

Franz Körndle (Augsburg u. Weimar–Jena) und Christian Leitmeir (London u. München)

Probleme bei der Identifikation katholischer und protestantischer Kirchenmusik im 16. Jahrhundert

Wie wir aus der Erfahrung und dem Umgang mit Musik wissen, kann von ihr eine Art von Identitätsstiftung ausgehen. Das war auch den Menschen des späten Mittelalters und der Renaissance bewusst. Es liegt daher nahe, gerade für den Zeitraum der Glaubensspaltung anzunehmen, Katholiken und Protestanten hätten ihre jeweilige konfessionelle Identität auch in der Musik zum Ausdruck gebracht. Wenn wir also etwa das Gregorianische *Salve Regina* oder Luthers »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« nehmen, dann scheint uns sinnfällig klar zu sein, Choral sei etwas genuin Katholisches, das Kirchenlied etwas Protestantisches. Freilich weiß man, dass es geistliche Lieder in der Volkssprache längst vor der Reformation gegeben hat¹ und der Choral auch von den Lutheranern gerne verwendet worden ist.² Für das Luther-Lied kommt damit die Musik als abgrenzender Faktor nur sehr eingeschränkt in Betracht, zweifelsfrei ist es der Text, der die konfessionelle Zuordnung herstellt. Dies gilt vice versa auch für eine chorale Antiphon wie *Salve Regina*, deren Text von den Protestanten nicht einfach übernommen und sogar Gegenstand der konfessionellen Kontroverspublizistik wurde. Gleichwohl finden wir einen großen Teil des Gregorianischen Repertoires unverändert bei den Protestanten wieder. Die heute noch üblichen lateinischen Namen für die Sonntage der österlichen Fastenzeit stammen bekanntlich von den Textincipits der entsprechenden Introiten und wirken inzwischen altkirchlicher als bei den Katholiken, die diese Tradition längst beseitigt haben.

Wem es nun scheint, der Protestantismus habe hier die kirchenmusikalische Tradition usurpiert, der verkennt, dass es Luther eben nicht primär darum gegangen ist, über die Kirchenmusik eine konfessionelle Identität zu stiften. Er betrachtete es als seine Aufgabe, auch in diesem Bereich »mißbreuch abzuthun«, wie er selbst 1523 formulierte, »Des sonntags aber [...] wie biß her gewonet Meß und Vesper singen«, denn die »gesenge ynn den sonntags messen und vesper [sind] fast gutt und aus der schriffte gezogen.«³

1 Wolfgang Suppan, »Das geistliche Lied in der Landessprache«, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Bd. 1, Kassel u. a. 1972, S. 353–359.

2 Ein schöner Beleg dafür ist folgender Druck: *Responsoria, que annuatim in veteri Ecclesia de Tempore, Festis et Sanctis cantari solent*, Nürnberg 1550. Hierzu: Mariko Teramoto und Armin Brinzing, *Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg* (= *Catalogus Musicus* 14), Kassel u. a. 1993, S. 121–129. Franz Körndle, »Daß ist ein öpfelmuß.« Kommentare in einem Responsoriendruck des 16. Jahrhunderts«, in: *Compositionswissenschaft. Festschrift für Reinhold und Roswitha Schlötterer*, hrsg. von Bernd Edelman und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 71–81.

3 Alle Zitate aus Martin Luther, *Von Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde* (1523); hier zitiert nach *Luthers Werke in Auswahl*, unter Mitwirkung von Albert Leitzmann hrsg. von Otto Clemen, Bd. 2, Berlin 1950, S. 424–426.

So gesehen könnte die Untersuchung hier eingestellt werden, da sie wenig neue Erkenntnisse zu erbringen scheint, gäbe es nicht den Punkt einer doch unterschiedlichen Auffassung von dem, was Kirchenmusik an sich sei. Damit führt die Fragestellung nach Identitätsstiftung durch Musik im Kontext von Musik im Gottesdienst fast zwangsläufig in die Problematik hinein, was eigentlich Kirchenmusik zu Kirchenmusik macht. Vor Jahren schon hat Helmut Hucke einmal den Begriffen »Cantus ecclesiasticus« bzw. »Musica ecclesiastica« für den Bereich des Mittelalters und der Renaissance bis zum Konzil von Trient nachgespürt.⁴ Aus seinen Untersuchungen erhellt wenigstens, dass seit der Karolingerzeit der Gregorianische Choral als Kirchengesang verbindlich angesehen wurde. Dies blieb zunächst bis zur Reformation und auf katholischer Seite über das Tridentinum hinaus gültig. Mit dem Eindringen mehrstimmiger Musizierformen und Kompositionen sah sich die kirchliche Obrigkeit mit dem Problem konfrontiert, auf welcher Grundlage dies im Gottesdienst erlaubt sein konnte. Während man sich im Fall des Chorals auf die Autorität des heiligen Gregor berufen konnte, war dies bei kompositorischen Neuschöpfungen nur mit Hilfskonstruktionen möglich, wenn man etwa sich darauf berief, die polyphone Musik sei als besondere Ausführung des Chorals gedacht. In diesem Sinn erlaubte sogar Papst Johannes XXII. in seiner berühmten Bulle *Docta sanctorum* von 1324/25 einfache Konsonanzen über dem Cantus, wenn sie den Choral unversehrt erkennen ließen.⁵ Während reaktionäre Reformkreise vor allem in Deutschland darauf beharrten,⁶ Johannes XXII. habe mehrstimmige Musik insgesamt vom Gottesdienst ausgeschlossen, bildete sich in vielen anderen Teilen Europas eine Art stillschweigender Kompromiss heraus, wonach mehrstimmige Kirchenmusik zugelassen sein konnte. Da dieser Zustand meist eher einer Duldung gleichkam, versuchte man im Laufe des 15. Jahrhunderts, mit Reformen den Wildwuchs abzustellen und eine Einheit von Kirchenmusik und Liturgie herbeizuführen. Demnach hatte liturgische mehrstimmige Musik folgende drei Parameter zu erfüllen:

1. Benutzung der einschlägigen liturgischen Texte,
2. Einhaltung der Formulare von Missale und Brevier und
3. Einbeziehung der Melodien aus dem Gregorianischen Choral.

Es ist nun auffällig, dass am Vorabend der Reformation sich in Deutschland neben kirchlichen Institutionen namentlich die Fürsten selbst der liturgischen Musik annahmen. Die Motive mögen hier einmal unberücksichtigt bleiben, aber die vom Konstanzer Domkapitel, von Kaiser Maximilian und von Kurfürst Friedrich dem Weisen in Auftrag gegebenen

4 Helmut Hucke, »Über Herkunft und Abgrenzung des Begriffs ›Kirchenmusik‹«, in: *Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Ludwig Finscher, Tutzing 1979, S. 103–125.

5 Helmut Hucke, »Das Dekret ›Docta Sanctorum Patrum‹ Papst Johannes' XXII.«, in: *MD 38* (1984), S. 119–131.

6 Franz Körndle, »Die Bulle *Docta sanctorum patrum*. Überlieferung, Textgestalt und Wirkung«, in: *Päpstliches Liturgieverständnis im Wandel der Jahrhunderte. Tagungsbericht DHI Rom 2006*, hrsg. von Markus Engelhardt und Klaus Pietschmann, Druck in Vorbereitung; vgl. hierzu kontrovers Michael Klaper, »Verbindliches kirchenmusikalisches Gesetz« oder belanglose Augenblickseingebung? Zur *Constitutio Docta sanctorum patrum* Papst Johannes' XXII.«, in: *AfMw* 60 (2003), S. 69–95. Der Ansatz Klapers geht grundsätzlich an der Sache vorbei, denn selbst als »Augenblickseingebung« war die Bulle als Bestandteil des *Corpus Iuris Canonici* verbindlich. Sie blieb dies über Jahrhunderte, obwohl sich seit dem 17. Jahrhundert kaum noch jemand dafür interessierte oder sich gar daran hielt.

Proprienzyklen dokumentieren dieses Bemühen um eine Neuformierung der Kirchenmusik. Als das Land bereits von den Auseinandersetzungen um Martin Luther gespalten war, schloss sich Mitte der 1520er Jahre auch noch Herzog Wilhelm IV. von Bayern an, so als ob es zum guten Stil eines ambitionierten Herrschers gehören sollte.⁷ Und eine Generation später konnten die Verleger im protestantischen Nürnberg mit einer breiten Käuferschicht rechnen, als sie die drei Bände des *Choralis Constantinus* auf den Markt brachten.⁸ Programmatisch dem Luthertum verpflichtet sind die zuvor schon, nämlich zwischen 1538 und 1544 publizierten Drucke Georg Rhau in Wittenberg, die nichts anderes als Proprien für Messe und Stundengebet, Ordinarien und weitere Liturgica enthalten.⁹ Allen diesen Projekten ist gemeinsam, dass sie den genannten Kriterien bis ins Detail folgen.

Mit den Proprienprojekten schon in vorreformatorischen Zeiten untrennbar verbunden zu sein scheint die Struktur der höfischen Kantorei, wie sie sich Kaiser Maximilian I. leistete, denn die Sänger, deren Aufgabe die liturgische Musik sein sollte, waren allesamt Kleriker, in der Regel Kapläne,¹⁰ teilweise sogar studierte Theologen. Dies deutet auf den Versuch hin, die Kirchenmusik wieder eigentlich in der Liturgie zu verankern. Galt eine Messe als liturgisch vollzogen, wenn der Priester am Altar die Worte gesprochen hatte,¹¹ konnte der Gesang diese Texte nur verdoppeln. Damit war er lediglich Musik im Gottesdienst, nicht aber Teil der Liturgie. Die Aufführung von Musik durch eine Klerikerkantorei kann somit als Versuch gewertet werden, eine Möglichkeit zu schaffen, die Funktion des bloßen Ornaments zu überwinden und aus der Rolle der *ancilla* herauszufinden. Gerade weil es den Musikern und Komponisten Bedürfnis war, integriert an der Liturgie mitwirken zu dürfen, darf nicht gering geschätzt werden, wie sich die Situation auf protestantischer Seite veränderte. Luther billigte der Musik einen Rang unmittelbar nach dem Schriftwort zu und räumte ihr einen festen Platz im Gottesdienst ein.¹² Die Musik sollte regelrecht Verkündigungscharakter annehmen dürfen. Für die Sänger und Komponisten stellte dies eine Wertschätzung dar, die auf katholischer Seite fehlte. Zugleich wuchs die Verantwortung im Anteil an der Liturgie.

Diese positive Einstellung Luthers zur Musik im Allgemeinen und zur Kirchenmusik im Besonderen muss also einerseits sehr ernst genommen werden, andererseits ist sie durchaus angreifbar. Im Brief an die Epheser hatte der hl. Paulus die dortigen Gläubigen ermahnt, zu Gott in ihren Herzen zu singen. Als der einzigen Stelle des Neuen Testaments, die sich

7 Franz Körndle, »Der »tägliche Dienst« der Münchner Hofkapelle im 16. Jahrhundert«, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1 (2001), hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2001, S. 21–37, hier: S. 25f.

8 Edward Lerner, »Introduction« zu *Choralis Constantini tomus secundus*, Faksimile Peer 1992, S. 5–12; ders., »Introduction« zu *Choralis Constantini tertius tomus*, Faksimile Peer 1994, S. 5–10.

9 Ronald Lee Gould, *The Latin Lutheran Mass at Wittenberg 1523–1445: A Survey of the Early Reformation Mass and the Lutheran Theology of Music, as Evidenced in the Liturgical Writings of Martin Luther, the Relevant Kirchenordnungen, and the Georg Rhau Musikdrucke for the Hauptgottesdienst*, 2 Bde., Diss. Union Theological Seminary in the City of New York 1970, mschr., S. 54–140.

10 Erich Reimer, *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800*, Wilhelmshaven 1991, S. 53–61 und S. 77–79.

11 *Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Erstausgabe ca. 1480)*, hrsg. von Franz Rudolf Reichert (= Corpus Catholicorum 29), Münster 1967, S. 55, 68, 71, 96, 115, 181 und 197.

12 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher u. a., Kassel u. a. 1965, S. 7f.

im Hinblick auf Kirchenmusik deuten lässt, kam dieser Passage seit frühesten Zeiten eine Schlüsselstellung für die Legitimation liturgischer Musik zu. Als Huldreich Zwingli die Musik aus dem Gottesdienst ganz verbannte,¹³ konnte er sich dafür sogar auf das Pauluswort beziehen. Ihre Wirkungsmächtigkeit schien ihm zu wenig kontrollierbar und drohte das vorzutragende Wort Gottes zu verdunkeln. Demgegenüber war Luther von der tröstenden Kraft der Musik überzeugt, die ebenso wie die Theologie den Teufel vertreiben konnte.¹⁴ Auf katholischer Seite hatten seit Hunderten von Jahren die Provinzialsynoden und -konzilien regelmäßig einen Abusus in der Kirchenmusik festgestellt, weshalb es wohl nie zu einer klaren und positiven Stellungnahme gekommen ist.¹⁵

Erst lange nach dem tridentinischen Konzil erklärte der Jesuit Robert Bellarmin das Pauluswort vom Singen im Herzen so: Der Heilige Apostel habe den Gesang mit der Stimme nicht erwähnt, weil er das für selbstverständlich gehalten habe. Niemand singe bekanntlich richtigerweise ohne Stimme (»nemo enim propriè sine voce cantat«).¹⁶ Ohne sich selbst auf eine theologisch integrierte Kirchenmusik zu verständigen, beließ es die katholische Seite dabei, den Lutheranern zu unterstellen, sie hätten Gesang und Orgelspiel aus den Kirchen verbannt. Diese polemische Auffassung findet sich in theologischen Abhandlungen des hoch angesehenen Kirchenrechtlers Martín de Azpilcueta (Doctor Navarrus) ebenso wie in einer Kirchweihpredigt des Ingolstädter Jesuiten Georg Scherer¹⁷.

Azpilcueta:

Quod haeretici veteres nostro hoc saeculo renovati, & ab inferis revocati, qui omninò sustulerunt cantum Diuinorum officiorum, iniustissima id de causa fecerunt.¹⁸

Scherer:

Wider die Orgel vnd Kirchen Musica hat auch Lutherus geschrieben mit diesen Worten: Hie hat man zuletzt erfunden etliche reytzung der sinnen/ als Orgl ist vnd manicher Gesang. Es thut aber nichts zum Geist/welcher auch mehr vertilgt vnd außgelescht wird/durch solch Kitzelwerck/ etc.¹⁹

Wenn also die Entwicklung der Kirchenmusik im 16. Jahrhundert von den Geschehnissen der konfessionellen Spaltung bestimmt ist, dann ist sie das weniger äußerlich, als es vorder-

13 Markus Jenny, Art. »Zwingli«, in: *MGG*, Bd. 14, Kassel u.a. 1968, Sp. 1519–1522.

14 Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, S. 9.

15 Franz Körndle, »Was wußte Hoffmann? Neues zur altbekannten Geschichte von der Rettung der Kirchenmusik auf dem Konzil von Trient«, in: *KmJb* 83 (1999), S. 65–90.

16 Robert Bellarmin, *Disputationes/Tertiae controversiae generalis, tertia et vltima controversia principalis: De bonis operibus in particulari*, Ingolstadt 1593, S. 92.

17 Franz Körndle, »Die Ausbreitung von Orgeln und Orgelmusik im 15. Jahrhundert. Hintergründe eines wenig erforschten Phänomens«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 11 (2002/03), S. 11–30, hier: S. 29f.

18 »Die alten Haeretiker, die in unserem Jahrhundert von neuem aufgetreten sind und aus der Hölle zurückgerufen, sie haben insgesamt den gottesdienstlichen Gesang völlig grundlos abgeschafft« (Übersetzung: Franz Körndle). Martín de Azpilcueta, *Enchiridion sive Manuale de oratione et bonis canonicis*, Rom 1578, Anm. 40.

19 Georg Scherer SJ, *Unterschiedliche Drey Schöne / außerlesene / Catholische Predigten / auff die Kirchweyungen*, Ingolstadt 1604, S. 41f.

gründig den Anschein hat, sie ist es eher von innen heraus und durch die Einstellung zur Musik bedingt. Wir können die konfessionelle Identität damit mit dem Fixpunkt der Reformation, der *Confessio Augustana* von 1530, kaum in der Art verknüpfen, wie es der Lehrbuchtradition entsprechend und selbstverständlich auch für unser Thema hier bequem wäre. Es sind eigentlich zwei Artikel der *Confessio*, die von musikhistorischer Bedeutung sind. In Artikel 7 heißt es:

es ist nicht not zur wahren Einigkeit der christlichen Kirche, daß allenthalben gleichformige Ceremonien, von den Menschen eingesetzt, gehalten werden.
Nec necesse est ubique similes esse traditiones humanas seu ritus aut cerimoniae ab hominibus institutas.²⁰

Damit kann die Verbindlichkeit der Formulare aus den liturgischen Büchern außer Kraft gesetzt werden, was auch den Bereich der Kirchenmusik flexibler macht. Bedeutung erlangte dies erst nach und nach, vor allem im 17. Jahrhundert. Aber bereits die Kirchenordnungen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts spiegeln die divergierenden Kräfte wider, die zu einem Pluralismus protestantischer Liturgieformen führten. Artikel 24 der *Confessio* spricht die Musik direkt an:

das ist offensichtlich, daß die Messe, ohn Ruhm zu reden, bei uns mit größerer Andacht und Ernst gehalten wird als bei den Widersachern. [...] So ist auch in den öffentlichen Ceremonien der Messe keine merklich Änderung geschehen, dann an etlichen Orten teutsch Gesänge, das Volk damit zu lehren und zu uben, neben lateinischem Gesang gesungen werden, sintemal alle Ceremonien furnehmlich darzu dienen sollen, daß das Volk daran lerne, was ihm zu wissen von Christo not ist.
Retinetur enim missa apud nos et summa reverentia celebratur. Servantur et usitatae caerimoniae fere omnes, praeterquam quod latinis cantionibus admiscentur alicubi germanicae, quae additae sunt ad docendum populum. Nam ad hoc praecipue opus est caerimoniis, ut doceant imperitos.²¹

Mit Kalkül besteht der Text der *Confessio* ausdrücklich darauf, dass es kaum Änderungen gegeben habe. Lediglich an einigen Orten würden deutsche Lieder neben den alten lateinischen Gesängen benutzt.

Philipp Melanchthon vertieft in seiner Apologie der Konfession die Begründung deutschsprachiger Gesänge noch mit dem historischen Argument:

so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen; darum ists so neu nicht.
Nam etsi aliae frequentius, aliae rarius admiscuerunt germanicas cantiones, tamen fere ubique aliquid canebat populus sua lingua.²²

20 *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland, Göttingen ¹⁰1986, S. 61. Der Text der *Confessio* ist im Original zweisprachig in Latein und Deutsch abgefasst.

21 Ebd., S. 91f.

22 Ebd., S. 350.

Schon ein Jahr vor dem Augsburger Reichstag von 1530 hatte Martin Luther in seinem großen Katechismus vorgeschlagen, zur Bildung der Jugend zum Sakrament »auch etliche Psalmen oder Gesänge« zu bringen.²³ Damit bestätigt er in gewisser Weise lediglich, was sich in den Kirchenordnungen schon in den 1520er Jahren findet. Aber auch dort berief man sich auf ältere Traditionen. Am schönsten drückt das die Braunschweiger Kirchenordnung von 1528 aus, wenn sie sagt, das »kone wy unde willen ock nicht beter maken.«²⁴ An eine Verselbstständigung deutscher Gesänge in der Liturgie war keineswegs gedacht. So war den Schülern in Wittenberg 1533 untersagt worden, deutsch zu singen, »on allein wenn das volck mitsinget.«²⁵

In ihrer *Confutatio* reagierte die katholische Seite umgehend und suchte die einzelnen Artikel der *Confessio* zu widerlegen. Auch wenn es dabei mehr um theologische Inhalte als um die liturgische Praxis geht, sind die für die Musik relevanten Teile davon betroffen.²⁶ Zu Artikel 7 wird mit Verweis auf Augustinus angemerkt, das Brauchtum und das Recht der allgemeinen Kirche seien nicht zu verwerfen, da diese vermutlich bis in die Apostelzeit zurückreichten.²⁷ Hinsichtlich der Messe (Artikel 24) verwirft die *Confutatio* besonders die Verwendung der Landessprache. Diese sei unnötig, da inzwischen jeder die Gewohnheit und Gebräuche der Kirche von Jugend an gelernt habe. Zum Heil genüge es, die Messe im Glauben der christlichen Kirche zu hören. Im Übrigen – so die Verfasser der *Confutatio* – würde man es gern sehen, wenn die Missbräuche bei Abhaltung der Messe überwunden werden könnten.²⁸ In diesen Passagen der *Confutatio*, die die zeremonielle Seite der Messe nur knapp ansprechen und auf die Musik mit keinem Wort eingehen, wird klar, dass nicht im mindesten daran gedacht war, mit den Anhängern Luthers über Äußerlichkeiten zu debattieren.

Natürlich wurde gerade das Singen von deutschen Liedern durch die Gemeinde von der katholischen Polemik angegriffen. Wir nennen hier noch einmal Robert Bellarmin, der sich in seinen *Disputationes* von 1593 über das merkwürdige Verhältnis der Protestanten zur Musik wundert, da doch »bei den Lutheranern und Calvinisten nicht nur die Meßdiener, sondern sogar das Volk mit großem Geschrei in den Kirchen singt« (»cum apud Lutheranos, & Caluinistas non solum Ministri, sed etiam populus magno clamore in templis canat«).²⁹ Hier verkommt auf katholischer Seite der Versuch einer Identifizierung des Gegners über negative Merkmale zur konfessionellen Propaganda, denn längst hatte man selbst auf die Beliebtheit der deutschsprachigen Lieder reagiert. Die Augsburger Diözesan-

23 Ebd., S. 559.

24 Zitiert nach Rochus von Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700*, Schleswig 1893, Reprint Hildesheim 1970, S. 20.

25 Ebd., S. 12.

26 Herbert Immenkötter, *Der Reichstag zu Augsburg und die Confutatio. Historische Einführung und neuhochdeutsche Übertragung* (= Katholisches Leben und Kirchenreform im Zeitalter der Glaubensspaltung. Vereinsschriften der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum 39), Münster 1981, S. 54f. und S. 78–83.

27 Ebd., S. 53.

28 Ebd., S. 78f.

29 Bellarmin, *Disputationes*, S. 84.

Synode wollte 1567 die alten und katholischen Gesänge erlauben, vor allem die, die »unsere Vorfahren an den Hochfesten der Kirche gebraucht haben«³⁰. So brachte nach mehreren privaten katholischen Gesangbüchern, etwa dem von Johannes Leisentrit,³¹ die Neuauflage des Regensburger *Obsequiale* 1570 erstmals offiziell einen Anhang mit 15 Liedern.³²

Verglichen mit den beinahe hilflos wirkenden katholischen Attacken gegen die Liederpraxis der Lutheraner macht die konkrete Nennung der Kirchenmusik in der *Confessio Augustana* in geradezu souveräner Manier nicht nur ihren Rang deutlich, wir erhalten einen Eindruck von der Selbstverständlichkeit, mit der die Musik in den Gottesdienst integriert ist. Es sind klare und positiv formulierte Aussagen. Zu einer einheitlichen Liturgie führte das in der Praxis freilich nicht.

Der Vielfalt an Vorstellungen zu Liturgie und Kirchenmusik, die uns in evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts begegnet, steht, so würde man vermuten, auf katholischer Seite eine Tendenz zur Uniformierung gegenüber. An Anstrengungen, alle Aspekte des katholischen Lebens und Glaubens zu vereinheitlichen, hatte es in der Tat nicht gefehlt. Das Konzil von Trient versuchte, nachdem der ursprüngliche Gedanke, Protestanten wie Altgläubige gemeinsam zu einer ökumenischen Versammlung zu laden, gescheitert war, wenigstens die Haltung der römischen Kirche definitiv und in scharfer Abgrenzung von den Reformierten festzulegen. Um den Führungsanspruch des Papstes zu untermauern, lassen sich außerdem starke zentralistische Bestrebungen erkennen, die gerade von den Jesuiten mit großer Wirkmacht realisiert und propagiert wurden: Sie erhoben Rom zu einem Vorbild, an dem sich die katholische Welt in allen Fragen zu orientieren hatte. Mögen Konzil und römischer Zentralismus die katholische Christenheit in vielen Punkten wieder auf eine Linie gebracht haben, so gelang dies gerade bei der Kirchenmusik nur in bescheidenen Ansätzen.³³

Dass die Reform der Kirchenmusik nur einen untergeordneten Stellenwert auf der Tridentiner Tagesordnung hatte, machen die erhaltenen Dekrete sowie die Diskussionen und Zwischenstadien, die zu diesen Beschlüssen führten, sinnfällig. Die Verlautbarungen, in denen Musik überhaupt zur Sprache kommt, weisen gegenüber den übrigen Reformbestimmungen kaum einen nennenswerten Umfang auf, und selbst diese wenigen Zeugnisse bleiben im Vagen verhaftet. Erstmals wurden kirchenmusikalische Belange gegen Ende des Konzils in der 22. Sitzung verhandelt (17. September 1562), als es um die Abstimmung von

30 Manfred Härtig, »Kirchenlieder in den ersten nachtridentinischen Diözesan-Ritualien Süddeutschlands«, in: *Musica sacra* 88 (1968), S. 263–273, hier: S. 264.

31 Walther Lipphardt, »Johann Leisentrits Gesangbuch von 1567«, in: *Studien zur katholischen Bistums- und Klostersgeschichte*, Bd. 5, Leipzig 1964; Josef Gülden, *Johann Leisentrits Bautzener Messritus und Messgesänge* (= Katholisches Leben und Kämpfen im Zeitalter der Glaubensspaltung. Vereinsschriften der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum 22), Münster 1964, S. 66–68.

32 Klaus Gamber, *Cantiones Germanicae im Regensburger Obsequiale von 1570. Erstes offizielles katholisches Gesangbuch Deutschlands*, Regensburg 1983, S. 16f.

33 Neuere Gesamtdarstellungen zur tridentinischen Diskussion um eine Reform der Kirchenmusik, ihren Ansatzpunkten und Auswirkungen finden sich in folgenden Publikationen (dort auch Abdruck der wichtigsten Quellentexte und Nennung der älteren Literatur): Craig A. Monson, »The Council of Trent Revisited«, in: *JAMS* 55 (2002), S. 1–37; Christian Thomas Leitmeir, *Jacobus de Kerle. Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst* (= Collection Épitome musical), Turnhout 2006.

Missbräuchen bei der Messe ging (*abusus circa missam*). Zu diesem Zeitpunkt waren die entscheidenden dogmatischen Streitfragen bereits behandelt,³⁴ nun befand man sich mitten in der Selbstreform der Kirche *in capite et membris*. Die Konsensfindung erwies sich dabei als äußerst prekär und langwierig, denn anders als bei abstrakten dogmatischen Themen waren die Konzilsteilnehmer von ihren Beschlüssen selbst betroffen, und niemand war bereit, auf liebgewordene Besitzstände zu verzichten.

Als im Sommer 1562 die Abstellung der *abusus circa missam* auf dem Programm stand, war vielen Teilnehmern bereits bewusst geworden, dass eine schnelle Einigung in allen Punkten erzielt werden musste, sollte nicht der günstige Abschluss des Konzils insgesamt gefährdet werden. Allzu lebendig war in ihrem Gedächtnis neben der Frage um die bischöfliche Residenzpflicht vor allem das monatelange Tauziehen um die Gewährung des Laienkelchs, bei dem letztlich kein Einvernehmen erzielt wurde. Schließlich blieb kein anderer Weg, als – eine Bankrotterklärung des Konzilsgedankens! – die Entscheidung dem Papst zu übertragen. Um anhaltende und unergiebig Debatten im Plenum zu vermeiden, wurden Kommissionen gegründet, deren Aufgabe darin bestand, die gewünschten Reformforderungen zu sammeln, vorab zu diskutieren und in eine konsensfähige Form zu bringen, die zügig und ohne große Änderungswünsche von der Generalversammlung verabschiedet werden konnte.³⁵

Dies war für Ludovico Beccadelli, den Vorsitzenden der Kommission zur Behebung der Missbräuche in der Messe, keine leichte Aufgabe, hatte doch jeder Bischof mindestens ein Lieblingsübel, das er auf höchster kirchlicher Ebene verdammt wissen wollte. Der erste Entwurf eines Missbrauchskatalogs, den Beccadelli bereits unter Streichung aller als peripher erachteten Punkte erstellte, war immer noch derart ausufernd, dass ihn die päpstlichen Konzilslegaten postwendend mit der Bitte um weitere Kürzung und Vereinfachung zurücksandten. Interessanterweise hatte Beccadelli schon in dieser ersten Liste bis auf einen Punkt alle Eingaben gestrichen, die sich mit der Kirchenmusik befassten³⁶:

Item animadvertendum, an species musicae, quae nunc invaluit in figuratis modulationibus, quae magis aures quam mentem recreat et ad lasciviam potius quam ad religionem excitandam comparata videtur, tollenda sit in missis, in quibus etiam profana saepe cantantur, ut illa *della caccia et la battaglia*.³⁷

34 Bereits in den ersten beiden Konzilsphasen von 1545 bis 1547 und von 1551 bis 1552 wurde eine Einigung in den wichtigsten dogmatischen Fragen nach dem Verhältnis von Heiliger Schrift und Tradition, der Rechtfertigungs-, der Erbsünden- und Sakramentenlehre erzielt und die diesen Positionen widersprechenden Lehrmeinungen der Reformatoren zum Anathema erklärt. Grundlegend hierzu wie überhaupt für den Verlauf und die Hintergründe des Konzils ist nach wie vor Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 Bde., Freiburg i. Br. 1949–1975.

35 Hubert Jedin, »Katholische Reform und Gegenreformation«, in: *Reformation, Katholische Reform und Gegenreformation*, hrsg. von Erwin Iserloh, Josef Glazik, Hubert Jedin (= Handbuch der Kirchengeschichte 4), Freiburg im Breisgau 1985, S. 501–520.

36 Alle Zitate von Konzilstexten sind der Quellensammlung *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum Nova Collectio*, hrsg. von der Görresgesellschaft, Freiburg i. Br. 1901ff. (bislang sind 13 Bände erschienen) entnommen, die im Folgenden als CT abgekürzt wird. Die folgenden Übersetzungen stammen von Christian Leitmeir.

Die Verbannung allzu säkularer Elemente und insbesondere von Parodiekompositionen über weltliche Vorlagen blieb nicht nur der einzige musikalische Aspekt, den man einer offiziellen Rüge für wert erachtete. Er wird zudem in einem Atemzug mit Forderungen genannt, die in ihrer Trivialität vielfach wie eine Karikatur ihrer selbst wirken. So wird etwa im Anschluss an den erwähnten Passus angeprangert, dass während einer Messe Leichen durch die Kirche getragen und unter dem Vorwand von Prozessionen Männer in Frauenklöster eingeschmuggelt werden, oder an anderer Stelle vorgeschrieben, bei einer Privatmesse seien mindestens zwei Kerzen anzuzünden. Dass das Verbot von Parodiemessen in einer Reihe mit derartigen, offenkundig nebensächlichen Missbräuchen steht, zeigt an, welchen Rang die Kirchenmusik im tridentinischen Reformprogramm wirklich einnahm.

Die zweite, um ein Drittel gekürzte Fassung des Missbrauchskompandiums enthielt ebenfalls nur einen Passus zur Musik. Dabei verschob sich einerseits das Gewicht auf das Problem der Textverständlichkeit, andererseits drohten durch die Bekräftigung der Bulle *Docta sanctorum* ernsthafte Konsequenzen für die Kirchenmusik:

Species quoque musicae in divinis officiis reducatur ad normam, quam praescripsit Ioannes XXII. in *Extrav. de vita et honestate clericorum, vel ita cantatur, ut verba magis quam modulationes intelligantur*.³⁸

In der genannten Extravagante, die zwischen 1324 und 1325 verfasst wurde, verbot Johannes XXII. unter anderem einzelne Gattungen wie die der Motette und gestattete an den hohen Festtagen des Kirchenjahres gerade einmal einfache Mehrstimmigkeit.³⁹ Da eine derartig radikale Beschneidung der Kirchenmusik sicherlich keine Mehrheit unter den Konzilsteilnehmern finden konnte, verschwand der Verweis auf *Docta sanctorum* aus den weiteren Entwürfen eines Reformkatalogs.⁴⁰ Abgesehen davon setzte sich die Einsicht durch, es

37 Abusus, qui circa venerandum missae sacrificium evenire solent, partim a patribus deputatis animadversi, partim ex multorum praelatorum dictis et scriptis excerpti, 8.8.1562 (CT VIII, 916–921): »Ebenso soll die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, ob jene Art der Musik, die nun in den figurierten Gesängen zunimmt und die die Ohren mehr als den Geist erfrischt und, wie es scheint, mehr um der Sinnenlust willen komponiert ist als um gläubige Gesinnung zu fördern, aus den Messen zu beseitigen sei, in denen auch viel Weltliches gesungen wird wie die [Messen] *della caccia* und *la battaglia*.« Mit den genannten Messen sind wahrscheinlich Parodiekompositionen über die beliebten Chansons *La chasse*, *Gentilz veneurs* und *La guerre: Escoutez tous gentilz* Jannequins, vielleicht sogar dessen eigene *Missa super La bataille* gemeint. Vgl. *Palestrina: Pope Marcellus Mass*, hrsg. von Lewis Lockwood, New York 1975, S. 17.

38 Compendium abusuum circa sacrificium missae, um 25.8.1562 (CT VIII, 921–924): »Die Art von Musik, die in Gottesdiensten verwendet wird, soll auf jene Norm zurückgebracht werden, die Johannes XXII. in der Extravagante *De vita et honestate clericorum* vorgeschrieben hat, oder es soll so gesungen werden, dass mehr die Worte als die Musik verstanden werden können.«

39 Vgl. Körndle, »What kind of music has John XXII really forbidden?«; Hucke, »Das Dekret *Docta Sanctorum Patrum*«, S. 126f.

40 Nichtsdestoweniger konnten sich mehrstimmigkeitskritische Kirchenobere nach wie vor auf die päpstliche Extravagante berufen, die, auch wenn sie nicht konkret genannt wurde, weiterhin kirchenrechtlich relevant war. Vgl. Körndle, »Was wußte Hoffmann?«, S. 69–72. Auch wenn die Bestimmung 1917 außer Kraft gesetzt wurde, findet sie sich noch in den neueren Ausgaben des *Corpus Iuris Canonici* unter den Extravagantes Communes, vgl. etwa die zweite Leipziger Ausgabe, hrsg. von Ämilius Ludwig Richter und Ämilius Friedberg, Graz 1959, Bd. 2, Sp. 1255–1257.

könne nicht Aufgabe eines Konzils sein, konkrete Missbräuche zu benennen, die jeder Bischof auch selbst in seiner Diözese ahnden könnte. Das verabschiedete – und kirchenrechtlich allein verbindliche – Dekret spricht letztlich einzig eine Warnung vor Verweltlichung und mangelnder Dezenz aus, von der mehrstimmige und instrumentale Kirchenmusik neben allem anderen, was während der Messe geschieht, gefährdet seien (der einschlägige Passus ist durch Sperrdruck hervorgehoben):

Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.⁴¹

Als in der 23. Sitzung des Jahres 1563, da etlichen Kirchenleuten die summarische Behandlung der Missbräuche nicht weit genug ging, kirchenmusikalische Fragen abermals angeschnitten wurden, lässt sich ein ähnlicher gradueller Verwässerungsprozess feststellen. Zu Beginn wurden Stimmen laut, die ein kirchliches Vorgehen gegen *cantus molliores* forderten, und Francisco de Córdoba beschwor in seinem Katalog von Reformmaßnahmen, den er am 1. Juni 1563 der Kommission übergab, abermals den Geist der Bulle *Docta sanctorum* herauf, als er forderte: »Statuta de vita et honestate clericorum renoventur et serventur« (CT XIII/2, S. 465). Im Dienste einer schnellen Konsensfindung beließ man es auch in diesem Falle schließlich bei dem allgemeinen Gebot, die Kirchenmusik sei »reventer, distincte devoteque« vorzutragen, es blieb also bei den nicht weiter spezifizierten Forderungen nach Wahrung der gebotenen Frömmigkeit und Ehrfurcht sowie Textverständlichkeit.⁴² Die Ausrottung konkreter Missstände wurde dagegen an Synoden in den einzelnen Bistümern delegiert. Das Prinzip einer einheitlichen Regelung war damit endgültig aufgegeben. Wenn Provinzialsynoden überhaupt abgehalten wurden, waren ihre Beschlüsse nur von regionaler Geltung.⁴³

Der Verzicht auf eine offizielle Bekräftigung von *Docta sanctorum* war, positiv gesehen, ein Triumph der Diplomatie, gewährte er allen Reformlagern doch breiten Handlungsspielraum. Die Gegner einer allzu elaborierten und selbstbewusst auftretenden Figuralmusik mochten sich auf diese Bulle berufen, die ja nach wie vor Gültigkeit besaß. Mehrstimmigkeitsfreundliche Kirchenmänner dagegen konnten diese Vorschrift einfach ignorieren, zumal ihr als Extravagante ohnehin ein zweifelhafter kirchenrechtlicher Status zukam. Eine solche Taktik führte gleichwohl zu einem faulen Kompromiss, denn so ließ man miteinander rivalisierende Bewegungen nebeneinander bestehen, ohne eine definitive Lösung zu finden.

41 Konzilsdekret: Sessio sexta sacrosancti oecumenici et generalis concilii Tridentini sub Pio IV Pont. Max. [Sessio XXII], 17. September 1562 (CT VIII, 957–965): »Von den Kirchen sollen aber jene Arten von Musik, in denen sich durch Gesang oder Orgel etwas Laszives oder Unreines [in die Liturgie] mischt, entfernt werden, ebenso alle weltlichen Handlungen, eitle und sehr weltliche Unterhaltungen, das Umhergehen [in der Kirche während des Gottesdienstes] und lautes Geschrei, damit das Haus Gottes wahrhaft als ein Haus des Gebetes gesehen und bezeichnet werden kann.«

42 Das Dekret der 24. Sitzung vom 11. November 1563 ist abgedruckt in CT IX, S. 983f.

43 Monson, »The Council of Trent Revisited«, S. 22–28.

Ähnliches galt von der Reform der Liturgie, die eine Kommission der Kurie im Anschluss an das Konzil an der römischen Kurie vornahm. Obwohl die Umarbeitung der liturgischen Texte und Gesänge nach dem Vorbild des römischen Usus energisch vorangetrieben wurde und schon 1568 das *Breviarium Romanum* sowie 1570 das *Missale Romanum* im Druck vorlagen, krankte die angestrebte Vereinheitlichung an einem entscheidenden Punkt: Unter dem Druck, eine möglichst rasche Einigung zu erzielen, nahm man alle Diözesen, die über eine mehr als 200-jährige liturgische Tradition verfügten – d. h. nahezu alle! –, von der Verpflichtung auf den tridentinischen Ritus aus.⁴⁴ Somit bedurfte es geraumer Zeit und großer Überredungskünste besonders der Jesuiten, bis sich die Bistümer nach und nach freiwillig der reformierten römischen Liturgie unterwarfen.⁴⁵ Nichtsdestoweniger löste gerade das Erscheinen des *Breviarium Romanum* (1568) in etlichen kirchenmusikalischen Institutionen eine Welle von liturgischen Neukompositionen im Bereich der Vesperhymnen aus: Vielfach wurde die notwendige Neukomposition von jenen Hymnen, mit denen der neue Ritus die zuvor verwendeten Hymnen ersetzte, gleich zur Gelegenheit genommen, das gesamte Hymnenrepertoire umzustellen und nach dem Zeitgeschmack zu aktualisieren.⁴⁶

Weder auf katholischer noch auf evangelischer Seite schufen die offiziellen Verlautbarungen verbindliche Vorgaben, die in der kirchenmusikalischen Praxis konfessionelle Identität stifteten und zu einer Abgrenzung führten. Zu dieser Praxis gehörte als Grundlage das Repertoire selbst und seine Ausführung, wobei dem Einsatz der Orgel oder anderer Instrumente eine gewisse Bedeutung zukommt. Auf protestantischer Seite blieben die Rhau-Drucke bekanntlich weiterhin der lateinischen Kirchenmusik treu. Aus solchen Publikationen lässt sich freilich nur bedingt auf die tatsächliche Verwendung im Gottesdienst schließen, denn es ist daraus nicht zu ersehen, ob die dortigen Zusammenstellungen wirklich in Gänze umgesetzt oder vielleicht nur als Vorschläge betrachtet worden sind. Dabei ist zu beobachten, dass die Machart der Kompositionen selbst in der Regel keinen allzu großen Aufwand erforderte.

Als ein gutes Beispiel für das, was man in den Stadtkirchen durch die Schulkantoreien realisieren wollte, kann das jüngst (2003) restaurierte sogenannte Eisenacher Kantorenbuch dienen.⁴⁷ Dass es tatsächlich lange und regelmäßig benutzt wurde, belegen Dokumente und massive Gebrauchsspuren am Buch selbst. Es enthält über weite Strecken überliefertes Repertoire, Proprien, Messen, Magnificat, Hymnen und Psalmen – alle in lateinischer Sprache. Ganz gelegentlich finden wir deutsche Lieder oder Liedstrophen, vertreten etwa durch Johann Walters Satz zu »In dulci júbilo« (fol. 85v–86r). Charakteristisch für den Ein-

44 Raphael Molitor, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom*, 2 Bde., Leipzig 1901 und 1902, Reprint Hildesheim 1963.

45 Thomas Culley SJ, »The Influence of the German College in Rome on Music in German-speaking Countries During the 16th and 17th Centuries«, in: *AMI* 7 (1969), S. 1–35.

46 Vgl. für den Münchner Hof etwa Daniel Zager, »Post-Tridentine Liturgical Change and Functional Music: Lasso's Cycle of Polyphonic Latin Hymns«, in: *Orlando di Lasso Studies*, hrsg. von Peter Bergquist, Cambridge 1999, S. 41–63.

47 Conrad Freyse, *Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach*, Leipzig 1923, S. 16–18; Otto Schröder, »Das Eisenacher Cantorenbuch«, in: *ZfMw* 14 (1931/32), S. 173–178; Fritz Rollberg, »Das Eisenacher Cantorenbuch«, in: *ZfMw* 14 (1931/32), S. 420.

satz von Liedern ist dabei die Verdopplung von Propriumsstücken an Hochfesten, die zuerst traditionell lateinisch und dann als deutsche Liedstrophen ausgeführt werden, so das österliche »Surrexit Christus hodie«, das im Anschluss eingedeutscht als »Erstanden ist der heilige Christ« im Chorbuch eingetragen ist (fol. 22v–25r). Freilich ist diese Praxis nicht unbedingt eine protestantische Erfindung, sondern lässt sich bereits vor der Reformation im Umfeld von Prozessionen nachweisen,⁴⁸ beispielsweise im unweit von Eisenach gelegenen Erfurt.

Das Eisenacher Kantorenbuch enthält keinerlei Offertorien. Rochus von Liliencron hatte das Fehlen dieses Gesangs als allmählichen und bedauerlichen Rückzug vom Proprium interpretiert,⁴⁹ doch das Offertorium war schon in vorreformatorischer Zeit wegen der oft großen zeitlichen Ausdehnung der Platz für die Aufführung von Motetten.⁵⁰ Während bei den Katholiken nach dem Tridentinum diese alte Praxis als Abusus behandelt wurde und Komponisten wie Orlande de Lassus oder Giovanni Pierluigi da Palestrina neue Sammlungen mit liturgischen Proprien – allerdings ohne Einbeziehung des Chorals – anlegten, bot den Protestanten die in der *Confessio Augustana* aufgegebene Bindung an die von Menschen gemachte Tradition gute Gelegenheit, die alten Proprientexte durch Psalmen in motettischer Vertonung⁵¹ zu ersetzen, womit man an der Offertoriumsmotette festhalten konnte.

Betrachtet man die Messe als den Hauptgottesdienst auch bei den Protestanten, dann fällt auf, dass hier im Jahrhundert nach Beginn der Reformation nur sehr wenig verändert wurde, womit eine konfessionelle Identität nur wenig erkennbar zu sein scheint, am ehesten am Einsatz der deutschen Sprache. Noch stärker äußert sich die Tendenz zu einer zunehmenden Eindeutschung im Bereich des Stundengebetes. Hier ist auch der Ort für die Aufführung der Passionsvertonung angesiedelt. Nach den deutschsprachigen Passionen von Johann Walter hat es im protestantischen Bereich keine lateinischen Bearbeitungen dieser Texte mehr gegeben. Hier reihen sich alle derartigen Werke (Meiland, Lechner und Demantius) bis Heinrich Schütz ein.⁵² Das Eisenacher Kantorenbuch stellt sich freilich auch bei der Passion auf die konservative Seite und bringt die damals Jacob Obrecht zugeschriebene Vertonung (vermutlich als erste Handschrift nach der ersten gedruckten Veröffentlichung durch Georg Rhau⁵³), die noch die lateinische Sprache verwendet (fol. 213v–217v). Auch wenn es sicher vereinzelt Orte mit stärker veränderter liturgischer Musik gegeben hat, bleibt der Gesamteindruck einer nicht zu unterschätzenden und lang anhaltenden Traditionspflege in den evangelischen Gottesdiensten.⁵⁴

48 Suppan, »Das geistliche Lied in der Landessprache«.

49 Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste*, S. 20.

50 Sabine Žak, »Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche«, in: *MD* 38 (1984), S. 231–259, hier: S. 238, S. 248–257.

51 Walther Dehnhard, *Die deutsche Psalmotette in der Reformationszeit* (= Neue Musikgeschichtliche Forschungen 6), Wiesbaden 1971, S. 89–93.

52 Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, S. 114–120.

53 Georg Rhau, *Selectae Harmoniae quatuor vocum de passione Domini*, Wittenberg 1538.

54 Friedrich Wilhelm Riedel, »Lutherischer Gottesdienst und katholische Kirchenmusik«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 11 (2002/03), S. 231–257, hier bes.: S. 256f.

Traditionell blieb auch der Einsatz der Orgel, wobei mehrteilige Stücke, Sequenzen, Hymnen, Magnificat und Te Deum im Alternatim aufgeführt wurden, daneben aber auch im Ordinarium wenigstens Kyrie und Gloria. So etwas finden wir 1536 in Wittenberg selbst, wobei eine Art Alternatim auch bei deutschen Liedern in Gestalt von Zwischenspielen zwischen den Strophen an alte Gepflogenheiten anknüpfte.⁵⁵ Selbstverständlich fühlten sich trotz (oder gerade wegen?) der großen Gemeinsamkeiten weder Katholiken noch Protestanten gehindert, die Praxis der jeweils anderen Konfession als nicht zu billigenden Missbrauch anzuprangern.⁵⁶ Orgelbegleiteter Liedgesang und der Einsatz von weiteren Instrumenten, vor allem Streichern, ist nicht vor dem 17. Jahrhundert dokumentierbar.

Nach rein musikalischen Gesichtspunkten lassen sich Kompositionen des 16. Jahrhunderts nur schwerlich und allenfalls in prononcierten Einzelfällen einer Konfession zuordnen. Im Wesentlichen griffen Protestanten wie Katholiken auf die gleichen Kompositionstechniken zurück, wobei bestimmte Konstruktionsprinzipien abhängig von Zeit, Region und Institution besonders favorisiert wurden. Die strenge Verpflichtung, bei liturgischen Kompositionen den Cantus firmus unverfälscht in Pfundnoten, womöglich sogar im Bassus, zum Träger des Satzes zu machen, war bereits im vorreformatorischen Deutschland weit verbreitet und blieb auch nach der Kirchenspaltung beiden Konfessionen gemein, während diese Technik in Italien erst gegen Ende des Jahrhunderts eine Breitenwirkung entfaltete.⁵⁷ Grosso modo bestimmte der Text, den es zu vertonen galt, die Kompositionsweise: Paraliturgische Kompositionen (inkl. Offertorienmotetten) beherzigten freie motettische Durchimitation, Liturgika waren mehr oder minder rigide auf den gregorianischen Cantus firmus verpflichtet, deutsche Lieder (die vor allem bei Lutheranern beliebt waren) griffen auf das deutsche Tenorlied zurück, Litaneien (diese insbesondere bei Katholiken) wurden im einfachen Falsobordone gesetzt.

Da beide Konfessionen mit den neuesten kompositorischen Entwicklungen Schritt halten wollten und andererseits die traditionellen Satzweisen beibehielten, war die Schnittmenge des ihnen verfügbaren musikalischen Vokabulars groß. Demgemäß konnte eine Komposition ohne weiteres vom einen Lager zum anderen wandern, selbst wenn sie eindeutige konfessionelle Merkmale trug. Diese lagen nämlich nicht oder nicht primär in der Musik per se begründet, erst ihr Text, Autor und andere kontextuelle Faktoren verliehen ihr ein evangelisches oder katholisches Antlitz. Wurden diese Parameter ignoriert, neutralisiert oder ersetzt, stand einem Repertoireaustausch nichts mehr im Wege.

Bei der Aneignung von Kompositionen der konfessionellen Gegenseite handelt es sich um ein komplexes Phänomen, das nur in Einzelstudien angemessen zu ergründen ist. Die Feststellung, dass eine Institution etwa über einen bestimmten Musikdruck verfügte, besagt allein wenig. Vielmehr gilt es zu bestimmen, ob, in welcher Form und in welchem Kontext die darin enthaltenen Werke aufgeführt wurden. Aufschluss darüber geben neben lokalen Kirchenordnungen vor allem handschriftliche Eintragungen zur Aufführungs-

55 Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, S. 64–68.

56 Georg Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert*, Leipzig 1893, S. 45; Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste*, S. 111–119.

57 Ein Musterbeispiel dafür sind einige Sätze Ludwig Senfls, die in den Jenaer Chorbüchern Friedrichs des Weisen erhalten sind (Universitätsbibliothek Jena, Chorbücher 34–36).

gelegenheit bzw. textliche Zensuren. Da eine flächendeckende Erfassung dieses Materials noch aussteht, lässt sich nur ein vorläufiges Bild der Migrationsprozesse konfessioneller Musik zeichnen.

Mit dem Mut zur Vergrößerung können immerhin einige generelle Tendenzen benannt werden. Grundsätzlich wanderte das Repertoire leichter und häufiger vom katholischen in den evangelischen Bereich als umgekehrt. Das hängt damit zusammen, dass die lutherische Liturgie empfänglicher für geistliche Musik verschiedenster Art war. Im Prinzip konnten mehrstimmige Kompositionen an jeder beliebigen Stelle in die Feier von Vigil, Messe und Vesper eingeschoben werden, sobald sie nur der Minimalforderung genügten, eine irgendwie geartete Affinität zum Tagesproprium aufzuweisen. Je nach Strenge der Kirchenordnung war sogar eine Substitution von Ordinariums- und Propriumsteilen durch Motetten oder andere geistliche Gesänge erlaubt.⁵⁸ Da insbesondere an Kathedralen und Stadtkirchen, denen Lateinschulen angeschlossen waren, nach wie vor lateinisch zelebriert wurde, ja sogar der vorreformatorische Ritus weitestgehend beibehalten wurde, ließen sich liturgische und motettische Kompositionen katholischer Provenienz problemlos in die evangelische Liturgie verpflanzen. Einschränkungen gab es allenfalls beim Kalendarium, aus dem alle nicht-biblischen Heiligenfeste und Gedenktage verschwanden, sowie bei einzelnen Gattungen wie der Sequenz, die gerade Reformatoren der ersten Generation ob ihrer mangelnden Gründung im Schriftwort als nicht mehr tragbar galt.⁵⁹

Die katholische Seite vermochte dagegen nur einen kleinen Teil protestantischen Repertoires für eigene Zwecke zu adaptieren. Einer rigorosen liturgischen Auffassung gemäß, die zumal ab dem Tridentinum wachsende Verbreitung fand, war mehrstimmige Musik im Gottesdienst nur dann erlaubt, wenn sie den jeweils vorgesehenen einstimmigen Choral ersetzte und dessen Text und Melodie aufnahm. Letztere sollte idealiter in unverfälschter Form als breiter Cantus firmus in einer Stimme zum Hauptträger des Satzes werden, der von den umgebenden Stimmen nur polyphon ausgeziert wird.⁶⁰ Laxere Techniken waren nur in Ausnahmefällen erlaubt – etwa bei Offertorien, die, wie die Zyklen eines Palestrina und Lassus zeigen,⁶¹ eine motettische Faktur ohne Choralbindung aufweisen, dann aber zumindest ›choralartig‹ klingen sollten.⁶²

58 Für Nürnberg vgl. Bartlett R. Butler, *Liturgical Music in 16th-Century Nuremberg. A Socio-Musical Study*, PhD Diss. University of Illinois 1970 (mschr.), S. 374–383.

59 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Christoph Gaiser, »Die Verwendung der Sequenz im Gottesdienst der lutherischen Kirchen«, im vorliegenden Kongressbericht (Band 3, S. 8–14).

60 Diese Forderung geht ebenfalls auf die Extravagante *Docta Sanctorum* zurück, wo es ausdrücklich heißt, die mehrstimmige Bearbeitung dürfe in keiner Weise die melodische Gestalt des Chorals antasten oder in Mitleidenschaft ziehen (»sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat«). Manche Komponisten gingen sogar soweit, den Cantus firmus in den Bassus zu verlegen und ihn somit emphatisch zum Fundament des Satzes zu erheben. Beispiele dafür finden sich etwa im zweiten Band des *Patrocinium Musices* von Orlande de Lassus (München 1574) oder seinen Proprienvertonungen im Chorbuch München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 32. Bezeichnenderweise wurde derartige Kirchentreue wohl im von der Reformation gespaltenen Deutschland, nicht aber in der päpstlichen Kapelle praktiziert.

61 Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Offertoria totius anni secundum Sanctae Romanae Ecclesiae consuetudinem*, Rom 1593. Der Offertorienzyklus von Orlande de Lassus für die Advents- und Fastenzeit ist hand-

Von dem umfangreichen Bestand protestantischer Kirchenmusik war folglich nur ein kleiner Ausschnitt zum Gebrauch in katholischen Gottesdiensten geeignet: nämlich lateinische Ordinarius- und Proprienvertonungen. In den Chorbüchern der Münchner Hofkapelle und des Benediktinerklosters Tegernsee finden sich beispielsweise vereinzelt, aber doch selbstverständlich auch Messen und Magnificat von Johann Walter, Ludwig Daser und Johannes Eccard.⁶³ Deutschsprachigen Kompositionen hingegen war der Eingang in ein katholisches Milieu von vornherein verwehrt. In noch stärkerem Maße und unabhängig von der Textvorlage galt dies von Werken, die direkt mit Martin Luther oder der Reformation assoziiert waren – man denke nur an das Lied »Ein feste Burg ist unser Gott« oder aber die durch den Reformator persönlich approbierten Zyklen des Wittenberger Druckers Rhau, mit denen den jungen evangelischen Gemeinden ein mustergültiges Repertoire an mehrstimmiger Kirchenmusik bereitgestellt werden sollte (s. o.). Ansonsten schien man durchaus geneigt, mit protestantischen Musikerkollegen zu kooperieren. In den Sammlungen *Rosetum Marianum. Unser lieben Frawen Rosengertlein* (Dillingen 1604)⁶⁴ und *Triodia Sacra* (Dillingen 1605)⁶⁵, die der Augsburger Domkapellmeister Klingenstein zu Beginn des 17. Jahrhunderts herausgab, waren, als könnte es nicht anders sein, führende evangelische Meister des Südens wie Hans Leo Haßler und Adam Gumpelzhaimer vertreten. Die Jesuiten, unter deren Augen beide Anthologien in Dillingen gedruckt wurden, schienen daran nichts auszusetzen zu haben; die beteiligten protestantischen Komponisten mussten ihrerseits beim *Rosetum Marianum*, einer Vertonung von über zwanzig Strophen des Liedes »Maria zart«, ein Auge zudrücken.

Eine solche verallgemeinernde Darstellung hat freilich nur approximativen Charakter und kommt schnell an ihre Grenzen, wenn man sie mit konkretem Quellenmaterial konfrontiert. Mit welcher Vielfalt an Migrations- und Assimilierungsprozessen man rechnen muss, sei deshalb abschließend an einem Fallbeispiel erläutert: der evangelischen Aneignung katholischer Kompositionen zum Fest der Apostel Petrus und Paulus. Deren Proprium eignet sich in vorzüglicher Weise zum Gradmesser konfessioneller Vorstellungen, weil das Apostelpaar in einem komplementären Spannungsverhältnis zueinander stand, das mit der Reformation zerbrochen wurde. Fortan identifizierten sich Katholiken mit jenen Werten, die Petrus verkörperte, allen voran der Bedeutung des Papsttums sowie der regulären apostolischen Tradition und Sukzession. Dagegen reklamierten die Lutheraner vorrangig

schriftlich im Chorbuch Mus. ms. 2744 der Bayerischen Staatsbibliothek überliefert. Diese Kompositionen, die ja nicht auf den entsprechenden Choralmelodien basierten, wurden ohne Hinweis auf eine liturgische Bestimmung in die »Motetten«-Drucke der Jahre 1582 und 1585 aufgenommen.

62 Zum Begriff der »Choralartigkeit« unter Berufung auf den Kirchenrechtler Martín de Azpilcueta (*Enchiridion sive Manuale de oratione et horis canonicis*, Rom 1578) siehe Franz Körndle, »Was wußte Hoffmann?«, S. 85.

63 München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 43 (Walter, Daser) und 57 (Eccard).

64 Bernhard Klingenstein, *Rosetum Marianum*, hrsg. von William E. Hettrick (= RRM 24–25), Madison, WI 1977.

65 Eine Edition der als Unikat nur fragmentarisch erhaltenen Anthologie wurde vorgelegt von Christian Thomas Leitmeir, »Triodia Sacra (1605). Ein rekonstruierter Sammeldruck als Schlüsselquelle für das Musikleben der Spätrenaissance in Süddeutschland«, in: *Musik in Bayern* 62/2 (2002), S. 23–55, hier: S. 40–55.

Paulus für sich, der nicht zum eigentlichen Kreis der Zwölf gehörte, aber von Gott zum Apostel der Völker ausersehen wurde. Er trat nicht wie Petrus als unmittelbarer Zeuge Christi auf, sondern als Verkündiger des Evangeliums und Exeget der christlichen Lehre, auf dessen Deutungen die Theologie Martin Luthers fußte.

Zeugnis für die protestantische Bevorzugung von Paulus geben die textlichen Eingriffe, die im Heilbronner Exemplar der *Hymni totius anni Secundum Ritus Sanctae Rom. Eccl.* (Rom 1558) von Jacobus de Kerle dokumentiert sind (Stadtarchiv Heilbronn, Heilbronner Musikschatz L).⁶⁶ An dem dezidiert römischen Titel dieses Hymnars nahm Johannes Lauterbach, der Rektor der dortigen Lateinschule, keinen Anstoß. Während es in musikalischer Hinsicht den Anforderungen der örtlichen Liturgie offensichtlich Genüge tat und einen festen Bestandteil von deren Repertoire bildete, sah sich Lauterbach dennoch, wie die folgende Übersicht zeigt, an manchen Punkten zu konfessionalisierenden Änderungen des Textes genötigt:

In Festivitate Apostolorum Petri & Pauli ad Vesperam Hymnus

Fassung Breviarium Romanum	Fassung Johannes Lauterbach (um 1560)
Ianitor celi Doctor orbis pariter	Uterque celi doctor orbis ambo
Iudices secli Vera mundi lumina	Iudices secli ruentis vera mundi lumina
Per crucem alter Alter ense triumphans	Alter triumphans ense verum alter cruce
Vitae senatum Laureati possident.	Vitae senatum Laureati possident.

Die komplementäre Beschreibung beider Apostel im ersten Vers der zweiten Strophe, die Petrus zum Pförtner des Himmels und Paulus zum Lehrer der Welt erklärt, wird von Lauterbach eingeebnet und die Zuständigkeit beider für himmlische Angelegenheiten betont. Im dritten Vers, der die Todesarten beider Märtyrer nennt, kehrt Lauterbach die traditionelle Reihenfolge um: Bei ihm kommt Paulus vor Petrus zu stehen.

Noch einen Schritt weiter ging man in Hof. Die 1592 von dem Prediger Caspar Löner und dem Schullektor Nicolaus Medler erlassene Kirchenordnung, die nicht nur die Liturgie der einzelnen Festtage kodifiziert, sondern auch das jeweils aufzuführende mehrstimmige Repertoire festlegt, räumte dem Apostel Petrus gar keinen Platz mehr ein.⁶⁷ Der doppelte Gedenktag Peter und Paul (29. Juni) wurde ersatzlos gestrichen, das Kalendarium verzeichnet einzig das Fest *De conversione S. Pauli* (25. Januar). So rigoros man einerseits das Gedenken an den ersten Stellvertreter Christi auszulöschen versuchte, so aufgeschlossen war man andererseits in musikalischer Hinsicht. Das zeigt die Auswahl an mehrstimmigen Werken, die unter der Rubrik dieses Festes aufgeführt ist:

66 Eine ausführliche Diskussion bietet Leitmeir, *Jacobus de Kerle. Komponieren im Spannungsfeld von Kirche und Kunst*, Kapitel 4.3 und 6.2.

67 Caspar Löner und Nicolaus Medler, *Ordo eorum, quae in omnibus sacris Actibus, ad s. Michalis, quae Curiae Parochialis Ecclesia est, diebus tam festis quam profestis, ad laudem Dei opt. max. et ad animos piorum in vero Dei cultu exuscitandos et retinendos, religiose observantur* (1592). Diese außerordentlich aufschlussreiche, obwohl in der Literatur wenig beachtete Quelle wurde ediert und kommentiert von Heinrich Kätzel, *Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert dargestellt am Beispiel der Stadt Hof*, Göttingen 1957.

In Festo Conversionis Pauli

Introitus	In medio Ecclesiae. a 4.
Missa	Gott ist mein Licht. a 4. Lemaistre.
Post Epistolam	Venit vox de coelo. a 5. Clementis.
Post Evangelium	Cum beatus Ignatius. a 5. L. de Victoria.
Loco »Nun bitten wir«	Levavi oculos meos. a 5. Utendal.
Sub Communione	Sanctus eiusdem Missae addatur: O sacrum convivium. a 4. L. da Victoria, si opus fuerit.

Für die Aufführung im Gottesdienst waren darin unter anderem zwei Kompositionen Victorias vorgesehen, die sich nicht unbedingt in einen evangelischen Kontext einfügten. Die Motette *Cum beatus Ignatius*, bei der der Name eines anderen Heiligen bereits im Incipit erscheint, musste sogar erst textlich kontrafiziert werden: Dem Heilbronner Modell entsprechend wäre handschriftlich ein anderer, der Aufführungsgelegenheit adäquater Text in die örtlichen Stimmbücher eingetragen worden, die bedauerlicherweise verschollen sind.⁶⁸ Als Zögling des Collegium Germanicum in Rom wurde Victoria vor allem in Deutschland schon früh als gegenreformatorischer Komponist wahrgenommen. Zudem stammten die beiden Werke, wie das Inventar der Hofer St. Nikolaus-Kirche bezeugt, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus den 1589 an der Dillinger Universitätsdruckerei erschienenen *Cantiones Sacrae*, die sich eindeutig einem jesuitischen Kontext zuordnen lassen.⁶⁹ Das »IHS« findet einen prominenten Platz auf der Titelseite, zudem verhehlt der Drucker Sebaldus Mayer, der für die deutsche Neuauflage des Motettendrucks verantwortlich ist, nicht seine Sympathie für die Expansionspolitik der Jesuiten, er erwähnt gleich zu Beginn der an den Augsburger Bischof Otto von Gemmingen gerichteten Widmungsvorrede die erfolgreiche Japanmission sowie die in deutschen Landen erfolgende »Catholicae Religionis propagatio«⁷⁰. Damit nicht genug, wurde Victorias eigene Widmung aus der römischen Erstauflage von 1583 der Dedikation Mayers vorangestellt, die für evangelische Geschmäcker ebenfalls wenig verträglich war. Victoria übereignete nämlich seine Motetten der Gottesmutter und allen Heiligen.⁷¹ Die künstlerische Wertschätzung, die man Victorias Kompositionen entgegenbrachte, schien aber selbst derartig schwerwiegende »katholische« Kainsmale aufgewogen zu haben.

68 Hinzu kommt, dass man, wenn man nur das Incipit der Motette Victorias liest, leicht zur Vermutung kommen konnte, sie sei nicht, wie der Fortgang des Textes zweifelsfrei erkennen lässt, dem hl. Ignatius von Antiochien gewidmet, sondern dem hl. Ignatius von Loyola, dem Gründer der Societas Jesu. Da die Jesuiten in deutschen Landen mit mehr oder minder militanten Mitteln die Gegenreformation vorantrieben, hätte letzterer in protestantischen Kreisen auf jeden Fall als *Persona non grata* gegolten. Die Seligsprechung Ignatius' von Loyola erfolgte übrigens nur wenige Jahre nach der Erstellung der Hofer Kirchenordnung, nämlich am 3. Dezember des Jahres 1605 durch Paul V., man hätte in evangelischen Kreisen also durchaus schon 1592 wissen können, dass der Seligsprechungsprozess bereits im Gange war.

69 Tomás Luis de Victoria, *Cantiones Sacrae* [...] *Quatuor, Quinque, Sex, Octo, Et Duodecim Vocum, nunquam Antebac in Germania excusae*, Dillingen 1589.

70 Ebd., fol. [A2]r: »Paucis Abhinc Annis Amplitudini Tuae Libellum Quendam de Catholicae Religionis propagatione, aliisque rebus ad Christi gloriam in Iaponis feliciter gestis ex Italica lingua in Germanicam conversum & à me impressum, dedicavi.«

Miteinem überraschenden Befund konfrontiert uns ferner das liturgische Repertoire, das der Kantor der Nürnberger Ägidienkirche, Friedrich Lindner, gegen Ende des 16. Jahrhunderts in einer Reihe von Drucken konstituierte und im protestantischen Bereich weite Verbreitung fand. Dass Lindner damit vor allem Neukompositionen italienischer Meister den Weg in den lutherischen Gottesdienst und Schulgebrauch ebnete, ist dabei noch am wenigsten bemerkenswert.⁷² Schließlich wusste man in bürgerlichen protestantischen Kreisen sehr wohl, dass die Italiener in kompositorischen Künsten noch immer tonangebend waren. Betrachtet man allerdings, welche Werke Lindner unter der Rubrik *In feriis Petri & Pauli Apostolorum* in seinem *Corollarium Cantionum Sacrarum [...] De Festis Praecipuis Anni* (Nürnberg 1590) empfahl,⁷³ kann man sich einer gewissen Verwunderung nicht erwehren: Die ausgewählten Liturgica stammten sämtlich von Palestrina, dem Komponisten der päpstlichen Kapelle, der zu diesem Zeitpunkt schon als Prototyp ›katholischer‹ Kirchenmusik galt. Damit nicht genug, huldigen sie ausschließlich dem Apostel Petrus, Paulus dagegen fällt völlig unter den Tisch. Überdies mussten Motetten wie *Tu es Petrus*, von deren Text der Machtanspruch des Nachfolgers Petri abgeleitet wurde, im Kontext der damaligen Zeit als Verherrlichung des Papsttums und Bekräftigung des römischen Machtanspruches verstanden werden.

In feriis Petri & Pauli Apostolorum

XLVIII.	Tu es Petrus.	à 7.	Iohan. Petri Aloysii Prænestini.
XLIX.	Solve iubente Deo.	à 6.	[idem]
	2 Quodcunque ligaveris super terram.		
L.	Tu es petrus.	à 6.	Ioan. Pet. Aloysii.
	2 Quodcunque ligaveris.		

Die zuletzt genannten Beispiele führen stellvertretend die Probleme vor Augen, die bei dem Versuch auftreten, eine klare Scheidung von evangelischer und katholischer Kirchenmusik vorzunehmen. Musik selbst leistete, wenn überhaupt, nur einen sekundären Beitrag, um konfessionelle Identität zu stiften. Nicht sie war es, die Protestanten und Katholiken trennte, sondern vielmehr die konfessionellen Konnotationen, die sich durch textliche oder andere

71 Ebd., fol. [A1]v: »Sanctissimae Dei Genitrici Mariae Semper Virgini, Clementique Parenti, / *Sanctis Omnibus In Coelo Cum Christo Feliciter Regnantibus*, / Ad Eorum Laudes Festis Solennis Diebus Modulatae Concinendas, Fidelisque populi devotionem Hymnis & Canticis spiritualibus dulcius excitandam«.

72 Walter H. Rubsamen, »The International ›Catholic‹ Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg (1574–1597)«, in: *Annales Musicologiques* 5 (1957), S. 229–327.

73 *Corollarium Cantionum Sacrarum Quinque, Sex, Septem, Octo, Et Plurimum Vocum, De Festis Praecipuis Anni. Quarum quaedam antea, à praestantissimis nostrae aetatis Musicis, in Italia separatim editae sunt, quaedam vero nuperrimè concinnatae, nec uspiam typis excusae, at nunc in unum quasi corpus redactae studio & opera Friderico Lindneri &c.*, hrsg. von Friedrich Lindner, Nürnberg 1590. Im an den Rat der Stadt Nürnberg gerichteten Dedikationsprolog betont Lindner ausdrücklich, dass sowohl protestantische Kirchen als auch Lateinschulen von seiner Anthologie profitieren werden: »Cum igitur superioribus annis, interpellantibus me diversorum locorum Musicis atque Cantoribus, non contemnendum numerum ejusmodi cantionum, quae ad praecipuae totius anni festa accommodatae, in templis religiosè usurpari atque cantari possunt, duabus discretis partibus in lucem edidi: & nunc iterum à Typographo nostro interpellatus sum, ut si quas haberem praestantissimorum & celeberrimorum nostrae aetatis Musicorum, de praecipuis Festis anni, Cantiones (quarum quidem ille numerum mediocrem penes me esse non ignoravit) quas cum fructu multarum Ecclesiarum & Scholarum typis excudi posse putem, eas ut sibi in hunc usum excudendas communicarem.«

kontextuelle Faktoren ergaben. Sie aber lassen sich nur durch eine sorgfältige Überprüfung der Umstände im jeweiligen Einzelfall eruieren. Die hier präsentierten Fallstudien lassen vermuten, dass bei einer umfassenden Untersuchung eine Vielzahl von Ambivalenzen, Widersprüche und Überraschungen zutage treten werden. Kirchenmusiker des 16. Jahrhunderts gaben immer wieder pragmatischen und ästhetischen Überlegungen den Vorrang vor bipolaren konfessionellen Denkmodellen. Selbst Kompositionen, die per se einschlägig konfessionell notiert sind, konnten von anderer Seite problemlos assimiliert und appropriiert werden, bisweilen musste zu diesem Zweck nicht einmal in die musikalische oder textliche Substanz eingegriffen werden. Da die (in ihrer Komplexität noch nicht einmal ansatzweise erfasste) zeitgenössische Rezeption immer wieder die Grenzen zwischen ›katholischer‹ und ›evangelischer‹ Kirchenmusik unterwandert, wäre es ebenso voreilig wie verfehlt, rückblickend ›generelle‹ Kriterien konfessioneller Identitätsbildung aufstellen zu wollen.

Johannes Hoyer (Augsburg)

Cäcilianische Kirchenmusik als spezifischer Ausdruck des Ultramontanismus

Das Thema des folgenden Aufsatzes ist wohl weniger als Faktum, sondern als Frage aufzufassen, aus der sich weitere Überlegungen ergeben. Dabei möchte ich zuerst versuchen, den durchaus nicht eindeutigen Begriff des Ultramontanismus zu definieren, um ihn dann auf seine Bedeutung für den Cäcilianismus bzw. für die cäcilianische Kirchenmusik – hier soll vor allem der Cäcilianismus in seiner institutionellen und maßgeblich von Regensburg geprägten Form stehen – zu befragen.

I.

Eine Definition des Ultramontanismus hat der Regensburger Domkapitular und Verfechter der päpstlichen Unfehlbarkeit, Willibald Apollinaris Maier, im Jahr 1866 geliefert, und zwar als Bekenntnis, »dass man auch in Sachen der Wissenschaft den Entscheidungen des Papstes und den Erlassen der von ihm bestellten obersten kirchlichen Behörden aus Gehorsam sich zu fügen habe; sowie dass der Papst, wenn er förmlich als oberster Lehrer der Kirche (ex cathedra) in Sachen der Glaubens- und Sittenlehre, der geoffenbarten Wahrheit, entscheidend und gebietend spricht und urtheilt, unfehlbar sei.«¹

¹ [Willibald Apollinaris Maier], *Zur Belehrung für Könige. Ein Vor- und Nachwort zu einem Vortrage des weiland kgl. Bayerischen Kultusministers Nikolaus von Koch vor Sr. Majestät dem Könige von Bayern über Ultramontanismus, Romanismus, Scholastik, deutsche Wissenschaft, das deutsche Collegium in Rom und die theologische*