

Die Preisträger des Berichtsjahres 2008

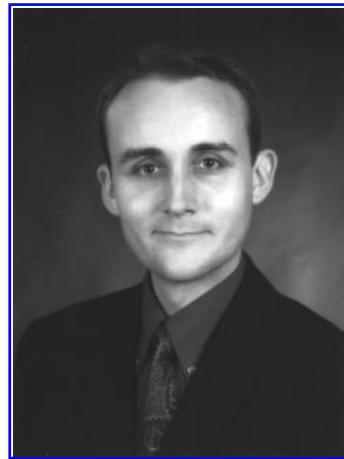
(Die Preisträgervorträge wurden in einer Plenarsitzung
am 21. November 2008 vorgetragen)

Der Preis für Geisteswissenschaften 2008 wurde Herrn Klaus Pietschmann, Herrenschwanden/ Schweiz, für sein Buch „Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die Päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III. (1534–1549)“ verliehen.

Tradition – Memoria – Reform. Kirchenmusik als kulturelle Praxis am Papsthof der ausgehenden Renaissance

KLAUS PIETSCHMANN

Vor allem aufgrund zweier Ereignisse ist der Pontifikat des Farnese-Papstes Pauls III. (1534–1549) in die Geschichte eingegangen. Zum einen war dies die Fertigstellung von Michelangelos „Diluvio Universale“ an der Rückwand der Sixtinischen Kapelle im Jahre 1541, zum anderen die Eröffnung des Konzils von Trient im Dezember 1545. Beide Ereignisse markieren zugleich extreme Pole in einer Phase des Umbruchs: einerseits die Vollendung einer künstlerischen Raumausstattung, die schon bald zu den Ikonen der abendländischen Kunst gerechnet wurde und paradigmatisch für die Kultur der Renaissance steht; andererseits der scharf markierte Aufbruch der römisch-katholischen Kirche in die Neuzeit als gerade noch rechtzeitige Reaktion auf die Herausforderungen der Reformation.



Klaus Pietschmann, Assistenzprofessor für Musikwissenschaft an der Universität Bern, Träger des Preises für Geisteswissenschaften 2008

Deutlich wird zugleich, in welchem Maße die bildende Kunst unsere Vorstellung von jener Epoche prägt: Michelangelos Schilderung der Höllenqualen hat sich ebenso tief in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben wie etwa Cranachs Luther-Portraits. Die Musik hat es da schwerer. Luther-Choräle wie „Ein feste Burg ist unser Gott“ mögen evangelischen Kirchgängern noch geläufig sein, und die eine oder andere Komposition Palestrinas wird sich gelegentlich im Repertoire katholischer Kirchenchöre wiederfinden – mit der Macht der Bilder vermögen es diese musikalischen Zeugen des 16. Jahrhunderts indes kaum aufzunehmen.

Dieser Umstand droht darüber hinwegzutäuschen, dass der Musik auch und gerade im Kontext der Reformation eine mindestens ebenso zentrale Rolle zukam wie der bildenden Kunst. In Form von populärem Liedgut wurde sie zum Propagandamedium, und im Gottesdienst spiegelte der Gesang dem traditionellen Verständnis zufolge den himmlischen Lobpreis der Engel – eine Auffassung, die auch Luther teilte. Insofern war die Musik integraler Bestandteil der Liturgie und ihr Charakter immer wieder ein Politikum.

Dieser letztere Aspekt bildet das Kerninteresse meiner Dissertation. Die Kirchenmusik beschäftigte die Reformatoren ebenso wie die Konzilsväter von Trient. Auch und gerade im Zentrum der Christenheit gelangte das Thema auf die Agenda, wo die päpstliche Sängerkapelle hauptverantwortlich für die musikalische Gestaltung der Papstgottesdienste war. Dass sie ebenfalls in die Kritik geriet, hatte stilistisch-künstlerische Gründe, betraf aber auch ihre Eigenschaft als traditionsreiche kuriale Institution, die über Jahrhunderte hinweg Privilegien kumuliert hatte.

Diese Phase des Umbruchs geriet für die päpstlichen Sänger zu einer der entscheidenden Herausforderungen in ihrer jahrhundertelangen Geschichte. Wenn ich im folgenden einige Facetten dieser Entwicklung skizziere, soll damit eines der zentralen Ergebnisse meiner Untersuchung veranschaulicht werden, die Erkenntnis nämlich, dass die kurialen Reformen zu kapellinternen Traditionsbrüchen führten und die Sängerkapelle mittelfristig in eine schwere künstlerische Krise stürzten, von der sie sich nie vollständig erholen sollte. Das Hauptaugenmerk wird dabei auf die musikalische Traditionsbildung der Sänger zu richten sein. Diese nahm den Charakter einer kulturellen Praxis an, die – solange sie intakt war – eine Lebensader der Institution bildete und deren Abbröckeln zugleich den Beginn des Niedergangs markierte.

Einer der zentralen Vorwürfe, mit dem sich die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts konfrontiert sah, betraf das mangelnde emotionale Potential der im Gottesdienst vorgetragenen Kompositionen. Klare Worte

fand etwa der Erzpriester der Santa Casa in Loreto, Bernardino Cirillo, im Jahre 1549: „Wenn in der Kirche eine Messkomposition gesungen wird, so würde ich mir also wünschen, daß die Musik so beschaffen sei, dass sie unsere Gefühle zur Frömmigkeit und Religiosität anzuregen vermöge.“

Diese Sicht dürfte an der Kurie vor allem in den Kreisen der Reformen verbreitet gewesen sein. Sie wandte sich gegen ein elitäres Musikverständnis, das geistlicher Kunstmusik traditionell zugrundelag und in der liturgischen Mehrstimmigkeit vornehmlich ein klingendes Abbild des Himmels sah – die emotionale Wirkung war dabei weniger das Resultat unmittelbarer musikalischer Effekte, sondern resultierte aus einer mystisch-vergeistigten Gottesdienstauffassung, die eine komplexe, gerade nicht unmittelbar wirksame Kompositionsweise klar bevorzugte.

Cirillo nennt als Beispiel dafür, wie eine solche gefühlsbetonte Kirchenmusik klingen müsse, ein Madrigal, ein weltliches Musikstück also, das der Flame Jacobus Arcadelt wenige Jahre zuvor komponiert hatte. Arcadelt war zu dieser Zeit Mitglied der päpstlichen Kapelle und zählte zu deren produktivsten Komponisten. Wollte man nun vermuten, er sei dabei der zitierten Forderung Cirillos nachgekommen, sieht man sich indes enttäuscht: Arcadelts Kompositionen für die päpstliche Kapelle haben so gut wie nichts mit seinen Madrigalen gemein.

In der Tat hatte Arcadelt als päpstlicher Sängerkomponist primär anderen Anforderungen zu genügen. Neben der zuvor beschriebenen Komplexität erwartete man eine gewisse klangliche Opulenz, die dem prächtigen Rahmen der Papstgottesdienste gerecht werden sollte. Darüberhinaus befand sich Arcadelt als Kapellmitglied im Schoße einer jahrhundertealten Institution, mit deren Traditionen er konfrontiert wurde. Wie sich im Rahmen meiner Untersuchung erwiesen hat, kam vor allem den kompositorischen Traditionen eine vielschichtige Schlüsselrolle zu.

Dieses Traditionsbewußtsein hing eng mit der Kurienzugehörigkeit der päpstlichen Sänger zusammen, die ihnen insbesondere beim Pfründenerwerb große Vorteile verschaffte. Offenkundig waren sie sich darüber im klaren, dass, im Gegensatz zu allen anderen Kurienangehörigen, die Grundlage ihrer Privilegien künstlerischer Natur war. Spiegel dessen ist das Kapellarchiv, zu dessen ältesten Dokumenten neben den päpstlichen Bullen die Chorbücher mit dem musikalischen Kapellrepertoire seit dem Ende des 15. Jahrhunderts zählen. Dies ist weniger selbstverständlich, als es spontan erscheinen mag. In einer Zeit, da komponierte Mehrstimmigkeit bereits nach wenigen Jahrzehnten als veraltet galt, wurden Musikalien nur ausnahmsweise aufgehoben, und tatsächlich handelt es sich beim Musikarchiv der päpstlichen Kapelle um das mit Abstand älteste Kulturerbe dieser Art.

Die Untersuchung der Kompositionen Arcadelts und seiner Kapellkollegen der 1530er und der 1540er Jahre zeigt, dass dieses musikalische Erbe lebendiger Bestandteil der künstlerischen Praxis war. Zahlreiche Messen und Motetten rekurren auf älteres Repertoire und reihen sich auf diese Weise explizit in die künstlerische Kapelltradition ein. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen. Guillaume Du Fay – einer der bedeutendsten Kapellsänger der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts – vertonte auf seinem Altersruhesitz in Cambrai die marianische Antiphon „Ave regina“ und fügte ihr Abschnitte ein, die sein eigenes Seelenheil betreffen: „Miserere tui labentis Dufay“, bittet er die Gottesmutter etwa. Testamentarisch verfügte er, dass diese Motette an seinem Sterbebett zu singen sei. Die Komposition hat sich lediglich in der Handschrift S.Pietro B 80 erhalten, einem römischen Chorbuch aus dem direkten Umfeld der päpstlichen Kapelle. Offensichtlich wurde dieses musikalische Andenken des Komponisten in Rom also gepflegt und lebte noch Jahrzehnte nach dessen Tod fort: Knapp zehn Vertonungen der Marienantiphon greifen zu Beginn die musikalische Struktur von Dufays Komposition auf und etablieren damit eine kapellspezifische musikalische Tradition – außerhalb des Kapellrepertoires konnten keine vergleichbaren Vertonungen des „Ave regina“ nachgewiesen werden.

Der Vorgang zeigt zweierlei: Zum einen erscheint das Kapellrepertoire als ein Ort lebendiger künstlerischer Traditionspflege, andererseits schlägt sich hier der personelle Zusammenhalt der Mitglieder dieser kurialen Korporation nieder. Man pflegt die *memoria*, das Andenken an den großen Kollegen und trägt damit einem bruderschaftlichen Institutionsverständnis Rechnung, bei dem die Individuen, ihre Kunst sowie ihre Religiosität ein Amalgam bilden. Zum Kulminationspunkt dieser kulturellen Praxis wurde das Kapellrepertoire. Das Beispiel lässt zugleich erahnen, wie abwegig die zuvor skizzierte Forderung nach einer unmittelbar eingängigen Kirchenmusik erschienen sein muss. Hier kollidierte die Vorstellung von einer transzendierenden und zugleich traditionsstiftenden Kirchenmusik frontal mit der rein funktionalen Vermittlungsästhetik der Reformen, die den Rang der Musik und der für sie Verantwortlichen drastisch zurückstufte.

Dabei deutet sich ein musikästhetischer Paradigmenwechsel an, der für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts bestimmend werden sollte. Im Falle der päpstlichen Kapelle erscheint er wie durch ein Brennglas fokussiert und wird in seiner ganzen Radikalität auf mehreren Ebenen greifbar. Kehren wir zur Verdeutlichung kurz zu Jacobus Arcadelt zurück. Wie erwähnt, komponierte er gerade nicht die erhoffte Kirchenmusik im Stil seiner Madrigale, sondern blieb einem traditionellen Kirchenmusikverständnis treu und reihte sich in die genannte Reihe von „Ave regina“-Vertonungen ein;

seine „Missa Ave regina caelorum“ führte die Traditionslinie zu einem glänzenden Höhepunkt. Diese Komposition ist jedoch zugleich die letzte, die sich in der skizzierten Weise auf Guillaume Du Fay bezieht, und der Austritt des Komponisten aus der Kapelle im Jahre 1551 markiert deren raschen Niedergang, der, wie ich abschließend kurz beschreiben will, eng mit der Reformpolitik Pauls III. zusammenhing.

Seit langem ist bekannt, dass die unter Paul III. eingeleitete Reform der kurialen Behörden vor allem in einer Beschränkung der Privilegien und in der Stärkung zentraler Kontrollinstanzen bestand. Diese Entwicklung betraf auch die päpstliche Kapelle; deren korporative Kompetenzen wurden beschnitten, und es wurde eine Straffung der Disziplin durchgesetzt. Insbesondere die Nachwuchsrekrutierung, die traditionell eine eingehende Eignungsprüfung der Kandidaten und demokratische Abstimmung vorsah, wurde unterwandert und durch autoritäre Besetzungspraktiken ersetzt. Dieser drastische Eingriff in die Kapellkultur führte dazu, dass wesentliche künstlerische, institutionelle und zeremonielle Traditionen rasch zum Erliegen kamen. Statt renommierter Komponisten rückten Kapellsänger nach, die weder das persönliche noch das künstlerische Format besaßen, diese Traditionen am Leben zu erhalten. An deren Stelle trat ein rückwärtsgewandter Konservatismus, der bestimmte Kompositionen kanonisierte, anstatt das Repertoire traditionsbewußt fortzuschreiben.

Ein abschließendes Beispiel mag diese Dekadenz illustrieren. Praktisch seit der Fertigstellung der Sixtinischen Kapelle im Jahre 1482 nutzten die Sänger die Innenwände des Balkons, von dem aus sie in den Papstgottesdiensten sangen, zu einer Traditionsbildung der besonderen Art: Viele von ihnen ritzten ihre Namen in den Putz und schrieben sich damit sehr direkt in das Gedächtnis der Nachfolgenerationen ein. Eine gründliche Auswertung dieser bemerkenswerten Quelle ergab, dass die aus dem späten 15. und dem frühen 16. Jahrhundert stammenden Namenszüge um große Sorgfalt bemüht sind. Im Pontifikat Pauls III. ist jedoch ein Bruch zu verzeichnen. Die einströmenden italienischen Sänger verewigten sich mit einer Grobschlächtigkeit, die an undisziplinierte Touristen gemahnt. Wiederum begegnet uns Jacobus Arcadelt als einer der letzten, der die Tradition früherer Generationen fortzuschreiben bemüht ist: Sein Namenszug hebt sich an Sorgfalt und Präzision merklich von denjenigen seiner Kollegen ab und markiert damit auch in diesem kurios anmutenden Kontext das Abbröckeln der Kapelltradition (vgl. die Abbildung).

Das Fazit meiner Untersuchung erscheint auf den ersten Blick ernüchternd: Die katholische Reform, der Paul III. in seinem Pontifikat zum Durchbruch verhalf, führte auf musikalischem Gebiet zu Dekadenz und

Krise. Sie zeitigte derart plötzlich einschneidende Veränderungen, dass künstlerische Traditionen gekappt wurden, ohne dass Alternativen bereitgestanden hätten. Längerfristig jedoch führten die Reformen zu den erhofften Neuansätzen. Auch wenn die päpstliche Kapelle nie wieder ihren alten Glanz erreichen sollte, so trugen die anderen musikalischen Institutionen Roms dazu bei, dass die Stadt rasch zu einem musikalischen Zentrum der Christenheit wurde. In diesem Kontext wurde auch der Stilwandel am Ende des 16. Jahrhunderts mit vorbereitet, der immer wieder emphatisch als Anbruch der Neuzeit in der Musik bezeichnet wurde und ohne den Umbruch ein halbes Jahrhundert zuvor kaum denkbar gewesen wäre. Insofern versteht sich meine Arbeit nicht nur als Fallstudie zu einem Kapitel aus der Geschichte einer der bedeutendsten abendländischen musikalischen Institutionen, sondern zugleich als Neubewertung des katholischen Reformprozesses im Sinne eines Paradigmas der Musikgeschichte des 15. und des 16. Jahrhunderts.

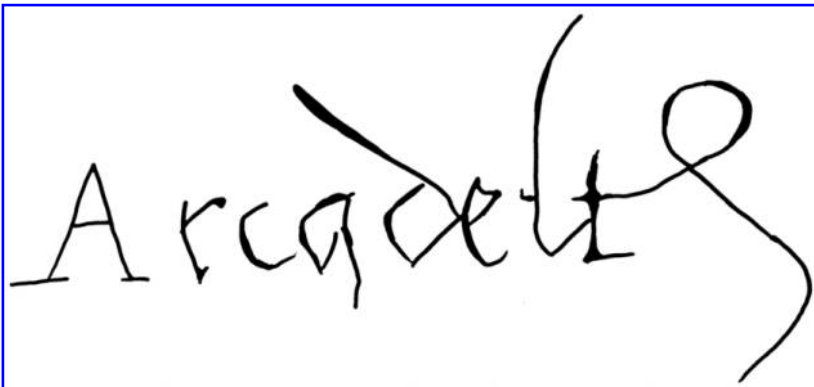


Abbildung 1: Graffito von Jacobus Arcadelt auf der Cantoria der Cappella Sistina (Strichzeichnung vom Autor)