

licher Ebene, und gerade diese beiden Päpste scheinen sehr weitgehend von den caecilianischen Eiferern Tebaldini und Perosi beeinflusst gewesen zu sein. Das 19. Jahrhundert jedoch war von einem sehr stark kontrastierenden Nebeneinander gekennzeichnet: zur selben Zeit, als unter Peter Müller (Scuola Gregoriana) im Collegio del Anima zu Rom Witts Messen gesungen wurden, als in St. Peter in Rom Meluzzis gesichtslose Caecilianermusik erklang, als in Regensburg Sailer und Proske musikalische Bannflüche schleuderten, existierten im gottesdienstlichen Raum unangefochten in Lucca Puccinis *Messa da Gloria*, setzte Bottesinis operngesättigtes Requiem in Turin Verdis Tradition fort, konnte sich in St. Michael in München eine Tradition instrumentaler Kirchenmusik erhalten, wurde in der Hofburgkapelle und in der Augustinerhofkirche in Wien musiziert, als hätte es nie eine caecilianische Bewegung gegeben.

Der eigentliche Siegeszug der caecilianischen Ideen in der Kirche zu Beginn dieses Jahrhunderts bedeutete aber gleichzeitig das nahende Ende: als in den dreißiger Jahren die große Tradition der instrumentalen Hochämter der Benediktinerabtei Einsiedeln (bis zu 56 Aufführungen im Jahr) unglücklich zu Fall gebracht war (nur die Pastoralmesse von Kempter konnte sich der Volkszorn retten), war bereits eine Gegenkraft in Formation gebracht: unter der impetuosen Führung von Alfred Schnerich, Wien, leistete der Verlag Böhm & Sohn, Augsburg-Wien, wahre Pionierarbeit in der Revaluierung der von den Caecilianern verdammt Kirchenmusik, und spätestens mit der Enzyklika *Musicae sacrae disciplinae* Pius XII. (1955) war das caecilianische Intermezzo kirchenamtlich abgeschlossen. Seit einigen Jahren gibt es sogar in St. Peter in Rom zu gegebenen Anlässen im Rahmen des Sonntagsgottesdienstes Aufführungen mit Orchester, wie etwa Schuberts *G-dur-Messe* (Juli 1980). Das liturgische Erdbeben der letzten Jahrzehnte zeitigte noch ein bezeichnendes Kuriosum: dieselben Bischöfe, welche noch in den vierziger Jahren gegen Mozarts weltliche Kirchenmusik Stellung nahmen, waren zwanzig Jahre später eigentümlich tolerant, als die sogenannten Jazzmessen in Mode kamen: *teneatis, amici, risum!*

Walter Blankenburg

Das Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Restauration*

1. Im Unterschied zum Cäcilianismus war die protestantische kirchenmusikalische Restauration ein völlig neuer Vorgang sowohl in der bisherigen Geschichte der evangelischen Kirchenmusik als auch in der des Kirchenliedes; vereinzelt Werke früherer Zeiten im *stile antico* fallen nicht ins Gewicht. Es war ein Vorgang, der gleichzeitig von seiten landesherrlicher Kirchenregimenter wie von kirchlichen Gebildetenkreisen des Bürgertums ausging. Den Anstoß gab die geschichtliche Erkenntnis, daß in der Epoche der Aufklärung und des Rationalismus an die Stelle alter Ordnungen weithin eine willkürliche Reduzierung des Gottesdienstes auf Predigt und strophischen Liedesang getreten war. Der Beruf des Pfarrers wurde als der eines Volkserziehers verstanden, dessen Moralreden sich um alle Bereiche des täglichen Lebens zu kümmern hatten. Die daraus sich ergebende Nüchternheit der Gottesdienste fand jedoch ein Äquivalent in einem unvorstellbar langsamen, sentimental Liedesang, der dem Verlangen der Gemeinden im Zeitalter der Empfindsamkeit offensichtlich entsprach; auf jede Strophenzeile folgten ein paar Takte Zwischenspiel, eine Unsitte, deren Anfänge bis in das Zeitalter Johann Sebastian Bachs zurückreichen und die noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts vielerorts unausrottbar schien¹.

2. Voraussetzung für die Erkenntnis der Entartung des Gottesdienstes durch den Rationalismus war der im Zeitalter der Romantik erwachende Sinn für Geschichte, Überlieferung und Altertumskunde, der die Rückgewinnung von Verlorenem herbeisehnte. Die Restauration fußt somit auf historischer Forschung. Das betrifft, ja zeitlich sogar an erster Stelle, auch den Preußenkönig Friedrich Wil-

¹ Vgl. BWV 715, 722, 726 und 729. In der *Anleitung* des Württembergischen Choralbuchs, Stuttgart 1799, heißt es: „Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann. Diese Einfachheit und Langsamkeit aber gibt ihm nicht nur die höchste Feierlichkeit und Würde, sondern auch die anerkannteste Tauglichkeit, von einer sehr zahlreichen Menge Volks, wenn es gleich im eigentlichen Verstande nicht musikalisch ist, abgesungen zu werden.“

helm III., die treibende Kraft von seiten der landesherrlichen Kirchenregimenter und das Vorbild für andere Fürsten in ihrer Eigenschaft als *summi episcopi*.

3. Mit dem Geschichtsbewußtsein der Romantik wandelte sich grundlegend das bisherige Bild von der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Hatte August Jakob Rambach noch 1813 im Sinne des optimistischen Weltverständnisses der Aufklärung z. B. die Entwicklung des Kirchenliedes seit der Reformation als Knaben-, Jünglings-, Mannes- und Greisenalter bezeichnet, worauf mit Gellert eine Wiedergeburt beginnt, so ist F. A. Cunz' *Geschichte des deutschen Kirchenliedes* (Leipzig 1855) wie folgt gegliedert: 1523–1560 Saatzeit, 1560–1620 Wartezeit, 1620–1680 Blütezeit, 1680–1757 Endzeit, seit 1817 Reformzeit².

4. Der Begriff „Endzeit“, auf die ein Vacuum folgt, ist ebenso bezeichnend wie das Wort „Reformzeit“ für die damalige Gegenwart. Auf den Verfall der Kirchenlieddichtung, mit der die Verballhornisierung der originalen alten Dichtungen seit etwa 1760 Hand in Hand gegangen war (die radikale Durchführung der Isometrik bei den Weisen hatte bereits früher eingesetzt), folgte im 19. Jahrhundert nicht eine neue dichterische und musikalische Blüte des Kirchenliedes, sondern die Wiederherstellung der originalen Fassungen des Liedgutes aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Das Signal hierzu gab bekanntlich Ernst Moritz Arndt im Jahre 1819 mit der Schrift *Von dem Wort und dem Kirchenliede*, sieben Jahre vor dem Erscheinen von Anton Fr. J. Thibauts allerdings einflußreicheren Schrift *Über Reinheit der Tonkunst*³.

5. Mit dem Verfall des gottesdienstlichen Lebens war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch die Figuralmusik – mit gewissen Ausnahmen vor allem in Sachsen und Thüringen – weithin zum Erliegen gekommen. Die Veränderung des Verhältnisses von Kirche und Schule hatte zudem ohne Ersatz das Ende des altprotestantischen Kantoreiwesens herbeigeführt. Für eine zeitgenössische Kirchenmusik war weder Bedarf vorhanden, noch bestanden die liturgischen Möglichkeiten und Voraussetzungen für deren Verwendung. Die Folge war freilich nicht ein Ende des kirchenmusikalischen Schaffens überhaupt, obwohl die Aufklärung die Kirche um ihre zentrale Stellung im allgemeinen kulturellen Leben gebracht hatte, sondern ihre Abwanderung in das Konzert, die sich vor allem in Verbindung mit der Entwicklung des Oratoriums und der Entstehung bürgerlicher Oratorienvereine vollzog.

6. Für die Verfechter der Restauration gab es keine Möglichkeit, mit dem Repertoire der Oratorienvereine ihre Anliegen zu verwirklichen, da sie auf Grund ihrer geschichtlichen Erkenntnisse andere Vorstellungen von Kirchenmusik als diese hatten. E. T. A. Hoffmanns Verdikt der religiösen Musik der Aufklärung vermittelt davon in seiner Schrift *Alte und neue Kirchenmusik* (1814) eine lebendige Vorstellung, wenn er sagt:

„In der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in die Kunst ein, die mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tötenden Aufklärerei gleichen Schritt haltend und immer steigend, zuletzt allen Ernstes, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte“⁴.

7. Die Restauration vollzog sich sowohl im Widerstand gegen die zeitgenössische Kirchenmusik als auch allgemein ohne Rücksicht auf die musikalischen Errungenschaften ihrer Umwelt, also nicht mit, sondern neben der Wiener Klassik; denn die Beschäftigung mit der älteren Kirchenmusik hatte ihre Vertreter zur Überzeugung vom alleinigen Recht des a cappella-Gesanges im Gottesdienst geführt. Dieser auf unzureichenden historischen Kenntnissen beruhende Irrtum führte die evangelische Kirchenmusik in ein Getto, am spürbarsten im großen Geltungsbereich der *Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen* von 1829; denn zu dieser Agende gehörten verbindliche, kunstlose vierstimmig-homophone Sätze, die zwangsläufig den Gottesdienst für zeitgenössische Musik blockierten⁵. Vor allem von dieser Entwicklung her ist Mendelssohns folgender Satz zu verstehen:

² A. J. Rambach, *Über D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang . . .*, Hamburg 1813; Neudruck mit einer Einführung von K. Ameln, Hildesheim 1972. – F. A. Cunz, *Geschichte des Kirchenliedes*, 2 Teile, Leipzig 1855 (vgl. insonderheit Teil 2, S. 253).

³ E. M. Arndt, *Von dem Wort und dem Kirchenliede*, Bonn 1919; Neudruck mit einem Vorwort von K. Ameln, Hildesheim 1970. – A. Fr. J. Thibaut, *Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1825 u. ö.; Neudruck der 7. Ausgabe, Freiburg/Br. und Leipzig 1893, mit dem Vorwort der 3. Ausgabe von K. Bähr, Darmstadt 1967.

⁴ Zitiert nach E. T. A. Hoffmann, *Betrachtungen über Musik*, Stuttgart 1947, S. 96.

⁵ Die wichtigsten Schöpfer der Sätze im Notenteil der Agende sind Zelter, Grell und Bortnjansky; vgl. U. Leupold, *Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und Romantik*, Kassel 1933, S. 118ff.

„Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. eine solche für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen (d. h. mit innerer Notwendigkeit als Glied und Element des Gottesdienstes eingreifen) sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle nicht denken kann“⁶.

8. Grundlegend war für die Restauration die Anschauung von „wahrer“ bzw. „echter“ Kirchenmusik, die in dem dreibändigen Werk Carl von Winterfelds *Der evangelische Kirchengesang und die Kunst des Tonsatzes* (1843–1847) pointiert dargestellt ist. Von Winterfeld fand dieses Ideal jedoch nicht wie die katholische Reformbewegung infolge der lateinischen Textierung in den Werken Palestrinas, sondern bei Johannes Eccard, dem Schöpfer des „wahrhaften“ Choralsatzes. Darunter verstand er folgendes:

„Ein jeder mehrstimmiger Satz muß als wahrhafter Choral erscheinen, der, die Weise eines geistlichen Liedes behandelnd, ihre rhythmische, eben als die eines Liedes, vollkommen zur Anschauung bringt, die Melodie als solche also nicht zertrennt, sondern erst völlig ausprägt, und dabei ihre harmonische Bedeutsamkeit, wie sie durch ihre Grundtonart bedingt und offenbart wird, lebendig entfaltet. Die reichere, die einfachere Gliederung der begleitenden Stimmen kann hierbei nicht entscheiden; und will man aus anderen Gründen dieser letzten den Vorzug geben, so wird man immer gestehen müssen, wo in der kunstreichen Stimmverwebung wesentlich und vorzüglich doch die Entfaltung hervortritt, wo die Polyphonie in ihrer Gesamtwirkung das Gepräge der Homophonie trägt, da sey, was man als Anforderung hingestellt, im höchsten Sinne erreicht. Dieses nun zu erreichen war unserem Eccard gegeben“⁷.

Mit der Beschränkung auf den „Choral“, womit das Kirchenlied gemeint war, und dessen mehrstimmiger Bearbeitung in scheinpolyphoner Homophonie erfolgte somit die Abgrenzung echter Kirchenmusik von unechter und zwar sowohl gegenüber der Geschichte der Kirchenmusik als auch gegenüber der eigenen Zeit.

9. Mit dieser Unterscheidung wurde zugleich ein Gegensatz zwischen kirchlicher und weltlicher Musik, zwischen sakralem und profanem Stil statuiert. Von Winterfeld spürte freilich die Problematik dieser Abgrenzung, wenn er schrieb:

„Wollen wir . . . Älteres einbürgern in der Kirche, und die Hervorbringungen der Gegenwart, ja auch der ihr näher stehenden Vorzeit aus dem Heiligtum ausschließen; wird man uns da nicht mit Recht vorwerfen können, daß wir einem Unmöglichen, Widersinnigen nachstreben, dem Zurückführen einer vergangenen Zeit? Auf keine Weise! Das Ältere wollen wir neu beleben, nicht weil es ein Älteres ist, sondern weil es auch für uns lebt und eine Lebenskraft besitzt, die für seine Fortdauer Gewähr leistet; weil es den Frieden Gottes in der seligen Gemeinschaft mit dem Erlöser als ein Erreichtes, Seyendes uns entgegenbringt“⁸.

10. Kirchlicher Stil ist nicht nur gleichbedeutend mit a cappella-Gesang, sondern auch mit gravitatisch-feierlicher Homophonie. Deren „edle Simplizität“ diente auch in der Restauration noch wie schon zur Zeit der Aufklärung vordergründig zur „Erweckung und Belebung frommer Gefühle“. Noch 1831 formulierte Klammer Wilhelm Frantz:

„Der Choral ist eine taktlose Komposition, aus Tönen gleicher Mensur bestehend, und bestimmt zur Anregung des religiösen Gefühls von Christen aus allen Ständen und Classen, in einem feierlichen und langsamen, aber nicht schleppenden Tempo gesungen zu werden“⁹.

Demzufolge wurde mit der Wiederherstellung der ursprünglichen Melodieformen des Kirchenliedes erst Jahrzehnte später begonnen.

11. Der homophone Satz hatte jedoch für die besten Vertreter der Restauration bzw. für die Romantik allgemein noch eine tiefere, nämlich symbolische Bedeutung. E. T. A. Hoffmann schrieb:

„Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er den Christen verheißen, spricht sich im Akkord aus, der daher erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch

⁶ Zitiert nach *Briefe von F. Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1833–1847*, hrsg. von Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy, Leipzig 1865, ⁶1889, Bd. 2, S. 14f.

⁷ Vgl. C. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und die Kunst des Tonsatzes*, Bd. 1–3, Leipzig 1843–1847; Nachdruck Hildesheim 1966. Das Zitat findet sich in Bd. 1, S. 476. Dazu neuerdings A. Nowak, *Johannes Eccards Ernennung zum preußischen Palestrina durch Carl von Winterfeld*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1981 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 56).

⁸ C. von Winterfeld, *Über Herstellung des Gemeinde- (sic!) und Chorgesanges in der evangelischen Kirche*, Leipzig 1848, S. 159.

⁹ K. W. Frantz, *96 alte und unbekannte Chormelodien mit Bemerkungen. Ein Beitrag zur Verbesserung des Kirchengesangs und zweckmäßigen Einrichtung der Choral- und Gesangbücher*, Quedlinburg/Leipzig 1831.

uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit . . . Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig – echt christlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser alter Dürer; sein Komponieren war Religionsübung“¹⁰.

Wilhelm Schlegel sagte sogar:

„Im Choral ist aller Wechsel irdischer Leidenschaften abgelegt. Die Andacht bleibt übrig, und in den reinsten gleichförmigen Sukzessionen einer ihr gewidmeten Musik liegt in jedem Moment eine Ahnung der harmonischen Vollendung, die Einheit alles Daseins, welche die Christen sich unter dem Bilde der heiligen Seligkeit denken“¹¹.

Äußerungen dieser Art zeigen, wie sehr die Restauration trotz ihres Rückgriffes auf die, wenn auch weithin von ihr mißverstandene Vergangenheit dem Geist ihrer eigenen Zeit verhaftet gewesen ist; besagen sie doch, daß auch sie, wie es die Klassik und Romantik tat, der Musik als solcher die Qualität religiöser Offenbarung beigemessen hat. Auch sie hatte Anteil an der allgemeinen musikgeschichtlichen Entwicklung zur Kunstreligion. In Schleiermachers *Weihnachtsfeier* (1805) heißt es:

„Es ist auch gewiß wahr, was jemand gesagt hat, daß die Kirchenmusik nicht des Gesanges, wohl aber der bestimmten Worte entbehren könnte. Ein Miserere, ein Gloria, ein Requiem, wozu sollen ihm die einzelnen Worte? Es ist verständlich genug durch seinen Charakter; und niemand wird sagen, es sei ihm etwas entgangen, wenn er die Worte nicht vernommen hat. Darum müssen beide fest aneinanderhalten, Christentum und Musik, weil beide einander erklären“¹².

Den gleichen Unterton hatte damals das Adjektiv „heilig“ in Verbindung mit dem Substantiv „Musik“. „Heilige Musik“ bedeutete für die Restauration etwas anderes, als der alte Begriff „musica sacra“ enthielt; es ist damit nicht eigentlich ihr liturgischer Charakter, sondern primär ihre religiöse, metaphysische Beschaffenheit gemeint. Noch 1881 sagte Ludwig Schoeberlein, einer der führenden theologischen Vertreter der Restauration im späteren 19. Jahrhundert:

„Vor allem aber ist wichtig, daß die Gesänge selbst, die der Chor ausführt, einen heiligen kirchlichen Ton haben. Ein heiliger Ton soll es sein im Gegensatz zu den weltlichen Klängen, ein Ton nicht der Lust und Leidenschaft, sondern der Liebe und des Friedens im heiligen Geist“¹³.

12. Im Hinblick auf die Verantwortung der Kirche als Auftraggeberin für die Kunst als donum Dei muß die Restauration schuldig gesprochen werden, diese Verantwortung nicht wahrgenommen und sich in das selbstgewählte Abseits begeben zu haben. Damit aber hat sie die seit dem 18. Jahrhundert sich anbahnende Spannung zwischen der Kirchenmusik und der allgemeinen musikalischen Entwicklung zu einem Bruch vertieft. Das wenige, das protestantischerseits im 19. Jahrhundert an zukunftsweisender Kirchenmusik entstand, war daher zumeist nicht für den Gottesdienst, sondern für das Konzert bestimmt, so vor allem die betreffenden Werke von Mendelssohn und Brahms.

13. Die Restauration blieb für die Kirchenmusik das ganze 19. Jahrhundert über bestimmend; es wurde später jedoch das Schaffen von Heinrich Schütz und auch das von Johann Sebastian Bach in die Vorstellungen von gottesdienstlicher Musik mit einbezogen. Charakteristisch sind der von Friedrich Riegel musikalisch redigierte *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges* (Göttingen 1865–1872), das von Theodor Kliefoth angeregte *Cantionale für die evangelisch-lutherischen Kirchen im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin*, dessen mehrstimmige Bearbeitung Otto Kade, der Herausgeber von Band V der *Geschichte der Musik* von A. W. Ambros, besorgte (Schwerin 1880), und die *Chorordnung* von Rochus von Liliencon (Gütersloh 1900) mit Tonsätzen von Heinrich von Eycken. Bei allen drei Ausgaben handelt es sich um rein handwerkliche Stilkopien, nur in Schoeberleins Sammlung sind auch einige, allerdings bearbeitete alte Sätze mit aufgenommen¹⁴.

¹⁰ E. T. A. Hoffmann, a. a. O., S. 90f.

¹¹ Zitiert nach W. Wiora, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von W. Salmen, Regensburg 1965 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 1); Wiederabdruck in W. Wiora, *Historische und systematische Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze*, hrsg. von H. Kühn und Chr.-H. Mahling, Tutzing 1972; das Zitat dort auf S. 301.

¹² Fr. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch*, hrsg. von M. Rade, Berlin o. J. (um 1920), S. 144f.

¹³ L. Schoeberlein, *Die Musik im Cultus der evangelischen Kirche*, Heidelberg 1881, S. 112.

¹⁴ Die *Chorordnung* von R. von Liliencon liegt in einer von H. J. Moser besorgten Neuausgabe (Kassel 1929) vor.

14. Auch für den Gemeindegesang war das klassische Kirchenlied alleiniger Maßstab für Gesangbuchtauglichkeit. Das von der Eisenacher Kirchenkonferenz, einer Vertretung sämtlicher evangelischer Landeskirchen Deutschlands, im Jahre 1853 als Modell für zukünftige landeskirchliche Gesangbücher herausgegebene *Deutsche Evangelische Kirchen-Gesangbuch in 150 Kernliedern* enthält kein einziges zeitgenössisches Lied und nur zwei von Chr. F. Gellert aus dem 18. Jahrhundert; alle übrigen stammen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Damit ist jedoch nicht die gesamte Situation des Kirchenliedes erfaßt. Gleichzeitig gingen aus der neupietistischen Erweckungsbewegung zahlreiche sogenannte geistliche Volkslieder hervor, deren Weisen vor allem noch weniger als die Texte den Vorstellungen der Restauration vom gottesdienstlichen Gesang entsprachen, weil ihnen die Aura der „heiligen Musik“ fehlte. Fortan vollzog sich das kirchliche Singen daher in einer eigentümlichen Zweigleisigkeit, auf einer höheren Ebene im Gottesdienst und auf einer niederen im Haus und bei besonderen Zusammenkünften. Diese Entwicklung war von der Restauration geradezu provoziert. Allerdings verteidigte sie Gottfried von Tucher, einer ihrer feinsinnigsten Vertreter, 1887 folgendermaßen:

„Jede produktive Kunsttätigkeit, ist sie Erzeugnis des Geistes ihrer Zeit, wird von dieser zunächst anerkannt, geliebt und festgehalten, so lange beide Hand in Hand gehen. Hören aber die Kunstprodukte einer Periode auf, Träger des Zeitbewußtseins zu sein und das Tiefste zum Aussprechen zu bringen, was das Volk in sich trägt, so wenden sich die höherer Befriedigung bedürftigen Gemüter zu Produkten einer vergangenen Zeit, die, wenn ihnen auch in den Ausdrucksformen fremd geworden, den in ihnen waltenden Geiste nach Höheres gewähren“¹⁵.

Eine besonders viel besagende Äußerung über das Spannungsverhältnis von Gottesdienst und Kunst aus einer Zeit, in der sich der „Geschmack“ der Menschen an der „niederen Kunst“ und der gottesdienstliche Gesang, wie er den Vertretern der Restauration vorschwebte, auseinanderlebte. Mit dem Vorwurf des archaisierenden Historismus kann man Gottfried von Tucher sicher nicht gerecht werden.

15. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhoben sich gleichzeitig von musikalischer wie auch theologischer Seite erste Stimmen, die den Bruch zwischen Kunst und Kirche beklagten. Heinrich von Herzogenberg schrieb 1897 über Brahms:

„Er kann nicht zu den Kirchenkomponisten im eigentlichen Sinne gerechnet werden, so stark auch die Sprache seiner religiösen Musik ist. Diese Unterscheidung ist sehr subtil; oft berühren sich die Gegensätze so nahe, daß es nur von persönlicher Entscheidung abzuhängen scheint, in welche der beiden Kategorien dies oder jenes Stück einzureihen sei. Kirchenmusik muß gewiß auch ‚religiös‘ sein, aber religiöse Musik braucht nicht ‚kirchlich‘ zu sein . . . So ist für mich kirchliche Musik dahin zu definieren, daß das Kunstwerk direkt für einen Gottesdienst in einer durch diesen bedingten Form geschrieben sei . . . Brahms hat sich nie die Aufgabe gestellt, für den Gottesdienst zu schreiben“¹⁶.

16. Noch Philipp Spitta schrieb um 1880 eine Abhandlung mit dem bezeichnenden Titel *Die Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage*¹⁷; jedoch bereits 1896 begründete sein jüngerer Bruder Friedrich zusammen mit Julius Smend die *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*, zu deren Hauptaufgabe es gehörte, die Kirche wieder als Auftraggeberin der zeitgenössischen Kunst in Erscheinung treten zu lassen. Regers vier Choralkantaten unter Einbeziehung von Gemeindegesang aus dem Jahre 1904 (ohne Opus-Zahl) sind auf diese Weise entstanden. Kurz vorher hatte sich auch Heinrich von Herzogenberg in derselben Richtung kompositorisch betätigt. Es waren erste Ansätze zur Überwindung der Kluft zwischen allgemeiner Entwicklung der Musik und dem, was musikalisch im Gottesdienst geschah. Von daher hat auch das Schaffen von Arnold Mendelssohn einen besonderen Impuls empfangen, das dann die Brücke zur kirchenmusikalischen Erneuerung seit etwa 1925 bildete¹⁸.

¹⁵ G. Tucher, *Über den Gemeindegesang der evangelischen Kirche*, Leipzig 1867, S. 6.

¹⁶ Zitiert nach Fr. Spitta, *Brahms und*

Herzogenberg in ihrem Verhältnis zur Kirchenmusik, in: *Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst* 26 (1920), S. 34–55.

¹⁷ Vgl. Ph. Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 29–58; Nachdruck Hildesheim 1976.

¹⁸ Über Arnold Mendelssohn vgl. neuerdings Erika Weber-Anset, *Arnold Mendelssohn (1855–1933) und seine Verdienste um die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik*, Regensburg 1980 (= Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 106) sowie Hans Martin Balz, *Arnold Mendelssohn und die evangelische Kirchenmusik*, in: *Musik in Darmstadt zwischen den beiden Weltkriegen*, hrsg. von H. Unverricht und K. Oehl, Mainz 1980 (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, 18).

* Allgemeine Literatur

- G. Feder, *Verfall und Restauration*, in: Friedrich Blume (Hrsg.), *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel ²1965, S. 215–269.
- Chr. Albrecht, *Schleiermachers Liturgik. Theorie und Praxis des Gottesdienstes bei Schleiermacher und ihre geistesgeschichtlichen Zusammenhänge*, Berlin 1962.
- L. U. Abraham, *Über Trivialität in protestantischen Kirchenliedmelodien des 19. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1967 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 8).
- W. Blankenburg, *Entstehung, Wesen und Ausprägung der Restauration im 19. Jahrhundert*, in: *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik*, Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag, hrsg. von G. Schuhmacher, Kassel 1974, S. 25–48.
- O. Söhngen, *Theologische, geistes- und musikgeschichtliche Voraussetzungen der Entstehung der außerkirchlichen religiösen Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, mit G. Massenkeil und Kl. W. Niemöller hrsg. von Walter Wiora, Regensburg 1978, S. 19–45 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 51).
- G. Feder, *Zwischen Kirche und Konzertsaal. Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik*, ebda., S. 97–117.
- Fr. Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Die Musikforschung* 32 (1979), S. 362–393.
- C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1980 (darin vor allem das Kapitel *Kirchenmusik und bürgerlicher Geist*, S. 147–157).

Winfried Kirsch

Zwischen Kunst- und Liturgieanspruch: Die Kirchenmusik Anton Bruckners*

1. Als der St. Florianer Chordirektor Ignaz Traumihler auf der 5. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereins zu Regensburg 1874 das Wort ergriff, hatte er „über die kirchenmusikalischen Verhältnisse“ seines „sonst so schönen Heimatlandes Oberösterreich . . . nicht viel des Guten“ zu berichten [Zitat 1]. Seine Bestrebungen, die liturgische Musik nach dem Vorbild des DCV zu reformieren, stießen dort offensichtlich auf Widerspruch und Indolenz, und er mußte vor der Versammlung einräumen, daß „ohne thätiges Eingreifen des bischöflichen Ordinariates“ – und das heißt doch: allein mit kirchenmusikalischer Argumentation – „in der Sache der Kirchenmusikreform nicht weiterzukommen ist“ [Vgl. auch Z. 11a]. So war er zunächst gezwungen, seinen Reformeifer auf sein eigenes Haus, das Stift St. Florian, zu beschränken, was wiederum – wie wir wissen – symptomatisch für die im ganzen punktuelle Rezeption cäcilianischen Geistes in Österreich war. Die allgemein bekannten Kontroversen Franz Xaver Witts mit dem Begründer des österreichischen Cäcilienvereins, Johann Evangelist Habert, d. h. der zumindest anfängliche Ärger der deutschen Cäcilianisten mit der Linzer- bzw. österreichischen Sektion des Cäcilienvereins¹ weisen in die gleiche Richtung.

2. Fünf Jahre später, 1879, widmete Anton Bruckner sein „ohne # und b, ohne Dreiklang der 7. Stufe: ohne $\frac{6}{4}$ Akkord, ohne Vier- und Fünfklänge“² konzipiertes Graduale *Os justi* und im Jahre 1885 sein *Virga Jesse* eben diesem Ignaz Traumihler, dem er bereits 1856 sein *Ave Maria* (in F-dur) dediziert hatte. Die vor allem in *Os justi*, in dem 1868 entstandenen und in der Wittschen *Musica sacra* 1885 als Beilage erschienenen phrygischen *Pange lingua* sowie in der *e-moll-Messe* (1866) selbstaufgelegte kompositorische Beschränkung bzw. stilistische Sonderregelung des musikalischen Ablaufes wurde verschiedentlich mit dem Cäcilianismus in Verbindung gebracht bzw. als Beweis für Bruckners im ganzen gebrochenes Verhältnis zu diesen kirchenmusikalischen Reformideen ins Feld

¹ Vgl. z. B. *Musica sacra* VI (1873); W. Sauer (Lit V).

² Brief Bruckners an Traumihler vom 25. Juli 1879 (Anton Bruckner, *Gesammelte Briefe, Neue Folge*, Regensburg 1924, S. 149f.).