

Betrachtet man die kirchenmusikalische Produktion der Cäcilianer unter dem Gesichtspunkt des Ultramontanismus, so könnte man – wie Rafael Köhler – die Dedikationswerke an Pius IX. und Leo XIII. dieser Ausrichtung zurechnen,¹⁹ allerdings ließe sich dann auch Franz Liszts *Missa choralis* von 1865 in Gedenken an die 1800-Jahr-Feier des Heiligen Stuhls als ultramontane Komposition bezeichnen. Stilistisch gesehen, gibt es keine einheitlichen Kriterien für diese Dedikationswerke; einzig und allein das cäcilianische Zensursystem – der Cäcilienvereins-Katalog – entschied über ihre Kirchlichkeit, die Liszts Messe zuerst (1871) zugesprochen, nach seinem Tode (1886) aber – im Jahr 1890 – wieder abgesprochen wurde. Anhand der innerkirchlichen bzw. innerkirchenmusikalischen Zensur, dem strikten Festhalten an Ritus und Kirchengesetzen, der negativen Bestimmung kirchenmusikalischer Kriterien aus der ablehnenden Haltung profaner Stilmittel – auch unter dem Gesichtspunkt moralischer Bedenken – sowie schließlich der Ablehnung von Frauen in kirchenmusikalischen Aufführungen zeigen sich weitere Parallelen zu Wesensmerkmalen des Ultramontanismus. Cäcilianische Kirchenmusik als spezifischer Ausdruck des Ultramontanismus scheint meines Erachtens allerdings nur indirekt anhand des Palestrina-Ideals und der (scheinbar) an diesem orientierten Kompositionen vage nachzuweisen zu sein. Und bei aller Berufung auf die päpstliche Autorität: es war vor allem der Cäcilianismus nördlich der Alpen, der auf Italien bzw. Rom wirkte.

Joachim Kremer (Stuttgart)

Tradition oder Zukunft der Kirchenkantate um 1800?

Zur Frage einer lutherischen Identität im Zeichen der Krisenhaftigkeit

I. Johann Mattheson und die konfessionelle Identität?

Der im Jahre 1764 im Alter von 83 Jahren verstorbene Johann Mattheson hatte schon seit 1756 an seiner eigenen Funeralmusik gearbeitet. Er kompilierte Texte, komponierte einzelne Nummern dieser Musik, ließ die Komposition aber mit Absicht unvollendet, und zwar »aus Beysorge, sie mögte, vor der Aufführung, einigermaßen aus der Mode kommen.«¹ Vermutlich wurden bei Matthesons Tode diese fertigen Teile aufgeführt. Matthesons jahrelange Arbeit an dieser Funeralmusik ist Indiz für seine außerordentliche Frömmigkeit. Seine

¹⁹ Rafael Köhler, »Repräsentation und Spiritualität – Zur musikalischen Dedikation bei den Cäcilianern«, in: *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Bd. 3, S. 127–142.

¹ *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten*, hrsg. von Hans Joachim Marx, Hamburg 1982, S. 116.

Autobiographie ist voll von diesbezüglichen Hinweisen, vor allem vermerkt er akribisch, wann und wie oft er in seinem Leben die Heilige Schrift gelesen hat. Der Gedanke, dass solch ein Autor auch das eigene Begräbnis nicht nur als religiöse, sondern auch als eine konfessionelle – und damit möglicherweise auch als eine soziale – Rückversicherung verstanden hat, liegt nahe. Ob dies aber eine konfessionelle Rückversicherung im Sinne einer identitätsfestigenden Strategie darstellt, sei hinterfragt. Gegen solch eine Annahme spricht nämlich die Übernahme des »Hymnus Bernardi« des 1250 verstorbenen Arnulf von Löwen, der Bernhard von Clairvaux zugeschrieben wurde. 1633 war er in Hamburg unter dem Titel *Domini Bernardi Oratio rhythmica* erschienen, Paul Gerhardt paraphrasierte 1656 in seinem Lied »O Haupt voll Blut und Wunden« einen Teil des Textes, und Dietrich Buxtehude vertonte im siebten Teil seiner auf 1680 zu datierenden *Membra Jesu nostri patientis sanctissima* (BuxWV 75) die auch von Mattheson übernommenen Strophen »Cum me mori sit necesse« und »Cum me jubes emigrare« mit geringfügigen Textabweichungen.² Matthesons Vertonung trägt die Überschrift *Pro morte beata. Preces cantabilae* und weist mit einem handschriftlichen Hinweis auf Bernardus hin.

Bis in die Zeit der Aufklärung waren solche interkonfessionellen Übernahmen keine Seltenheit, und dass diese keinen Verstoß gegen theologische Grundprinzipien darstellten, hat Christian Bunnars 1993 in einer Studie über die »Theologischen Positionen« des 18. Jahrhunderts ausgeführt: Auf der Basis analoger Gemeinsamkeiten in den Grundstrukturen des liturgischen Ablaufs »konnte die interkonfessionelle Transmission kirchenmusikalischer Stücke erfolgen.«³ Luther selbst betonte in der Vorrede zu den Begräbnisliedern 1542, dass »der Gesang und die Noten« von Kompositionen aus der Papstzeit »köstlich seien« und es »schade wäre«, wenn »sie sollten untergehen.«⁴ In dieser Tradition stehend beklagte Caspar Ruetz 1750, dass der Text bei der katholischen Kirchenmusik verdunkelt werde, doch kann »die Music als Music hiebei nicht zu Schulden kommen.«⁵ Diese in der Haltung Luthers und Ruetz' erkennbare integrative Offenheit bezeichnete Christian Bunnars als für die lutherische Kirchenmusik entscheidend.⁶

2 Zu Matthesons Funeralkmusik vgl. Joachim Kremer, »Die Funeralkomposition im Zeichen des Wandels. Zu Kompositionen von Johann Mattheson (1756–1764) und Christian Gottfried Telonius (1794)«, in: *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Trauerriten in Nordeuropa*, hrsg. von Torsten Fischer und Thomas Riis, Kiel 2006; zu Samuel Scheidts Jubilus Bernardi »O Jesu süß, wer dein gedenkt« vgl. die Ausführungen Werner Brauns anlässlich der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz *Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung. Bericht über die internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ebrung der Stadt Halle*, Halle/Saale 2006, S. 49–56.

3 Christian Bunnars, »Theologische Positionen und liturgische Zusammenhänge in der Kirchenmusik der Händel-Zeit«, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 5 (1993), S. 47–64, hier: S. 49.

4 »Zudem haben wir auch [...] die schöne Musica oder Gesänge, so im Bapsttum [...] gebraucht sind, genommen, [...] doch andere Texte drunter gesetzt [...]. Der Gesang und die Noten sind köstlich. Schade wäre es, daß sie sollten untergehen.« Zitiert nach Bunnars, »Theologische Positionen«, S. 50.

5 Caspar Ruetz, *Widerlegte Vorurtheile vom Ursprunge der Kirchenmusic*, Lübeck 1750, S. 67; zitiert nach Bunnars, »Theologische Positionen«, S. 51.

6 Christian Bunnars, »Musiktheologische Aspekte im Streit um den Neumeisterschen Kantatentyp«, in: *Erdmann Neumeister (1671–1756). Wegbereiter der evangelischen Kirchenkantate*, hrsg. von Henrike Rucker, Rudolstadt und Jena 2000, S. 39–50, hier: S. 40. Ähnlich wie die hamburgischen Quellen, die in

Was also an einer Komposition im Sinne einer konfessionellen Ausrichtung identitätsstiftend sei, steht somit mitnichten fest, wenn nicht Außermusikalisches ausschlaggebend sein soll, etwa die Sprache der vertonten Texte, die Textauswahl oder -kompilation. Da Musik also in gewissem Sinne »konfessionsexemt« ist – so die Formulierung von Bunnens –, ist zu unterscheiden zwischen der Formulierung einer Identität – die Identitätsforschung spricht auch von der Konstruktion einer Identität oder von dem Vorgang der Identifikation statt der Verwirklichung einer starren und vorgegebenen Identität – und den konkreten musikalischen Elementen, die dieser Identität zugeordnet bzw. angesichts einer Alteritätserfahrung im Sinne dieser Identität gedeutet wurden oder seitens der Historiographie gedeutet werden.⁷

II. Identität und Alterität

Es ist eine Grundüberzeugung der interdisziplinären Identitätsforschung, dass die Formulierung jeder Identität von Alteritätserfahrungen nicht nur profitiert, sondern grundsätzlich von solchen abhängt, in starkem Maße sogar von ihnen initiiert wird. Die Erfahrung des Anderen regt vor allem dann zum Nachdenken über das Eigene an, wenn sie mit den Gefühlen der Bedrohung oder des Verlusts verbunden sind. Die Beispiele aus der Geschichte sind zahlreich, in denen die Begegnung mit dem Anderen und dem als fremd Empfundene nicht als Chance oder Bereicherung verstanden wurde, sondern als Bedrohung. Die in solchen Situationen des Zusammen- und Aufeinandertreffens praktizierten Verhaltensmuster sind vielgestaltig: Die kritische Diskursanalyse hat solche Strategien benannt, die insgesamt darauf abzielen, das Fremde entweder derart umzudeuten, dass es integrationsfähig wird, oder derart abzuwehren, dass es keine Chance hat, sich durchzusetzen.⁸ Belege der französischen Bach-Rezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts können hierfür als Beispiele angeführt werden, weil sie das für national denkende französische Autoren dringliche Problem thematisierten, dass der deutsche Komponist Bach Protestant war: Das konfessionelle Argument war 1863 in der *Revue de musique sacrée* von Louis Roger ausformuliert und als Grund für den Mangel an Melodie in Bachs Werk angeführt worden.⁹ Nach der Etablierung der Bachrezeption ging Edgar Tinel 1902 mit

musikalischer Hinsicht einen Unterschied zwischen katholischer, calvinistischer und lutherischer Auffassung konstatierten, beschreibt Bunnens ein »Sakralstil-Modell« und ein »Reduktions-Modell«; vgl. ebd. – Gleichwohl bliebe der Zusammenhang zwischen der geforderten Integration neuer Elemente und der Postulierung einer »von aller Geilheit saubere[n]« Kirchenmusik durch Christoph Bernhard näher zu erläutern; zu Bernhard vgl. Willy Maxton, *Johann Theile*, Diss. Tübingen 1927, S. 161.

⁷ Dieses Problem wurde bereits bezogen auf die Frage der pietistischen Musik umrissen in: Joachim Kremer, »Musikalisches Werk und historischer Kontext. Überlegungen zur »pietistischen Musik« am Beispiel von Carl Philipp Emanuel Bachs Passionskantate und Ludwigsluster Choralkantaten«, in: *Interdisziplinäre Pietismusforschungen. Beiträge zum Ersten Internationalen Kongress für Pietismusforschung 2001*, hrsg. von Udo Sträter (= Hallesche Forschungen 17), 2 Bde., Tübingen 2005, S. 441–452.

⁸ Zur Diskursanalyse vgl. Ruth Wodak u. a., *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt a.M. 1998.

⁹ Vgl. Sven Hiemke, »Aspekte der französischen Bach-Rezeption«, in: *Bach und die Nachwelt*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Bd. 2: 1850–1900, Laaber 1999, S. 31–83, hier: S. 63f.

diesem Sachverhalt aber anders um: Er erkannte in Bachs Werk eine katholische Prägung, und zwar im ursprünglichen Sinn des Wortes ›katholisch‹ nun als ›allgemein‹:

Bach! [...] Cet artiste si profondément chrétien, – protestant par erreur, sans doute, puisqu'en son immortel Credo il confesse sa foi en l'Eglise une, sainte, catholique et apostolique.¹⁰

Dieses Beispiel zeigt zum einen die nahezu willkürliche und vor allem in unterschiedliche Wertungsprozesse einzubindende Belegung von Begriffen. Zu einem ähnlichen Ergebnis war auch Jürgen Heidrich, bezogen auf die Diskussion um den Begriff der ›wahren‹ Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, gelangt, indem er die inhaltliche Vielfalt des Begriffes, der im 18. Jahrhundert »zahlreiche, zum Teil sich widersprechende Nebendeutungen« hat, darstellte.¹¹ Das Beispiel der französischen Bach-Rezeption zeigt aber auch, dass in der Argumentation bestimmte Bezugspunkte benötigt werden, denen der Stellenwert der Unanfechtbarkeit und der Allgemeingültigkeit zuerkannt wird. Diese Bezugspunkte können in der eigenen Geschichte oder der Tradition liegen und bilden eine der wirkungskräftigsten Diskursstrategien, weil sie in der Lage sind, eine legitimatorische Funktion zu übernehmen. Am Beispiel der Diskussion um die Kirchenmusik in Hamburg 1788/89, also dem Beginn einer fast einhundert Jahre dauernden Diskussion um Abschaffung und Reorganisation der Kirchenmusik, sei dies im Folgenden näher ausgeführt, um die Rolle der ehemals zentralen Gattung ›Kantate‹ in diesem Prozess zu erfragen.

III. Die Formulierung einer lutherischen Identität in Hamburg 1788/89

Anlass für ein intensives Nachdenken in Hamburg war die drohende Abschaffung der Kirchenmusik nach dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs im Jahre 1788. Die Hintergründe sind seit Josef Sittards Abhandlung im Jahre 1890 mehrfach dargestellt worden.¹² Kurz zusammengefasst geschah folgendes: Nach dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs als städtischer Kantor wurden Maßnahmen zur Reduktion und Abschaffung der Kirchenmusik diskutiert. Die Dramatik der Ereignisse ist vor allem bei der Einbeziehung der Position erkennbar, auf die diese Pastoren reagiert hatten.¹³ Das Collegium der Sechziger, bestehend

10 Edgar Tinel, »La Musique figurée à l'église. Discours prononcé par M. Edgar Tinel«, in: *La Tribune de Saint-Gervais. Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum* 8/9 (1902), S. 244–251, hier: S. 249f. Vgl. Hiemke, »Aspekte«, S. 64f.

11 Jürgen Heidrich, *Protestantische Kirchenmusikanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Studien zur Ideengeschichte ›wahrer‹ Kirchenmusik* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 7), Göttingen 2001, S. 245.

12 Josef Sittard, *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg*, Altona und Leipzig 1890, S. 46–51; Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), Kassel u. a. 1995; Rachel W. Wade, »Carl Philipp Emanuel Bach als Musikdirektor in Hamburg«, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik. Bericht über das Internationale Symposium vom 12. bis 16. März 1998*, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günter Ottenberg, Frankfurt/Oder 2000, S. 69–84; Reginald L. Sanders, »Carl Philipp Emanuel Bach und die Musik im Gottesdienst der Hamburger Hauptkirchen«, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*, S. 104–121.

13 Dieses Gutachten des Collegiums der Sechziger wurde wiedergegeben in: Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S. 403–406.

aus den Oberalten und je neun Diakonen aus jedem Kirchspiel, hatte zuvor die gänzliche Aufhebung der Kirchenmusik gefordert. Besonders in Hamburg sei die geringe Anzahl der Gottesdienstbesucher jeden Sonntag nachzuprüfen, denn: »[b]ey dem Anfange der Music eilet ein jeder aus der Kirche, und außer den Communicanten bleibet fast niemand.«¹⁴

In dieser für die Kirchenmusik krisenhaften und gefährlichen Situation bemühten die Pastoren Argumente, die auf die Formulierung einer protestantischen Identität abzielten. Der fiskalischen Argumentation der Sechziger konnten die Scholarchen nichts entgegenzusetzen, nur eben ganz andere Argumente, die im Bereich des historisch verankerten Selbstverständnisses lagen. Sie führten deshalb vorwiegend Gründe für die Beibehaltung der Kirchenmusik an, die auf die Geschichte Bezug nehmen. Sie gestehen zu, dass die Kirchenmusiken zu häufig und bisweilen schlecht gewesen seien, und dass zuweilen »manche alte Composition genutzt, und mit derselben auch ein alter und oft unerbaulicher Musiktext ausgegraben« wurde.¹⁵ Insgesamt entwerfen sie folgende Argumentation:

1. Die Kirchenmusik sei biblischen Ursprungs. Auch der »unter göttlicher Autorität angeordnete levitische Gottesdienst im alten Testament [habe] sich durch den dabey üblichen Gebrauch sehr vieler musikalischer Instrumente und Sängers aus[ge]zeichnet.«

2. Die Musik wirke mit großer Kraft auf das menschliche Herz und könne zur »Erhöhung der Andacht beytragen«. Luther selbst sei ein großer Kenner der Musik gewesen, und als Beleg dient ein Lutherzitat: »Ich wollte«, sagt er, »sonderlich die Musik gern sehen im Dienst des, der sie gegeben und geschaffen hat.«¹⁶

3. Laut Aussage der Scholarchen bestünde bei »dem großen Haufen« die Sorge, der Gottesdienst könne »der reformirten Religion nach und nach näher« gebracht werden. Man solle beachten, dass »der lutherische Gottesdienst in diesem Punkt nicht dem mehr simplificirten Gottesdienst der Reformirten gleich gemacht werde.« Und hier fällt ein Wort des konfessionellen Selbstverständnisses: »Die Mitte zwischen diesem und dem prunkreichen katholischen Gottesdienst war bisher vorthheilhaft.«

Mit dieser letzten Bemerkung nahmen die Pastoren eine Selbstbestimmung der lutherischen Kirchenmusik auf, die zwar nicht Teil der lutherischen theologischen Argumentation der Kirchenmusik war, die aber dennoch schon im 18. Jahrhundert ausformuliert worden war. Johann Mattheson hatte dies 1713 im *Neu-Eröffneten Orchestre* geleistet: Während die Malerei bei den Katholiken ein schädliches Instrument des Aberglaubens und

14 Staatsarchiv Hamburg (D-Ha), Senat, Cl. VII Lit. He No. 2 Vol. 8b Fasc. 6, Fol. 9.

15 Das Gutachten befindet sich im Staatsarchiv Hamburg (D-Ha), Senat, Cl. VII Lit. He No. 2 Vol. 8b Fasc. 6, Fol. 5, wiedergegeben in: Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S. 398–403. Im Folgenden wird aus dieser Quelle zitiert.

16 Noch 1877 hallt diese Argumentation nach in: Robert Calinich, *Ein Pium Desiderium für Unsern Hauptgottesdienst. Den Gemeindevorständen der sieben evangelisch-lutherischen Kirchspiele der Stadt Hamburg gewidmet*, Hamburg 1877: Die Wiedereinführung des »kunstvollen Chorgesangs« als einer evangelischen Tradition steht in Weiterführung einer von Luther begründeten Argumentationslinie, nämlich dem Hinweis auf die emotionalen Qualitäten der Musik, nun aber verbunden mit restaurativ motivierten Repertoirevorschlägen: »Wo ist eine Kunst, die neben dem Menschenwort eine so hohe Gewalt ausübt auf's Menschenherz als die heilige, mit der Religion so eng verschwisterte Tonkunst, wie wir sie kennen aus den unsterblichen Schöpfungen eines Palästrina [sic!] Bach, Händel und so viel Anderer.« Calinich, *Desiderium*, S. 11f.

der Propaganda, ein »Instrumentum superstitionis propagandae« und aus der reformierten Kirche »gantz verbannet« sei, bevorzuge die Lutherische Kirche eindeutig die Musik, weil diese »das lebendig-machende Wort beseelet.«¹⁷

IV. Die Preisgabe der lutherischen Argumentationsbasis durch das Collegium der Sechziger

Mit den Argumenten der Scholarchen setzte sich das Gutachten der Sechziger in eigentümlicher Weise auseinander: Für sie stellt sich die »Präjudicial Frage«, ob überhaupt eine Verbesserung möglich sei oder ob nicht vielmehr die gesamte mehrstimmige Kirchenmusik abzuschaffen sei. Aufschlussreich ist dabei die Entkräftung der Argumentation der Sechziger:¹⁸

ad 1: Der »levitische Gottesdienst« sei kein adäquates Beispiel, weil er mit Opfern, Räucherwerk und auch Musik das »Leere« des Gottesdienstes ausfüllte. Vorbildlich sei vielmehr der »Gottesdienst der Reformirten [...], der in ganz England u. Holland u. an den meisten Orten Deutschlands mit vieler Würde, aber ohne Music gehalten wird.« Mit dieser Ausführung wird auch der dritte Punkt, die Sorge, sich zu sehr dem Calvinismus anzugleichen, abgehandelt. Diese Sorge werde sich von selbst verlieren.

ad 2: Die Wirkung auf das Herz und damit die traditionelle lutherische Argumentationstradition, auch das Herz anzusprechen, wird nicht aufgegriffen, Kenner- und Liebhabertum sind für die Sechziger keine kirchenmusikrelevante Kategorien, sondern im Prinzip außerhalb der Kirche anzutreffen.

ad 3: Statt eine der »Ehre der Stadt« förderliche lutherische Tradition der Kirchenmusik und des Kantorats zu beschwören,¹⁹ betonen die Sechziger die schlechte Qualität der Kirchenmusiken und empfehlen für außerordentliche Feierlichkeiten nicht die Beibehaltung des lutherisch-theologisch begründeten Kantorats, sondern »die Anstellung geschulter Meister für gute Bezahlung«. Diese geringe Neigung, traditionelle lutherische Werte als argumentative Bezugspunkte, als Referenzgrößen anzuführen, wird bis in Details erkennbar: Da die Scholarchen auch die Qualität der bisherigen Kirchenmusik kritisieren, verteidigen sie den berühmten Amtsvorgänger Bach: »Sie waren bisweilen schlecht. Das sagen wir nicht zur Unehre des seel. Bach, der der größte Mann in seiner Kunst war, und auf den Hamburg stolz zu seyn Ursach hat.« Auf diese Tradition nehmen die Sechziger in keiner Weise Bezug, vielmehr setzen sie dem ausformulierten und latent vorhandenen Verweis auf die lutherische Tradition mit erstaunlicher Direktheit eine Analyse der Kostenbehandlung und der Effizienz der Kirchenmusik entgegen.

Insgesamt ist also das Gegengutachten gekennzeichnet von einer gewissen Kürze, von nur wenigen auf die Geschichte und Tradition rekurrierenden Belegen – insbesondere wird auf das Luther-Zitat verzichtet –, von einer Überbetonung der finanziellen Aspekte

17 Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 315.

18 Das Gutachten befindet sich im Staatsarchiv Hamburg (D-Ha), Senat, Cl. VII Lit. He No. 2 Vol. 8b Fasc. 6, Fol. 9, wiedergegeben in: Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S. 398–403. Im Folgenden wird aus dieser Quelle zitiert.

19 Die Sitte der Kirchenmusikpflege durch die Städte, erkennbar in der Einrichtung des Kantorats, sei ein Spezifikum »fast in allen lutherischen Städten«.

sowie der Ablehnung des traditionellen lutherischen Kantorats in seiner Doppelfunktion als kirchenmusikalisch Tätiger und Lehrer der Gelehrtenschule.

Beide Gutachten lassen somit nur noch Relikte der theologischen Begründung der lutherischen Kirchenmusik erkennen, wie sie Christian Bunnars dargestellt hat: Die Kirchenmusik beruhte als Gotteslob auf einem *divinum mandatum*, abgeleitet aus dem zweiten Gebot. Das *exemplum sanctorum*, d. h. die im Alten und Neuen Testament sowie in der Kirchengeschichte belegten Lobgesänge der Heiligen, also jener Menschen, in denen der christliche Glaube Gestalt gewonnen hat, diente zur Einübung in den Glauben. Als kräftigste Motivation aber nennt Bunnars den *Debitum*-Charakter der Kirchenmusik, da der Mensch im Vollzug der Kirchenmusik »den Gehorsam, den er dem dreieinigen Gott schuldet«, anerkennt.²⁰ Als *insigne commodum* wirkte die Kirchenmusik nicht nur an der Gemeinde, sondern auch am einzelnen Gläubigen.

Die Scholarchen griffen mit dem Verweis auf die Leviten immerhin das *exemplum sanctorum* auf und entwarfen so eine rückwärts gewandte Sicht, die sich mit einer traditionell-historischen – den Verweisen auf Luther und die lutherische Tradition – verbinden konnte. Damit wurde also eine Argumentationsstrategie benutzt, die als »Bewahrungsstrategie« bezeichnet werden kann – und wegen der Historizität der Belege als »Rückversicherungsstrategie«. Der Rückbezug auf die eigene Geschichte stellt eine der häufig verfolgten Diskursstrategien dar. Gleichwohl setzte sich dieses Argument in Hamburg nicht durch, wie ein auf der Basis der beiden Gutachten erstelltes Gutachten des Senats zeigt, das alle Argumente zusammenfasst und weitgehend nur die finanziellen Aspekte abwägt.²¹

V. Musikbezogene Argumente und die begrenzte Wirksamkeit der lutherischen Identitätskonstruktion

Was aber sagen die bisher angeführten Quellen über die Musik aus? Es frappiert gewissermaßen, dass das Gutachten der Sechziger mit kaum einer Silbe musikbezogene Aussagen trifft. Nur an einer Stelle wird indirekt das Kirchenlied empfohlen, weil die meisten Gottesdienstbesucher den Gesang eines erbaulichen Kirchenliedes der schönsten Figuralmusik vorzögen. Die Scholarchen haben demgegenüber ausführlich Anmerkungen zur musikalischen und textlichen Faktur zukünftiger Kirchenmusiken geliefert: zur Anzahl, zur Verteilung der Kirchenmusiken auf die Kirchen und den Gottesdienst, einer eventuellen Begleitung mit Blasinstrumenten. Die Passionsmusiken sollten diesen Vorschlägen zufolge »nach Art der berühmten Compositionen von Graun, Homilius, Wolf« eingeführt werden. Texte sollten »erbaulich« sein, die »Composition gut und im eigentlichen Kirchenstyl«. Nur schwach hallt hier also die ein halbes Jahrhundert früher geführte Diskussion theatralischer und kirchlicher Ausrichtung der Kirchenmusik oder die zeitgleiche Diskussion

20 Christian Bunnars, *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts* (= Veröffentlichung der Evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung 14), Göttingen 1966, S. 42.

21 Staatsarchiv Hamburg (D-Ha), Senat, Cl. VII Lit. He No. 2 Vol. 8b Fasc. 6, Fol. 12, wiedergegeben in: Kremer, *Das norddeutsche Kantorat*, S. 407–410.

um die ›wahre Kirchenmusik‹ nach. Somit stand auch die Gattung Kantate nicht auf dem Prüfstand. Möglich gewesen wäre ihre Ablehnung als allzu theatralisch, denkbar wären aber auch gezielte Vorschläge zu ihrer Umbildung im Sinne eines »gut[en] und [...] eigentlichen Kirchenstýl[s]«.

Blickt man in die weitere Geschichte dieser kirchenmusikalischen – und dieser Begriff sei hier mit aller Vorsicht benutzt – ›Restauration‹ in Hamburg,²² dann wird erkennbar, dass die Kantate nicht als die primäre zukunftssträchtige Gattung galt. Einige weitere Facetten dieser Diskursgeschichte seien kurz erläutert: Schon in den 1830er Jahren wurde versucht, wieder Kirchenmusikaufführung zu etablieren. Dabei wurde nicht nur die Funktion der Kirche als Konzertraum diskutiert,²³ sondern es wurde erneut die Notwendigkeit eines Kirchenmusikchores unterstrichen, und zwar unter Verweis auf die Verdienste Telemanns, Bachs und Schwenkes. Beklagt wurde aber eine nun fehlende »innigste« Verbindung der Kirchenmusik mit dem Gottesdienst. Dieses Argument wurde 1846 von dem Gesangslehrer Georg Diedrich Otten aufgegriffen, als er Vorschläge zur Wiedereinführung mehrstimmiger Kirchenmusiken formulierte: Seine Vorschläge widmen sich der Besetzung, den Kosten, der Organisation, kaum aber dem musikalischen Repertoire. Den Vorgängern Bach und Telemann, deren Kirchenmusik aus Kantaten und Oratorien bestand, warf er »Auskrantung gelehrter pedantischer Theoretik« oder »eitle Virtuosität und persönlichen Glanz« vor. Sein kirchenmusikalisches Ideal lag also – wenn auch nicht direkt ausgesprochen – vor dem 18. Jahrhundert oder in einem eventuell an jene Epochen angelehnten Neuschaffen, auch in einer »mühevoll[e] Arrangierung vieler Compositionen.«²⁴

*

22 Zum Problemfeld der kirchenmusikalischen Restauration in Hamburg vgl. Joachim Kremer, »Kirchenmusik im Zeichen der Restauration? Zur Gründung eines Kirchenmusikchores in Hamburg zwischen 1822 und 1890«, in: *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, hrsg. von Hans Joachim Marx (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 18), Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 437–462.

23 Vgl. *Extractus Protocolli Senatus Hamburgensis* vom 10. April 1833, in: D-Ha, St. Katharinenkirche, B (1801–1900), XII e, ohne Fol. Nr.: »Kirchenmusiken waren den früheren Zeiten nicht fremd, sondern wurden häufig angeboten und gern benutzt. Diese Musiken waren jedoch von den Gottesdiensten nicht getrennt, sondern wurden gewöhnlich in den Hauptpredigten des Morgens aufgeführt und dienten zur Hebung des Gottesdienstes, mit dem sie – und das bildet den Hauptunterschied von den jetzigen Kirchenmusiken – aufs innigste verknüpft waren. Wenn nun die Sorge, den Gottesdienst zu heben, jetzt alle kirchlich Gesinnten lebendiger beschäftigt, so würde dieses Verlangen nach Kirchenmusiken auch einen Weg anweisen, der wohl zu ergreifen wäre. In jenen frühern Zeiten, wo man bei uns auf Kirchenmusiken großen Werth legte, war aber auch für einen eignen Musikchor gesorgt, dem es oblag, diese Musiken auszuführen, unter dessen Directoren Männer wie Telemann und Bach nicht bloß bei uns in verdienten hohen Ehren standen. Allmählig sank aber dieser Chor von seiner Höhe; seit dem Tode des verdienstvollen Directors Schwencke hat er ganz aufgehört. Da wäre es doch wohl eine würdige Aufgabe unserer Tage, eine der Kirche so wohlthätige Anstalt wieder ins Leben zu rufen, eine Aufgabe, welche bei den mannigfachen Kräften welche unsere Stadt in vielfacher Beziehung darbietet, nicht unübersteigliche Hindernisse finden würde.«

24 Vgl. die Wiedergabe der Kritik Ottens in: Kremer, »Kirchenmusik im Zeichen der Restauration?«, S. 448.

Zusammenfassend lässt die Diskussion um Abschaffung und Neueinrichtung der Kirchenmusik in Hamburg 1788/89 bezüglich der Frage der konfessionellen Identitätskonstruktion einige Charakteristika erkennen:

1. Das Reden über eine konfessionelle Rückversicherung ist mehr oder minder deutlich erkennbar. Gleichwohl aber – und das zeigt auch die Studie Jürgen Heidrichs – kann unter solchen Begriffen oft gänzlich Uneinheitliches verstanden werden. Dennoch gab es den hier ausgewerteten Quellen zufolge offenbar einen Konsens, dass nämlich die Gattung ›Kantate‹ nicht als Gegenstand einer Restauration gedacht war, wohl wegen ihrer ›theatralischen‹ Herkunft. Zudem verhinderte der zu geringe zeitliche Abstand zur Hochblüte dieser Gattung, dass sie als historischer Bezugspunkt angeführt werden konnte und rückte sie vielmehr ihrer ›gelehrten pedantischen Theoretik‹ und ihrer ›eitlen Virtuosität‹ wegen in die Nähe zur kritisierten Kirchenmusik.

2. Dies lenkt den Blick auf die Motivationen zu solchen Konstruktionen, die oft aufgrund krisenhaft empfundener Situationen entstehen. Aufschlussreich ist am gewählten Beispiel Hamburg, dass die Scholarchen in starkem Maße Argumente bemühten, die nicht die lutherische Begründung der Kirchenmusik zu aktualisieren versuchten, sondern eher bemüht waren, die Tradition des Luthertums, der Stadt Hamburg und ihrer Musikkultur zu reaktivieren. Es ging also vorrangig nicht um Innovation, sondern um die Bewahrung einer tradierten Einrichtung.

3. Die Wirksamkeit dieser Argumente war aber dennoch begrenzt, was daran lag, dass die Argumentation nach innen gerichtet war. Die Diskurspartner – konkret: die Sechziger – waren Teil der gemeinsamen städtischen Sozialisation, sie kannten vermutlich die Argumente und Positionen der Pastoren im Voraus. Ihre sachlich-fiskalisch ausgerichteten Gegenargumente sind deshalb äußerst präzise und ohne jede Zugeständnisse.

4. Musik spielt in dieser Argumentation nicht die erste Rolle, obwohl die gegenwärtigen musikalischen Verhältnisse beschrieben wurden. Aus ihnen wurden Zielvorgaben für zukünftige Kirchenmusiken abgeleitet. Aber es gibt auch musikalische Traditionen, die konfessionell belegbar, gewissermaßen vereinnahmbar sind, die zu einem Selbstverständnis passen und sich mit diesem verbinden können.²⁵ Vergleicht man die sogenannte ›theatralische Kirchenmusik‹ der Zeit um 1720–1730 mit der restaurativen Musik des 19. Jahrhunderts, dann wird aber erkennbar, dass beides den jeweiligen Zeitgenossen als lutherisch galt, musikalisch aber äußerst verschieden war. Der Konsens über die Konfessionalität von Musik kann deshalb nur ein relativer und zeitlich bedingter sein.

Aus alledem ergeben sich für die Frage einer konfessionellen Identität in der Musik folgenreichere Erkenntnisse: Die diskursgeschichtliche Eindeutigkeit steht zwar in Bezug zur Geschichte musikalischer Werke, aber nicht als eine kompositorisch umzusetzende Vorgabe; im gewählten Beispiel Hamburg das ausformulierte Ideal retrospektiv-beschreibend und zugleich theoretisch vorausschauend. Aber es scheint, dass es in der Geschichte der Konfessionen erst zu einer abgrenzenden, sich gegenseitig ausschließenden konfessionellen Selbstplatzierung gekommen ist, als die theologische Basis bröckelte, damit auch das Ver-

²⁵ Vgl. Kremer, ›Musikalisches Werk und historischer Kontext‹, wo von der ›Pietismusfähigkeit‹ der Musik gesprochen wird.

bindende der Konfessionen aus dem Bewusstsein schwand, zugleich aber die Motivation für eine religiöse und auch musikalische Besinnung in ausreichendem Maße vorhanden war. Für die Anfänge dieser Entwicklung ist das Gutachten der Hamburger Scholarchen ein Zeugnis, in dem lutherische Tradition zwar nachhallt, restaurativ-konfessionelle Selbstplatzierung im Sinne einer ausschließenden Abgrenzung aber noch schwach ausgebildet ist.

Joachim Roller (Nürnberg)

Die Kirchenkantate als zentrale musikalische Gattung des lutherischen Hauptgottesdienstes im 19. Jahrhundert

Vorbemerkung

Als Kantaten sollen hier diejenigen Kompositionen für mehrstimmigen Chor bzw. Solisten und Instrumente bezeichnet werden, die nachweislich eine liturgische Bestimmung haben. Der Praxis der Zeit ist es denn auch geschuldet, dass diese Definition vielleicht in dem einen oder anderen Fall zu pauschal erscheint und Abgrenzungen zu anderen Gattungen und Formen bisweilen willkürlich werden.¹

Die lutherische kirchenmusikalische Situation im 19. Jahrhundert

Die Situation der lutherischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert erklärt sich aus dem Spannungsfeld zwischen Auflösung und Restauration der liturgischen Formen. Das verbreitete Allgemeinwissen über dieses Thema lässt sich kurz zusammenfassen: Der Gemeindegesang war äußerst schleppend und schlecht, die sonntäglichen Kantatenaufführungen zugunsten von Gelegenheits- und Festkantaten aufgegeben, der liturgische Ablauf entbehrte jeder liturgisch motivierten Dramaturgie und war lediglich ein Aneinanderreihen von Liedern, Gebeten, Predigt und (seltenem) Abendmahl. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurden dann im Gefolge von Löhes – und anderer – Bemühungen Versuche unternommen, die liturgischen Ordnungen etwa der Reformationszeit wieder herzustellen, was zum Teil erhebliche Turbulenzen auslöste.

¹ Als problematisch erweist sich diese Definition z. B. bei Solokantaten, die lediglich von der Orgel begleitet werden (die Abgrenzung zur geistlichen Arie ist mitunter kaum möglich), oder bei den vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beliebten Potpourris, die mehr den Charakter einer kirchenmusikalischen Hitparade annahmen, als sich wirklich schlüssig in ein liturgisches Geschehen einzufügen.