen geliefert: Sezt andre Worte darunter, so könnt ihr Operettchen draus machen."

<sup>24</sup> Chr. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von L. Schubart, Wien 1806, Neudruck Leipzig 1977, S. 263f.: "Unter der Figuralmusik hat man sich angewöhnt, ausgeführte Singstücke für die Kirche nur von einem Positiv oder auch von gar keinem Instrumente begleitet zu verstehen. Doch gibt es auch ausgeführte Singstücke für die Kirche nur von einem Positive, oder auch von gar keinem Instrumente begleitet. Die katholische Kirche hat noch immer Meisterstücke dieser Art aufzuweisen, die sich durch Satz und Ausführung jedem Menschenherzen insinuieren. Die Motetten der Protestanten sind zwar meist gut aufgesetzt, aber die Ausführung will nicht viel sagen, denn was ist unser Gesang gegen der Katholiken ihren? Wir brüllen, kreischen, rasen und toben: sie aber singen.

Messen, Kyrien, Te Deums, Vespern, Psalmen, Glorias und dergleichen Stücke werden von den Katholiken mit solcher gewissenhaften Regelmäßigkeit und durchgreifenden Wirkung aufgeführt, daß wir mit unsern Kirchenmusiken eine gar erbärmliche Figur gegen sie spielen. Ich weiß nicht, welch ein Geist der Verwirrung einmal ausgegangen sein muß, der den Protestanten den lahmen Gedanken eingab, sogenannte Kantaten in die Kirche zu verpflanzen. Diese Art von Stücken besteht erstlich aus einem Chore, Rezitativen, Arien, Duetten, Chorälen und dergleichen; wer sieht aber nicht schon aus der Beschreibung, daß dies eine musikalische Harlekinsjacke sei, die man nie an den heiligen Wänden des Tempels aufhängen sollte? Telemann, die Baches, Benda und andere Meister haben uns zwar herrliche Stücke dieser Art geliefert, aber ihre profane Miene, ihr dem Theater entwendetes Kleid, die künstlichen Verzerrungen des Textes und die frechen Manieren haben den Kantaten in der Kirche fast allen Eindruck geraubt. Keine Gemeinde interessiert sich für sie. Wird die Musik nach der Predigt gemacht, wie z. B. in Ulm und andern Städten, so geht die Gemeinde davon und läßt das Musikchor durcheinanderkreischen und -dudeln. Nur durch die Nachahmung der Katholiken in ihren Antiphonen und Messen, wo gar keine Rezitative vorkommen, sondern alles im eigentlichsten Kirchenstile gesetzt ist, kann man die Gemeinde mit dem Figuralgesang aussöhnen.

Zum Kirchenstile gehört tiefe Kenntnis des Kontrapunkts, genaues Studium der Menschenstimme und sonderlich die größte Unterscheidungskraft, um das Heilige vom Unheiligen zu sondern."

<sup>25</sup> Vgl. W. Heinse, Hildegard von Hohenthal, Berlin <sup>2</sup>1804; E. T. A. Hoffmann, Alte und neue Kirchenmusik (1814), in: Schriften zur Musik, hrsg. von F. Schnapp, München 1977, S. 209–235.

<sup>26</sup> A. F. J. Thibaut, Über Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1825.

<sup>27</sup> H. G. Nägeli / A. F. J. Thibaut / G. Weber, Der Streit zwischen der alten und neuen Musik, herausgegeben von einigen Freunden des guten Alten, wie des guten Neuen, Breslau 1826.

Choral erfreuten sich der gleichen Schätzung wie a cappella- und konzertierende Kirchenmusik. Darüber hinaus wird in den Romantikerkreisen um E. T. A. Hoffmann und Jean Paul die Kirchenmusik als Kult und als Sprache des Himmels hingestellt <sup>28</sup>. So schreibt Friedrich August Kanne 1821 <sup>29</sup>, daß "in wahrer Kirchenmusik der Geisterruf ertönt, durch welchen alle Ahnungen des Himmlischen in der Seele erweckt, und alle Schauder vor den Schrecken der Zukunft durch das unsichtbare Wehen der geflügelten Töne wieder zur Ruhe gebracht werden". Über die liturgische Funktion hinaus wird die Kirchenmusik jetzt Mittel zur Erweckung religiöser Gefühle, stärker als dies das gesprochene Wort vermag <sup>30</sup>.

Diesem hohen Rang der Kirchenmusik soll auch die Qualität der Ausführung entsprechen. Damit diese gewährleistet wird, fordert Kanne 31 angemessene Dotationen für Musik und Musiker. Die antirationalistische Haltung läuft demnach auf eine völlige Restauration der vorjosephinischen Verhältnisse hinaus, nur daß – wie bereits gesagt – die bürgerlichen Kirchenmusikvereine fortan die

gesellschaftliche Basis bilden sollten.

### 4. Die Rolle der Kirchenmusik im öffentlichen Musikleben

Aus Reiseberichten bedeutender Persönlichkeiten (Burney, Dittersdorf, Mozart, Goethe, Reichardt, Joseph Martin Kraus, Madame de Staël usw.) geht hervor, daß "musikalische" Gottesdienste (Hochämter, Vespern, Karwochenliturgie) 32 zu einer Zeit, da es noch kein öffentliches Konzertleben gab, auch aus Interesse an den aufgeführten Werken besucht wurden. Dabei ist zu bedenken, daß diese Art Gottesdienste bis ins 19. Jahrhundert hinein zwar jedermann zugänglich waren, aber doch vorwiegend von den höheren und gebildeteren Gesellschaftsschichten besucht wurden. Religiöse Andacht und ästhetischer Genuß brauchten dabei durchaus nicht im Widerstreit zu liegen. Doch mußten Komposition und Aufführung sich dem Urteil der Kenner und Liebhaber stellen. Negative Urteile waren natürlich Wasser auf die Mühle der Reformer, während puritanische Geistliche das ästhetische Interesse an der Musik als mangelnde Andacht werteten. So erklärt sich die Forderung nach einem einfachen Kirchenstil in den 1770er und 1780er Jahren<sup>33</sup>. Je mehr aber die Romantiker den metaphysischen Wert der Kirchenmusik betonten und je mehr die gebildeten Schichten des Bürgertums als aktive und passive Träger der Kirchenmusik in den Vordergrund traten, desto mehr wurden Gottesdienste mit Kirchenmusik zu Ereignissen, die das öffentliche Interesse erweckten 34. In den Zeitungen finden sich Anzeigen der Sonn- und Festtagsgottesdienste mit Angabe der wichtigsten aufzuführenden Werke oder nachträgliche Rezensionen, insbesondere von Uraufführungen. Franz Schuberts Kirchenmusik hat auf diese Weise ihre erste öffentliche Würdigung gefunden 35. Neben Oper und Konzert hat die gottesdienstliche Musik somit bis 1848 einen wesentlichen Faktor im öffentlichen Musikleben gebildet.

#### 5. Kirchenkomposition zwischen hoher Kunst und Trivialität

Wie wirkten sich nun die Auseinandersetzungen um das Problem Kirchenmusik auf das kirchenmusikalische Schaffen aus? Wie verhielten sich Kapellmeister und Komponisten?

Zwischen 1782 und 1795 ist ein starker Rückgang der Produktion feststellbar. Der Bedarf wurde geringer, da die Zahl der "musikalischen" Gottesdienste reduziert war und ganze Gattungen (z. B.

<sup>30</sup> Vgl. Kanne, ebda.; derselbe (anonym), *Aphorismus*, ebda., 6. Jg. (1822), Sp. 486–488, 502.

31 Kanne (wie Anmerkung 29), Sp. 329.

33 Z. B. C. L. Junker, Tonkunst, Bern 1777, S. 84: "Einfachheit ist der herrschende Grundsatz der Kirchenmusik."

<sup>34</sup> Z. B. in den in Wien erscheinenden Musikzeitungen.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Vgl. E. T. A. Hoffmann (wie Anmerkung 25); Jean Paul, Kleine Nachschule zur Ästhetischen Vorschule, Stuttgart 1825.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Anonym (= F. A. Kanne), Zauber der Tonkunst, in: Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Berücksichtigung auf den österreichischen Kaiserstaat, 5. Jg. (1821), Nr. 41, 42 (hier Sp. 329f.).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Vgl. Ch. Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise, Hamburg 1772/73; K. Ditters von Dittersdorf, Lebensbeschreibung, hrsg. von K. Spazier, Leipzig 1800; Mozart, Die Dokumente seines Lebens, NMA X, Supplement, Kassel 1961; J. W. von Goethe, Italienische Reise, Berliner Ausgabe I/13 (\*1976); J. F. Reichardt, Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend, Teil I/II, Frankfurt-Breslau 1774/76; I. Leux-Henschen, J. M. Kraus in seinen Briefen, Stockholm 1978; G. de Staël, Corinna oder Italien, deutsche Übersetzung von D. Schlegel, Neuausgabe München 1979.

<sup>35</sup> Vor allem durch den Kirchenmusikverein der Pfarre Alservorstadt in Wien, dessen Mitglied Schuberts Bruder Ferdinand gewesen ist.

Vesperpsalmen, Litaneien, Prozessions- und Wallfahrtsmusiken) gar nicht mehr verwendet werden konnten. Von Auftragsarbeiten im Sinne der Reformen abgesehen (z. B. Michael Haydn), hatten Komponisten keinen Anlaß und wenig Neigung zu neuen Werken. Die Vorschriften zur Verkürzung der Kirchenmusik und zur Reduzierung der Besetzung riefen eine rege Bearbeitungspraxis hervor. Interessante Beispiele, wie man sich in den noch vorhandenen Klöstern behalf, bietet das Göttweiger Musikarchiv: Als die Instrumentalmusiker weitgehend ausfielen, zog der Chorregent die Violinstimmen zu einer Orgelsolostimme zusammen und schuf so durch Arrangement eine Orgelsolomesse. Eine andere Methode bestand darin, aus älteren Werken (z. B. Offertoriums-Motetten) die a cappella-Abschnitte als selbständige Sätze herauszulösen 36. So gelang es einfallsreichen Musikern, die schwierige Zeit zu überbrücken und damit die Tradition zu wahren.

Neuen Aufschwung erfuhr das kirchenmusikalische Schaffen durch die Koalitions- und napoleonischen Kriege. Zunächst wurden einzelne festliche Messen- oder Tedeumvertonungen in Auftrag gegeben (z. B. Haydns späte Werke), oft sind es Werke für bestimmte Anlässe (Krönungen, Inthronisationen, Friedensfeiern), deren Dimensionen sich entsprechend dem liturgischen Rahmen immer mehr weiteten (Cherubini, Beethoven, Hummel etc.). Die Grande Messe Sollennelle wurde zum Gegenstück der Grande Symphonie, sie wächst zum Kunstwerk höchsten Ranges, während auf der anderen Seite das Niveau der Kirchenkompositionen für einfache Verhältnisse (Landmessen o. ä.) immer stärker herabsank, da die Stellen der Kirchenkapellmeister auf dem Lande meist von drittoder viertrangigen Kräften besetzt waren, das Bedürfnis nach leicht ausführbarer instrumentaler Kirchenmusik jedoch groß war. So stand das kirchenmusikalische Schaffen des "Vormärz" in einem Zwiespalt, der nicht zuletzt die Bewegung der Caecilianer mit hervorgerufen hat.

Leopold M. Kantner

# Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Gottesdienst: Caecilianismus

Der Caecilianismus kann nicht über mangelnde Beachtung in der Literatur klagen, wie ein Blick in das Literaturverzeichnis zu dem entsprechenden Kapitel in Fellerers Geschichte der katholischen Kirchenmusik lehren kann<sup>1</sup>. Caecilianismus jedoch gesehen aus dem Blickwinkel des Spannungsfeldes zwischen Kunst und Gottesdienst kann einige neue, vielleicht überraschende Perspektiven eröffnen.

"Etwa um 1820" läßt Johann Schwermer<sup>2</sup> in dem genannten Werk den Caecilianismus einsetzen, er schränkt allerdings dann ein: "die . . . Tendenzen des Caecilianismus sind nicht neu, sondern lassen sich . . . in einer kontinuierlichen Entwicklung vom 16. bis zum 19. Jahrhundert aufzeigen." Wenn der Caecilianismus am besten als jene Bewegung definiert werden kann, welche eine Verweltlichung der Kirchenmusik beklagt und bekämpft, so bleiben innerhalb dieser Definition jene Schwankungen in der Bestimmung dieser Verweltlichung möglich, welche tatsächlich die einzelnen Phasen des Caecilianismus charakterisieren: Ablehnung jeder instrumentalen Kirchenmusik, Ablehnung überhaupt des stile moderno, abgesehen von der Besetzung, bis zur Ablehnung jeglicher Mehrstimmigkeit. Vom Tridentinum an bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gab es wenig Streit: stile antico und stile moderno konnten nebeneinander leben. Ein erster Markstein kämpferischer Unduldsamkeit war die Einschränkung der Aufklärer, Colloredo in Salzburg, Joseph II. in Wien: aber gerade bei dieser ersten Welle des Caecilianismus wird deutlich, was für den Caecilianismus in allen Phasen gilt: er ging nicht von der Hierarchie, nicht vom Klerus aus, oft genug gegen ihn wurde er von Theoretikern und Ästheten diktiert (Colloredo verstand sich als Landesherr, nicht als Bischof). Es dauerte jeweils etliche Jahrzehnte, bis die kirchlichen Instanzen, wenn überhaupt, nachzogen. Für Wien war es erst

<sup>36</sup> Vgl. Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830, hrsg. von F. W. Riedel, 2 Bde., München-Salzburg 1979.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> K. G. Fellerer (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik II, Kassel-Basel-Tours-London 1976, S. 226ff.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Fellerer, a. a. O., S. 226.