
Christliche Musik als Manifestation europäischer Kultur

Die Anfänge und die Wegmarken ihrer Entwicklung in der Neuzeit

Günther Massenkeil

Vorbemerkung

Die Anfänge des christlichen Gottesdienstes, wie er sich im Imperium Romanum seit dem Ende der Christenverfolgung (313) konstituierte, sind auch die Anfänge der christlichen Musik. Denn dieser Gottesdienst war wesentlich mit Gesang verbunden und führte zur Entstehung des einstimmigen gregorianischen Chorals. Ihn werde ich im I. Teil behandeln. Aus dem Choral heraus entstand dann die mehrstimmige Musik. Deren Anfänge bilden das Thema meines II. Teils bis zu dem Moment, wo als zukunftsweisendes Moment die Motette und die Messe als die beiden ersten Hauptgattungen der christlichen Musik in Erscheinung treten, gefolgt von der Lamentation und der Passion als weitere liturgische Gattungen. Mit ihnen beginnt auch auf unserem Gebiet im 15./16. Jahrhundert musikgeschichtlich die Neuzeit. Welche Ereignisse und Kräfte die Entwicklung dieser Gattungen markieren, ist Gegenstand des III. Teils des vorliegenden Beitrags. Es versteht sich von selbst, dass ein so weitgespanntes Panorama nur in groben Umrissen skizziert werden kann. Die Vortragsform – unter Verzicht auf Nachweise und Anmerkungen – wird auch im Druck beibehalten.

Wer von den Anfängen der christlichen Musik spricht, muss sich eines terminologischen Sachverhalts bewusst sein, der so in der Geschichte anderer Künste nicht exis-

tiert. Denn im Mittelalter wurde das Wort *Musica* sehr viel weiter begriffen, als wir es heute und schon etliche Jahrhunderte lang tun. Das liegt darin begründet, dass die frühe christliche Musikauffassung das Erbe der griechischen Antike aufgenommen hat, aus der sich zwar keine musikalischen Zeugnisse, dafür aber in reichstem Maße philosophische und literarische Quellen erhalten haben. Ihnen zufolge galt die μουσική (ältester Wortbeleg bei Pindar, 476 v. Chr.) sowohl als Element von Bildung und Erziehung als auch als menschliche Fähigkeit. Sie „beanspruchte als Einheit von Vers, Gesang, instrumentaler Begleitung und Tanz den ganzen Menschen; sie wirkte auf ihn nicht als bloße Kunst (im späteren abendländischen Sinn des Worts), sondern als eine den Charakter des Menschen bildende Kraft“ (Georgiades, 1967). Dass außer dem Wort Musik auch die mit ihr verbundenen musikalischen Grundbegriffe Harmonie, Melodie, Rhythmus und viele andere griechisch-antiken Ursprungs sind, braucht hier wohl nicht eigens betont zu werden.

Der Hauptzeuge für die frühe christliche Musikauffassung ist der hl. Augustinus. Er definiert *Musica* als eine „scientia bene modulandi“. Dabei verweist „scientia“ auf ihre Integration in dem Bildungssystem der *Artes liberales*, „bene“ auf ihre ethische Bestimmung, „modulandi“ auf ihr mathematisches Wesen, das sich nach Augustinus in Melos und Rhythmus als eine durch Zahlen geordnete Bewegung kundgibt. Dies alles steht in der Tradition der neuplatonischen und neupythagoreischen Erkenntnislehre. Augustinus geht aber weiter und betont in seiner Schrift *De musica* (entstanden 387–89) die christliche Auffassung, dass die Musik ein „donum Dei“ sei. Daraus ergibt sich für ihn zwingend die Forderung einer prinzipiell gottgerichteten Gesinnung beim Gesang kirchlicher Musik. Man kann hierin eine auf den gläubigen Menschen gerichtete Theologie der Kirchenmusik sehen.

*I. Teil: Der gregorianische Choral als erste Manifestation
und Wurzel der christlichen Musik*

Schon in biblischer Zeit ist das christliche Gemeindeleben aufs engste mit Gesang verbunden, wie der Apostel Paulus andeutet, wenn er im Brief an die Kolosser (3,16) die Christen der phrygischen Stadt ermahnt: „Verbum Christi habitet in vobis abundanter, in omni sapientia, docentes, et commoventes vosmetipsos, psalmis, hymnis, et canticis spiritualibus (odai pneumatikai), in gratia cantantes in cordibus vestris Deo.“

Auch wenn nicht klar ist, was unter den *cantica spiritualia* (ὄδοι πνευματικά) zu verstehen ist, dürfte dieses Singen in mancher Hinsicht mit dem Jüdischen verbunden gewesen sein, wie der Verweis auf die Psalmen zeigt. Es steht zu ihm aber in Widerspruch durch den Verzicht auf kultisches Instrumentenspiel, das im Tempel zu Jerusalem vor der Zerstörung im Jahr 70 n. Chr. gepflegt wurde.

Sozusagen auf einem anderen Blatt (der Bibel) steht, dass die Instrumente im Neuen Testament in der Geheimen Offenbarung so ostentativ erklingen. Freilich hat Johannes mit der Posaune des letzten Gerichts vermutlich ein anderes Instrument im Sinn als die alttestamentlichen Posaunen von Jericho (die übereinstimmende Benennung stammt von Luther). Diese waren eigens bearbeitete Widderhörner (Schofare), jene gerade metallene Trompeten griechischer Herkunft (σάλπιγξ εσχάτη).

Nun zum gregorianischen Choral, der dieses Attribut erhalten hat, weil etwa seit dem 9. Jahrhundert gelegentlich auf Papst Gregor I., den Großen († 604, Pontifikat seit 590), als Urheber oder Ordner verwiesen wird. „Gregorianisch“ ist aber auch das musikologische Unterscheidungsmerkmal zu dem sogenannten byzantinischen Choral, von dem hier aber nicht die Rede sein kann.

Was nun die Geschichte des Chorals (wie wir ihn im

Folgenden einfach nennen) betrifft, so steht der Musikhistoriker vor einer gegenüber den bildenden und sprachlichen Künsten des Mittelalters singulären Situation. Wir wissen zwar, wie bereits gesagt, dass der christliche Gottesdienst von seinem Anfang an wesentlich mit Gesang verbunden ist. Das geht schon hervor aus der Existenz einer klerikalen Schola cantorum am päpstlichen Hof in Rom, vielleicht schon zur Zeit Kaiser Konstantins, vielleicht auch erst unter Papst Gregor dem Großen. Aber es fehlen uns fast bis zum Ende des 1. Jahrtausends die musikalischen Quellen. Die frühesten Handschriften der Gesänge der Messe und des Offiziums (der Tagzeitenliturgie) stammen aus dem 9. Jahrhundert und enthalten keine Melodien, ein Zeichen für ihre bis dahin ausschließlich mündliche Überlieferung. Die frühesten musikalischen Quellen sind erst aus den späteren Jahrhunderten überliefert. Unabhängig davon ist die Frühgeschichte des Chorals die Geschichte ihrer – mündlichen – Ausbreitung.

1. Die Ausbreitung im 1. Jahrtausend

Der Untergang des Weströmischen Reiches in der Zeit der Völkerwanderung, die Christianisierung der Völker nördlich der Alpen und die Entstehung und Entwicklung des Fränkischen Reiches vom 5. bis 9. Jahrhundert unter den Merowingern: Diese Ereignisse brachten eine Ausbreitung des ursprünglich römischen Chorals mit sich. Unter Pippin dem Kurzen und Karl dem Großen fand Ende des 8. Jahrhunderts eine Art Liturgiereform statt, bei welcher der bisherige sogenannte gallikanische Choralgesang bis auf wenige Spuren dem römischen weichen musste.

An dieser Übernahme war entscheidend das geistliche Wirken der Klöster beteiligt, die nach der Gründung des Benediktinerordens durch den hl. Benedikt von Nursia im ersten Drittel des 6. Jahrhunderts entstanden. Seine mön-

chische Regel, 530 für Montecassino geschaffen, wurde gesamteuropäisch grundlegend vor allem für die Ordnung und den Gesang des liturgischen Stundengebets (Officium divinum). Dessen Wesen ist bis heute geprägt durch den gemeinsamen Gesang der Psalmen und der sie begleitenden Antiphonen. Wörtlich heißt es in der benediktinischen Regel: „Et sic stemus ad psallendum ut mens nostra concordet voci nostrae.“

Im Umkreis Benedikts wurde auch zur intellektuellen Stützung des Gesangs das bis heute bestehende System der unterschiedlichen Psalmtöne in Verbindung mit dem System der sogenannten Kirchentönen (Modi ecclesiastici) gesehen. Diese stehen in der nicht ganz einfach zu verfolgenden Tradition der griechischen Musiklehre, worauf deren Namen verweisen: dorisch, phrygisch, lydisch, ionisch, äolisch, je nachdem, welcher Ton der Tonleiter zugrunde liegt. Papst Benedikt XVI. hat kürzlich in seiner Rede im Pariser Collège des Bernardins im Zusammenhang mit dem mönchischen Singen auch die christologische Dimension der Kirchentöne bewusst gemacht, wie sie bei den Kapitellen der Abteikirche in Cluny zum Ausdruck gebracht sind.

Wir heutzutage müssen uns damit bescheiden, wenn wir uns etwa die dorische Tonart vorstellen wollen, an die chorale Ostersequenz *Victimae paschali laudes* zu denken, für die phrygische Tonart an *O Haupt voll Blut und Wunden*.

2. Die musikalischen Quellen und ihre Notation

Die schriftliche Überlieferung – man spricht auch von einer Verschriftlichung – des Chorals mit Hilfe spezieller Zeichen beginnt erst nach dieser seiner europäischen Ausbreitung am Anfang des 10. Jahrhunderts. Das ist ein erstaunliches Faktum, wenn man bedenkt, dass in der griechischen Antike und seiner Tradition, wenn überhaupt,

eine Aufzeichnung der gesungenen Melodien lediglich mit Tonbuchstaben erfolgte. Nun gibt es aus Klöstern zunächst u. a. in Laon, Angers, St. Gallen, später in Zentralfrankreich, Südengland, Norditalien sowie auch Regensburg liturgische Handschriften, die über bestimmten Texten Notenzeichen enthalten, sogenannte Neumen (Entstehung unklar, vielleicht sind sie, worauf der Name hindeutet, Handzeichen der Kantoren nachgebildet). Sie bestehen aus einer Folge von geraden und gebogenen Strichen und Punkten, lassen aber noch keine genauen Intervalle, sondern nur das Auf und Ab der zugeordneten Melodie erkennen und über welchen Textsilben mehrere Töne oder nur je ein Ton gesungen werden. Allerdings gibt es graphisch nicht nur eine Art von Neumen, sondern lokal verschiedene.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts begegnen auch Quellen, in denen Neumen auf durchgehende Linien über den Texten geschrieben sind. Es waren zunächst nur Linien für die Töne c und g, dann vier oder fünf Linien, so dass nun die genauen Tonhöhen fixiert waren. Die c-Linie wurde in jeder Zeile durch den betreffenden Tonbuchstaben markiert, den Notenschlüssel, wie er bis heute in verschiedenen Formen (z. B. als g- oder Violinschlüssel) üblich ist. Dieses Verfahren, das aus der Praxis des gottesdienstlichen Gesangs der christlichen Kirche heraus gefunden war, legte dann den Grund für die abendländische Notenschrift.

Eine graphische Weiterentwicklung der Neumen bedeutet die Entstehung von quadratischen oder hufnagelähnlichen Notenzeichen, die im Schreibduktus mit gotischen Buchstaben verwandt sind. Diese Notenschrift wird auch deutsche Choralnotation genannt, obwohl sie nicht nur in deutschen Quellen erscheint.

Die Quadratnotation ist heute bekannt aus den unter Papst Pius X. seit 1904 rekonstruierten liturgischen Büchern der *Editio Vaticana*. Quellen in Hufnagelnotation enthalten Gesänge mit eigenen melodischen Varianten,

die man als germanischen Choralldialekt bezeichnet hat. Dieser wird in der Tradition des *Cantus Moguntinus* singular seit langem praktiziert durch eine Choralschola in der spätgotischen Pfarrkirche zu Kiedrich im Rheingau.

Abbildung 1 zeigt die verschiedenen Formen der Notierung anhand des Anfangs des Graduale *Justus ut palma florebit* (aus der Missa de confessore non pontificis):

- a linienlose Neumen
- b Neumen mit c- und f-Linie
- c Neumen auf dem 5-Liniensystem
- d Hufnagelnotation
- e Quadratnotation
- f moderne Umschrift

Wiedergabe von a–d nach *Paléographie musicale* II (Solesmes 1891, Nachdruck Bern 1974)

3. Die weitere Entwicklung in Gestalt neuer Formen

Kommen wir wieder zum Choral selbst, so bleibt, bevor wir uns seiner Geschichte zu Beginn des 2. Jahrtausends zuwenden, noch ein kurzer Blick auf den nichtrömischen Liturgiegesang.

Während der gallikanische Gesang vor Karl dem Großen durch die Ausbreitung des römischen verloren gegangen ist, besteht bis heute in Mailand eine Liturgie, die auf den hl. Ambrosius († 397) zurückgeht, der ja selbst Hymnen komponiert hat, wie das *Te Deum* bezeugt, der Ambrosianische Lobgesang.

Später war in Spanien während der islamischen Herrschaft ein eigenes liturgisches Singen vom 7. bis zum 11. Jahrhundert mit dem Zentrum Toledo verbreitet. Es erhielt in der Choralforschung den irreführenden Titel „Mozarabischer Choral“, obwohl er keine arabischen Einflüsse aufweist. Nach der Reconquista wurde er durch den römischen Gesang ersetzt.

Wie ging es nun nach Karl dem Großen mit dem Choral weiter?

Seit ihm war der Grundbestand der Texte und Melodien für Messe und Officium für das ganze Kirchenjahr weitgehend kanonisiert, handschriftlich verteilt auf einzelne liturgische Bücher, Graduale, Antiphonale, Lektionar. Fest stand auch die Verteilung auf die verschiedenen, ausschließlich klerikalen Mitwirkenden beim Gottesdienst, Priester, Vorsänger und Chor. Demgegenüber war die Gemeinde nicht beteiligt (ihre Sache waren nur in den ersten Jahrhunderten vor allem die Akklamationen). Diese gottesdienstliche „Rollenverteilung“ bleibt bekanntlich in der ganzen Folgezeit so im Prinzip bis zum II. Vatikanischen Konzil, obwohl es mannigfache Versuche eines deutschen „Volkschorals“ gegeben hat. Fest standen auch unterschiedliche Gesangsformen, einfache und typisierte Deklamationsformeln für Lesungen und Orationen (*accentus ecclesiasticus*), individuelle Vertonungen anderer Texte (*concentus ecclesiasticus*).

Bei dieser festen Ordnung scheint seit dem 9. Jahrhundert das Bedürfnis bestanden zu haben, den traditionellen Grundbestand der Gesänge nach verschiedenen Seiten hin zu erweitern. So entsteht ein Verfahren, das man als Tropierung bezeichnet und das zu mehreren neuen Formen führte: Tropus im engeren Sinne, Sequenz und liturgisches Drama.

Tropus ist eine Sammelbezeichnung für neugeschaffene freie Texte und Melodien, die einzelne Gattungen des Chorals – oft Kyrie oder Gloria – einleiten, unterbrechen oder fortführen, ohne die Substanz des ursprünglichen Gesangs zu verändern. Die Zahl vor allem der Kyrie-Tropen ist groß, ihre Spur findet sich deutlich noch in den Choral-messen der unter Papst Pius X. begonnenen und von ihm 1903 offiziell verkündeten *Editio Vaticana*. Sie sind hier nicht nur gezählt als Nr. I bis XIV, sondern ihre Kyries tragen Titel wie *Cunctipotens genitor Deus* oder *Orbis factor*.

Eine andere Form ist die Sequenz, ein meist gereimtes Strophenlied, das ursprünglich ein Alleluja-Tropus war dergestalt, dass man langen Tongruppen neue Texte Ton für Ton unterlegte. Ihre Zahl seit der 2. Hälfte des 9. bis ins 16. Jahrhundert ist enorm, ein bedeutendes Zentrum war das Kloster St. Gallen. Das Konzil von Trient hat dann die Sequenzen auf fünf beschränkt: *Dies irae*, *Lauda Sion* (Thomas von Aquin), *Stabat Mater*, *Veni, Sancte Spiritus und Victimae paschali laudes*. Das II. Vatikanische Konzil griff schließlich noch einmal ein und entfernte aus pastoralen Gründen das *Dies irae* aus der Totenmesse.

Die liturgischen Dramen als die dritte Form sind in ihren neugedichteten Texten inhaltlich auf Feste des Kirchenjahres bezogen und wurden z. B. in oder vor der Kirche vor der Messe gesungen. Zeugnisse in lateinischer Sprache existieren aus Deutschland (z. B. in den *Carmina burana*, 13. Jahrhundert), Frankreich und England und repräsentieren zum ersten Mal im Bereich der mittelalterlichen Einstimmigkeit ausgeprägte nationale Eigenheiten, zumal sie nach der anfänglichen Latinität auch in der Landessprache verfasst wurden. Vor allem in Frankreich hatte die Gattung unter dem Namen „Mystère“ im 14.–16. Jahrhundert eine Hochblüte. Dort wurde sie auch im 19. und 20. Jahrhundert im Rahmen der Pflege des Oratoriums wiederbelebt.

Werfen wir zum Schluss dieses Abschnitts noch einen Seitenblick auf die weltliche Einstimmigkeit als die im Mittelalter zum Choral und seinen Derivaten musikhistorisch komplementäre Erscheinung. So einheitlich die Entwicklung des einstimmigen Gesangs der lateinischen Kirche im Abendland verlief, so sehr ging das volkssprachliche Singen in einzelnen Ländern seine eigenen Wege. Im Gebiet der höfischen Kultur entstand in Frankreich in der Mitte des 12. Jahrhunderts, im provenzalischen Süden in der Verbindung von Poesie und Musik, die Kunst der Troubadours, dann in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts im Zentrum des Lan-

des die der Trouvères, gleichzeitig in Deutschland die Kunst der Minnesänger. Eine Sonderrolle in diesem Zusammenhang kommt keinem Geringeren als Alfons X., König von Kastilien und Leon zu. Er dichtete und vertonte in einer politisch und religiös entscheidenden Phase Spaniens in galicischer Sprache nicht nur weltliche Minnelieder, sondern auch 400 Lieder zu Ehren Marias (Cantigas de Santa María, um 1260), die wichtigsten Zeugnisse landessprachlicher geistlicher Liedkunst im Mittelalter.

Die Einstimmigkeit der Tropen, Sequenzen, liturgischen Dramen und der weltlichen Gesänge bildet im 12. und 13. Jahrhundert nicht nur eine Ergänzung des choralen Repertoires, sondern der Choral wird in dieser Zeit auch zum Quell der Mehrstimmigkeit und markiert damit die wohl bedeutendste Station der frühen europäischen Musikgeschichte. Doch wird er durch sie nicht ersetzt, sondern bleibt weiterhin präsent.

4. Das Weiterleben des Chorals bis zur Gegenwart

Hier sind mehrere Aspekte zu unterscheiden:

– Das Weiterleben als eigene musikalische Größe im Gottesdienst, in der katholischen Kirche über die Reformation und vielfach modifiziert im Prinzip bis heute, was nicht zuletzt in der Liturgiekonstitution des II. Vatikanischen Konzils zum Ausdruck kommt. Der lateinische Choral ist also das musikalische Signum der – nicht nur europäischen – Einheit der katholischen Kirche, auch wenn seine praktische Pflege schon immer weitgehend auf Bischofskirchen und Klöster beschränkt war.

Allerdings war die europäische Einheit des Chorals in der Neuzeit vereinzelt nicht bewahrt, und zwar im grand siècle Frankreichs unter Ludwig XIV. Hier schufen einige prominente Musiker in beschränktem Umfang eigene chorale Melodien in einer Einstimmigkeit, die sie plain-chant

musical nannten. Kernstück dieser Neukompositionen waren fünf 1669 gedruckte Messen des königlichen Hofmusikers Henry Du Mont mit dem Titel *Messes royales*. Sie bekunden auf ihre Weise die Sonderstellung der katholischen Kirche im monarchischen Frankreich nach dem Konzil von Trient (Gallikanismus), die auch in anderen musikalischen Bereichen feststellbar ist. Die *Messes royales* hielten sich bis ins 19. Jahrhundert in der gottesdienstlichen Praxis und wurden auch außerhalb Frankreichs im 20. Jahrhundert für den liturgischen Gebrauch veröffentlicht (so in dem bis in die Gegenwart weitverbreiteten *Liber usualis Missae et Officii*, 1906ff.).

– Der Choral als Wurzel des deutschen katholischen und evangelischen Kirchenlieds.

– Der Choral als Gegenstand kompositorischer Bearbeitung.

In diesem bis zur Gegenwart weitgespannten Bereich gibt es zwei Möglichkeiten: die mehrstimmige Vertonung von Choralgesängen (siehe dazu die Anfänge im folgenden Kapitel) und in- und außerhalb der Kirchenmusik das zeichenhafte Zitieren und Verarbeiten choraler Melodien.

Hier sei nur hingewiesen auf den Anfang des Credo in Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe mit der Melodie der Intonation des gregorianischen Credo I, sowie auf die motivische Verarbeitung und Verzerrung der ersten Strophe der Sequenz *Dies irae* als musikalische Chiffre für den Schrecken des jüngsten Gerichts.

II. Teil: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit und ihre ersten Gattungen

Die Mehrstimmigkeit als neue Entwicklungsstufe der christlichen Musik kann wie die oben genannten neuen einstimmigen Formen als eine Art Tropierung angesehen

werden, nur dass hier die Ergänzung einer choralen Melodie nicht textlich und in deren Verlauf, also sozusagen horizontal, sondern musikalisch im Zusammenklang, also vertikal, geschieht. Das Neue: Der musikalische Ablauf ist im Unterschied zu der Einstimmigkeit rhythmisch geregelt, und zwar zunächst ausschließlich in Dreiermensur, die im Mittelalter als *Perfectio* und Ebenbild der göttlichen Trinität gilt.

Das Zentrum der frühesten Mehrstimmigkeit auf der Basis des Chorals ist wiederum Frankreich, daneben Spanien (Santiago de Compostela) und England (Winchester). Frankreich: Das bedeutet am frühesten das Benediktinerkloster St. Martial in Limoges, am reichsten Notre-Dame zu Paris in der Phase der Vollendung der Kathedrale (1190–1246) als Zentrum der architektonischen Gotik. Die Musik dort repräsentierten die Magistri Leoninus und Perotinus. Zum ersten Mal in der Geschichte erscheinen hier Namen von Komponisten. Sie sind natürlich den Musikologen vertraut, die sich aber kaum dessen bewusst sind, dass gleichzeitig mit ihnen in Paris Albertus Magnus und Thomas von Aquin wirkten. Berührungen sind nicht bekannt.

Die Mehrstimmigkeit an Notre-Dame bekundet sich in unterschiedlicher textlich-musikalischer Weise und führt zur Ausprägung bestimmter Gattungen. Da ist zunächst das Organum, belegt mit einem Terminus, der im Mittelalter auch generell Musikinstrument und speziell die Orgel bezeichnet. Es ist zwei- oder dreistimmig und dadurch charakterisiert, dass in der Unterstimme eine chorale Melodie in großen Notenwerten als eine Folge von Haltetönen zugrunde liegt (Orgelpunkten), während sich die Oberstimmen in schnellen Notenwerten in Dreiermensur bewegen (Abbildung 2 zeigt den Beginn des dreistimmigen Organum Alleluja – Na[tivitas] aus der Notre-Dame-Handschrift W2 (2. Hälfte 13. Jahrhundert) der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel).

Wie genau diese Musik aufgeführt wurde, weiß man nicht. Nach dem kleinen Format der erhaltenen Hauptquellen zu urteilen, erklangen die Oberstimmen wohl solistisch, was uns heute in Anbetracht der Größe des Kirchenraums von Notre-Dame als rätselhaft vorkommt. Die Haltetöne wurden möglicherweise von einer Orgel gespielt, und dies ohne Noten, wenn man die Bekanntheit der jeweiligen Chormelodie voraussetzt.

Die wichtigste – weil in die Zukunft weisende – Gattung der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit ist die Motette. Auch in ihr liegt eine Chormelodie zugrunde, aber nicht in Haltetönen, sondern periodisch rhythmisiert. Ein weiteres Kennzeichen ist in den Oberstimmen das Hinzutreten eines zweiten lateinischen oder französischen Textes. Dies verweist mit der Ableitung von frz. *mot* wiederum auf das Prinzip der Tropierung. Freilich verliert die Motette im 15. Jahrhundert die Doppeltextigkeit, die wesenhafte Bindung an eine Chormelodie und die periodische Rhythmisierung und wird so zu einer – der ersten – Hauptgattung der christlichen Musik.

Um das Jahr 1300 verblüht die Notre-Dame-Kunst und bringt im musikalischen Satz die Gleichberechtigung des Zweierrhythmus. Dass dies neu war, geht explizit aus dem Titel *Ars nova* eines um 1320 geschriebenen Musiktraktats des Franzosen Philippe de Vitry hervor, der musikhistoriographisch die folgende Epoche bis etwa 1380 bezeichnet. In ihr tritt erstmals in Europa die weltliche und instrumentale Musik deutlich in Erscheinung, nun aber nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien. Es ist das Land, von dem aus in dieser Zeit Dante und Petrarca die europäische Kultur mitbestimmen.

In Frankreich kommt es in der *Ars nova* zu einer weiteren Bereicherung der mehrstimmigen gottesdienstlichen Musik durch den aus der Champagne stammenden Guillaume de Machaut. Er vertont – wahrscheinlich zur Krönung Karls V.

in Reims 1364 – erstmals das gesamte Ordinarium missae, d. h. die Teile der Messe, die unabhängig von den kirchenzeitlich wechselnden Gesängen der Schola dem Chor zugewiesen waren, also Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Benedictus, Agnus Dei (dazu Ite missa est). Das Werk ist so konzipiert, dass den kurzen Teilen des Ordinariums, also Kyrie, Sanctus und Agnus Dei, chorale Melodien zugrundeliegen, während die langen Teile Gloria und Credo frei gestaltet sind (Abbildung 3 gibt das Kyrie wieder, wobei zu erkennen ist, dass die Stimmen hier nicht wie in den Notre-Dame-Handschriften Ton für Ton (partiturrähnlich) untereinander, sondern nacheinander angeordnet sind).

Mit der unterschiedlichen Struktur der Messsätze ist eine bestimmte ganzheitliche Konzeption zu erkennen. Sie und der originale Titel *Messe de Nostre Dame* führen dazu, in diesem Werk den Beginn der Geschichte der Messe als einer eigenen musikalischen Gattung zu sehen. Der terminologische Befund, die Übertragung der Bezeichnung für die liturgische Feier der Eucharistie, ist bei der Messe also anders als bei der Motette, wo der Gattungsbegriff nicht auf einen bestimmten liturgischen Zusammenhang verweist. Motette als Inbegriff der Vertonung liturgischer Texte allgemein und Messe als Vertonung speziell des Ordinarium missae werden im 15. Jahrhundert die Hauptgattungen der christlichen Musik und bleiben dies im Prinzip bis zur Gegenwart.

Ihnen zur Seite stehen seit Ende des Jahrhunderts als weitere mehrstimmige Gattungen die Passion und die Lamentation. Beide haben ihren liturgischen Ort als Lesungen in der Messe bzw. im Officium der Karwoche.

Bei der zugrundeliegenden choralen Passion wird die biblische Leidensgeschichte gleichsam mit verteilten Rollen musikalisch formelhaft vorgetragen: Ein Sänger rezitiert den erzählenden Text (Narratio), ein zweiter (in tieferer Tonlage) die Worte Jesu, ein dritter (in höherer Tonlage) die Worte der Einzelpersonen (Soliloquenten) und der

Menge der Juden und Jünger (Turba). Die Mehrstimmigkeit beschränkt sich weitestgehend auf die Neukomposition der Worte der Turba, während beim Vortrag die anderen Partien traditionell choraliter gesungen werden. So entsteht die Passion als eigene musikalische Gattung, der eine reiche Geschichte bis zur Gegenwart bevorsteht.

Die frühesten Belege stammen aus Deutschland, England, Italien und Spanien, und ihre Hochblüte (mit ca. 40 erhaltenen, meist gedruckten Werken) erlebt die mehrstimmige Passion im 16. Jahrhundert. Die Komponisten sind vor allem Italiener und Niederländer, vereinzelt auch ein Franzose und ein Pole (Vaclav Szamotuły, Hofkomponist des polnischen Königs Sigismund II.).

Lamentation ist eine Sammelbezeichnung für die Komposition von Versen aus den Klageliedern des Jeremias (*Threni*). Sie beginnen jeweils mit einem in die Vulgata übernommenen hebräischen Buchstaben und verweisen darauf, dass die ersten vier Kapitel der *Threni* in der Ursprache des Alten Testaments Akrosticha sind und die Buchstaben des Alphabets der Nummerierung dienen.

Dieses Gattungsgefüge von Motette, Messe, Passion und Lamentation markiert den Beginn eines Zeitabschnitts bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, der kultur- und geistesgeschichtlich durch Humanismus und Renaissance geprägt ist, und der auch musikgeschichtlich eine Einheit bildet. Man spricht hier von der Epoche der klassischen Vokalpolyphonie. Ihre Einheitlichkeit bezieht sich zum einen auf die musikalische Satzweise im Zusammenklang der Stimmen (fachsprachlich: Kontrapunkt), mit den kompositorischen Parametern Melodik, Harmonik und Rhythmik, sowie auf ihr Vermögen, Inhalte und Affekte der vertonten Texte auszudrücken.

Die Einheitlichkeit beruht zum anderen darauf, dass diese Epoche bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts beherrscht wird durch Komponisten, die aus dem heutigen Nordfrank-

reich, Belgien und Südholland stammten und dort an den Domen und großen Kirchen wirkten. Während die christliche Musik im 14. Jahrhundert nur durch einige wenige französische und italienische Meister geprägt wird, tritt nun neben einigen spanischen und deutschen eine größere Zahl jener franko-flämischen Musiker in Erscheinung.

Hier die Namen der bedeutendsten, deren Schaffen auch wissenschaftlich seit langem erschlossen ist: Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Jacob Obrecht, Johannes Ockeghem, Josquin des Prés, Heinrich Isaac. Ihr Ruf verbreitet sich über ganz Europa und veranlasst viele weltliche und geistliche Fürsten, allen voran den Papst, die renommierten franko-flämischen Musiker an ihren Hof zu verpflichten. Diese Verbreitung erhält kurz nach 1500 einen mächtigen Impuls durch die von Italien ausgehende Erfindung des Notendrucks. Musikgeschichtlich lässt sich damit der Beginn der Neuzeit identifizieren.

Wenn man die weitere Entwicklung der christlichen Musik auch außerhalb der Fachwissenschaft in großen Zügen verständlich machen will, empfiehlt es sich, nach den Ereignissen und Kräften zu suchen, die ihr Wesen und ihre Gattungen entscheidend markiert haben.

III. Teil: Die Wegmarken der christlichen Musik in der Neuzeit

1. Die Reformation

Als erstes in diesem Sinne bestimmendes Ereignis kommt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Reformation in den Blick. Durch Martin Luther entsteht in Deutschland in den protestantischen Landesteilen eine eigene gottesdienstliche Musik. Diese ist wesentlich – theologisch und praktisch – mit der deutschen Sprache verbunden. In Anbe-

tracht der religiösen Situation in den katholisch gebliebenen Ländern und Landesteilen führt die alle politischen und kulturellen Bereiche beherrschende Glaubensspaltung in Europa zu einer konfessionellen Spaltung der christlichen Musik. Es gibt sie nun nicht mehr als Ganzheit, sondern im Gegenüber einer katholischen und evangelischen Kirchenmusik (die im Prinzip auch die anglikanische und calvinistische einschließt). Wobei betont werden muss, dass es von Anfang an – bei allen noch zu zeigenden inhaltlichen und sprachlichen Unterschieden und Antagonismen – in der kompositorischen Praxis keine musikalischen Glaubenskämpfe gegeben hat.

Der im vorangehenden Abschnitt skizzierte Stil der klassischen Vokalpolyphonie bleibt im ganzen 16. Jahrhundert von der Reformation im Wesentlichen unberührt. Das zeigt in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts das Schaffen von Giovanni Pierluigi da Palestrina (?1525–1594), der eine Zeitlang die römische Cappella pontificia leitete. Seine Autorität war in ganz Europa grenz- und konfessionsüberschreitend unbestritten und führte schon früh zu einem eigenen Mythos. Legendär wurde seine *Missa Papae Marcelli* zu Ehren von Papst Marcellus II., der während des Trienter Konzils (1545–1562) im Jahre 1555 nur drei Wochen amtierte. Ein ähnlich großes Renommee wie Palestrina besaß in der gleichen Zeit nur noch der Niederländer Orlandus Lassus (um 1532–1594), jahrzehntelang Kapellmeister des bayerischen Herzogs in München.

Anders als im Bereich des musikalischen Stils ist der Einfluss der Reformation auf das Gefüge der christlichen Gattungen beträchtlich. Zwar behält die Motette auch in der evangelischen Kirchenmusik ihren beherrschenden Status bei, zunächst noch mit lateinischem, dann aber zunehmend und bis zur Gegenwart mit deutschem Text und damit der Gottesdienstgemeinde unmittelbar verständlich.

Von den altkirchlichen liturgischen Gattungen bleibt

hier in der Frühzeit – als Symptom einer Art katholisch-evangelischer Repertoiregemeinschaft – allein eine Sonderform der lateinischen Passion erhalten: die Vertonung der sogenannten Passionsharmonie nach den vier Evangelisten (*Summa passionis*).

Es liegt in der Natur von Luthers Ablehnung der altkirchlichen Messfeier, dass die mit ihr verbundene musikalische Gattung im reformatorischen Gottesdienst keinen Platz hat. Immerhin bleibt sie in Form des Satzpaars Kyrie-Gloria vereinzelt noch bis zu Johann Sebastian Bach erhalten.

Der wichtigste und zukunftsweisende neue Gattungsbeitrag der Reformation besteht in der wesentlich durch Luther selbst herbeigeführten Begründung des evangelischen Kirchenlieds als dem Mittel der aktiven Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst. Die umgangssprachliche Bezeichnung als (evangelischer) Choral und somit als Pendant zum gregorianischen Choral kann die vergleichbare Würde wiedergeben. Vergleichbar ist aber auch die Verwendung dieses neuen Chorals als melodische Grundlage zu mannigfachen vokalen und instrumentalen Kompositionen (Choralmotetten, Choralbearbeitungen für Orgel), die ein Kennzeichen der evangelischen Kirchenmusik bis heute ist.

Wenn hier vom evangelischen Kirchenlied die Rede ist, muss auch daran erinnert werden, dass die konfessionelle Trennung, so scharf sie in den ersten Jahrhunderten auch ist, seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts praktisch nicht mehr existiert. Heute gehört im deutschen Sprachgebiet ursprünglich evangelisches Liedgut wie selbstverständlich zum katholischen Gemeindegesang – eine neue Art der Repertoiregemeinschaft.

Die zweite bedeutende christlich-musikalische Gattung, die von der Reformation hervorgebracht wird, ist die deutsche Passion, eine Schöpfung des Wittenberger Kantors und musikalischen Beraters Luthers, Johann Walter

(1496–1570). Sie beruht auf der lateinischen Form mit dem choralen Vortrag der Narratio und der Worte Jesu. Walter passt die gregorianische Melodik so dem Luthertext an, dass sie vollendet dem deutschen Sprachrhythmus folgt und die Worte der Turba mit einfachsten vierstimmigen Sätzen versieht.

Seine beiden Passionen nach Matthäus und Johannes haben sozusagen ein doppeltes Nachleben. Einerseits werden sie bis ins 19. Jahrhundert in mannigfachen Fassungen namentlich in Mitteldeutschland im evangelischen Karwochengottesdienst gesungen. Erstaunlicherweise finden sie gleichzeitig aber auch in einigen katholischen Gebieten (Böhmen, Franken, zeitweise auch in Dresden) Verwendung. Andererseits entwickelt sich die Passion Walters weitgehend außerhalb der strengen Karwochenliturgie zu einer stilistisch vielgestaltigen Gattung, die im evangelischen Raum eine immer größere künstlerische Bedeutung erlangt. Ihre Höhepunkte findet sie bei Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Demgegenüber kommt der lateinischen Passion nach ihrer Blüte eine solche Bedeutung nicht zu.

Von der Situation in unserem Land aus erfordert die Betrachtung der Wegmarke Reformation auch einen Blick auf die christliche Musik des 16. Jahrhunderts in anderen Teilen des europäischen Kulturraums.

In England bleibt nach König Heinrich VIII. und der Gründung der anglikanischen Kirche die gottesdienstliche Musikpflege im Wesentlichen von den politisch-religiösen Spannungen bis zur Elisabethanischen Epoche verschont. Ohnehin vollzieht sich im 16. Jahrhundert die gesamt-musikgeschichtliche Entwicklung auf der Insel im weltlichen Bereich. Anders als in Deutschland ist in dieser Zeit in England die lateinische Kirchenmusik in der Liturgie weiterhin vorherrschend. Daneben erfährt auch hier die Volkssprache ein beträchtliches Ansehen, was zur Entste-

hung des Anthem führt. Diese neue und nicht liturgisch gebundene Gattung mit englischem Text erreicht aber erst im 17. Jahrhundert seine Blütezeit und wird eine Wurzel der englischen Oratorien Georg Friedrich Händel.

In Frankreich wird im 16. Jahrhundert die christliche Musik durch die Reformation sehr viel stärker beeinflusst. Jean Calvin vertritt eine puristische Kunstauffassung, derzufolge die Musik seines neuen Gottesdienstes sich von der weltlichen Musik prinzipiell abzuheben hat und nicht durch reine Sinnenfreude von ihrer geistlichen Bestimmung ablenken darf. In der Praxis soll dies durch die Beteiligung der Gemeinde am Gesang der Psalmen geschehen. Das zentrale Zeugnis dafür ist der sogenannte Hugenotenpsalter. Er entsteht 1539–62 vornehmlich in Genf in mehreren Stufen und besteht aus versifizierten französischen Übersetzungen sämtlicher Psalmen mit Melodien. Dieses offizielle Gesangbuch der reformierten französischsprachigen Kirchen wird schon früh u. a. mit deutschen Texten im gleichen Versmaß versehen und für den reformatorischen Gottesdienst verbindlich (sogenannter Lobwasser-Psalter, 1572), aber auch im katholischen Deutschland das Vorbild für die Zusammenstellung der Psalmen als Liedparaphrasen mit neuen Melodien von Kaspar Ulenberg (1582 u. ö.). Eine Reihe von ihnen wurde in unserer Zeit (mit neuen Texten) in das Gebet- und Gesangbuch *Gotteslob* (1975) aufgenommen.

2. Gegenreformation und Katholische Reform

Die Bedeutung der Reformation als Wegmarke der christlichen Musik und Weggabelung zur evangelischen Kirchenmusik erfordert die Frage, ob es in diesem religionsgeschichtlich einmaligen 16. Jahrhundert auch auf katholischer Seite musikgeschichtlich bestimmende Kräfte und Ereignisse gegeben hat. Da kommt zunächst

das Trienter Konzil in den Blick, dessen kirchengeschichtliche Bedeutung (nicht nur) als katholische Reaktion auf die Reformation hier nicht erörtert werden kann. Vielmehr muss betont werden, dass es das erste der bisher 19 ökumenischen Konzilien ist, dem musikgeschichtliche Relevanz zukommt, und zwar in zweifacher Weise. Zum einen ging es bei den Beratungen um die Abwehr bestimmter negativer Tendenzen zumal in der Messkomposition, namentlich darum, dass in ihr nichts Ausschweifendes oder Unreines („lascivum aut impurum“) enthalten ist, „damit das Haus Gottes wirklich als Haus des Gebetes“ erscheint.

Das daraus folgende Dekret mit Begriffen, die musiktheoretisch nicht direkt definierbar, sondern in der mittelalterlichen Ethik beheimatet sein dürften, zielte ursprünglich offenbar auf die seinerzeit nicht seltene Verwendung weltlicher Lieder (auch mit unziemlichen Texten) in den sogenannten Parodiemessen. Es wurde aber in der Folgezeit zu einer Art Kernformel für die Auffassung der katholischen Kirche von ihrer mehrstimmigen Musik, z. B. in der Abwehr tatsächlich oder vermeintlich opernhafter Elemente in liturgischen Gesängen, und erhielt schließlich kirchenrechtliche Verbindlichkeit im *Codex Iuris Canonici* von 1917. Durch die Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils obsolet geworden, findet sich der diesbezügliche Canon aber nicht mehr im neuen Gesetzbuch von 1983 – musikhistorisch zu Recht, denn das tridentinische Dekret hat die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik aufs Ganze gesehen nicht wesentlich beeinflusst.

Zum zweiten stellt das Trienter Konzil im positiven Sinne die Forderung nach Verständlichkeit der Worte beim ein- und mehrstimmigen gottesdienstlichen Gesang. Die Begründung des betreffenden Dekrets: „Die Musik soll nicht zum eitlen Ohrenschaus komponiert werden, sondern so, dass die Worte von allen vernommen werden kön-

nen und die Herzen der Hörenden zum Verlangen der himmlischen Harmonie und der zu schauenden Freuden der Seligen ergriffen werden.“

Man kann darin nichts Geringeres sehen als den Kerngedanken einer Theologie der Kirchenmusik, der immanent deren Weg durch die Jahrhunderte begleitet hat. Bekanntlich hat in unseren Tagen das II. Vatikanische Konzil, ohne von dieser Theologie abzurücken, das Wesen der Musik neu bestimmt, indem ihre Integration in die Liturgie betont wird, auch im Hinblick auf – modern gesprochen – die Rolle des Volkes.

Ein wichtiger Fürsprecher dieser tridentinischen Maxime war der hl. Karl Borromäus, 1560–1584 Kardinal-Erzbischof von Mailand und einer der Hauptvertreter der Katholischen Reform, die zusammen mit der sogenannten Gegenreformation das kirchliche Leben im 16. Jahrhundert prägt. In sie gleichsam eingebettet sind die religionsgeschichtlichen Wurzeln des Oratoriums als einer neuen und nun spezifisch katholischen musikalischen Gattung.

Es ist ein langer Weg vom Oratorium als einer römischen Gottesdienststätte bis zur gleichnamigen Gattung. Dieser Weg beginnt mit dem hl. Filippo Neri und den „geistlichen Übungen“ seiner 1575 gegründeten Congregazione dell’Oratorio (Oratorianer), die im kirchlichen Leben der ewigen Stadt einen hervorragenden Platz einnehmen, besonders dank der fast ausschließlichen Verwendung der Volkssprache in den Gebeten und Gesängen. Die Gottesdienste der Oratorianer bilden aber keinen Gegenpol zur lateinischen Liturgie, sondern eine neuartige Ergänzung zur Vertiefung der Frömmigkeit.

Der Weg des Oratoriums hin zur musikalischen Gattung führt über verschiedene italienischsprachige Stationen über die Lauda und das geistliche Madrigal. Jedoch ist Oratorium als Gattungsbegriff noch nicht in Sicht. Die entscheidenden Impulse auf diesem Weg liefert die Wende

vom 16. zum 17. Jahrhundert, an der die europäische Musik den deutlichsten Epocheneinschnitt ihrer Geschichte erlebt, und die auch als eine neue Wegmarke der christlichen Musik gelten muss.

3. Die musikgeschichtliche Zeitenwende um 1600

Ziemlich genau um 1600 entsteht in Italien

- die Oper als vermeintliche Renaissance des antiken Dramas,
- im gleichen Sinne der begleitete rezitativische und ariose Sologesang (Monodie),
- der Generalbass als Fundament des musikalischen Satzes,
- im Zusammenklang der Stimmen, später auch unter Einbeziehung von obligaten Instrumenten, der konzertierende Stil.

In der gleichen Zeit beginnt aber auch die Instrumentalmusik sich immer stärker von ihrer weitgehenden Bindung an die Vokalmusik zu lösen und eigene Gattungen auszubilden. Dies zusammengenommen bedeutet gesamtgeschichtlich zum einen das Ende der Dominanz der klassischen Vokalpolyphonie und der christlichen Musik, zum anderen die neue Rolle der menschlichen Stimme als Organ zum kunstvollen Ausdruck von Affekten und Sinnzusammenhängen.

In den alten christlichen Gattungen wirkt sich das Neue sehr bald nach 1600 aus. So entstehen im katholischen Italien zahlreiche lateinische Motetten für Solostimme und Generalbass, meist mit nichtliturgischen und nichtbiblischen, oft subjektiv gefärbten Texten, im evangelischen Deutschland Werke mit deutschen und natürlich biblischen Texten. Im Übrigen stellt sich im 17. Jahrhundert die konfessionalistisch gespaltene christliche Musik in den einzelnen Gattungen unterschiedlich dar.

a) Katholisch-christliche Musik

So ist im gesamten katholischen Sprachgebiet die Messe einem Wandel unterworfen, indem sie nun bis ins 18. Jahrhundert hinein im Zeichen eines klar ausgeprägten Stildualismus steht. Auf der einen Seite wird der traditionelle a cappella-Stil des 16. Jahrhunderts weitergepflegt. Auf der anderen Seite entsteht der moderne Typus der konzertierenden Messe (*Missa concertata*). Ihre Hauptcharakteristika sind: vier- bis sechsstimmiger Satz mit Generalbass, im musikalischen Ablauf ständiger Wechsel von gleichrhythmischen und monodisch durchsetzten oder solistischen Abschnitten, zunehmende Mitwirkung von Instrumenten. Dieser Typus ist der Vorläufer der Orchestermesse des 18. Jahrhunderts, wie er sich in unterschiedlichen Dimensionen in den bis heute bekannten Werken wie der h-Moll-Messe (1724–1747) von Johann Sebastian Bach und in den Messen der Wiener Klassiker Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven zeigt. In Betracht kommen dabei von Haydn die sechs späten Orchestermessen („Hochämter“, 1796–1799), von Mozart die sogenannte Krönungsmesse (1779) und die unvollendete c-Moll-Messe (1781) sowie besonders das in seiner Entstehung legendäre Requiem (1791), von Beethoven die monumentale *Missa solemnis* (1819–1823). Die beiden zuletzt genannten Werke weisen auch in die Zukunft, da sie die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst haben (wovon noch zu reden sein wird).

Was das Oratorium betrifft, so konstituiert es sich nach der Stilwende um 1600 mit der ausdrücklichen Bezeichnung „Oratorio“ erstmals 1640 in Rom, zunächst sowohl mit lateinischem als auch mit italienischem Text, der dann die Norm wird. Für die Latinitas steht in erster Linie das umfangreiche Schaffen von Giacomo Carissimi (1605–1674), dem Kapellmeister am jesuitischen Collegium Germanicum. Seine Texte haben biblische Sujets,

verzichten aber weitestgehend auf wörtliche Übernahmen aus der Vulgata. Mit der Förderung kirchlicher und fürstlicher Institutionen breitet sich die Gattung in ihrer Hauptform schnell in vielen italienischen Städten, aber auch im katholischen deutschen Sprachgebiet (vor allem im kaiserlichen Wien) aus. Damit wird das Oratorium in seiner Italianità bis zur Säkularisation (mit ca. 800 nachweisbaren Werken) neben der Messe eine Hauptgattung der großdimensionierten christlich-katholischen Musik.

Andererseits ist das italienische Oratorium hinsichtlich seiner Sujets aus Bibel und Heiligengeschichte das geistliche Pendant zur italienischen Oper mit antikisierenden, oft pastoralen Stoffen. In der musikalischen Gestaltung, soweit sie in den Sologesängen auf dem dramatischen Gegenüber von Arie und Rezitativ beruht, ist das Oratorium nichts anderes als eine geistliche Oper. Das kommt auch darin zum Ausdruck, dass Oratorien in der Regel dann aufgeführt wurden, wenn in den geschlossenen kirchlichen Zeiten (Advent, Fastenzeit) der Opernbetrieb ruhte. Ein entscheidender Unterschied ist allerdings die große Bedeutung, die in den Oratorien den Chören zukommt.

b) Der Sonderfall Frankreich

Im Blick auf den europäischen Kulturraum in diesem 17. Jahrhundert steht in der Pflege der beiden christlich-katholischen Hauptgattungen Messe und Oratorium allein das katholische Frankreich abseits. Auch dieses Phänomen deutet wie die schon beschriebene französische Sonderart des choralen plain-chant musical auf die Distanz des Grand siècle zum römischen Katholizismus, die man als eine Spielart des religiösen Gallikanismus ansehen kann.

Zur Messe: Unter Ludwig XIV. entstehen zwar am Versailler Hof Psalmotetten in großer vokaler und instrumentaler Besetzung zur Repräsentation königlichen Glanzes. Jedoch verharren die Messen in den Kathedralen des Landes, in

großer Zahl mit königlichem Privileg gedruckt, fast ausschließlich im alten a cappella-Stil und nehmen keine Kenntnis von den Neuerungen seit 1600. Konkret ist dies eine quasi offizielle Ablehnung der Missa concertata ultramontaner Provenienz. Als einziger Musiker von Rang nimmt hier Marc-Antoine Charpentier (ca. 1643–1704) eine Gegenposition ein, da er zahlreiche Messen mit den neuen Stilmitteln komponiert. Nicht zufällig sind sie aber ausschließlich handschriftlich überliefert. Sie und die a cappella-Messen blieben lange unbekannt und werden gleichermaßen erst in neuerer Zeit durch die editorischen Aktivitäten des Centre de Musique Baroque in Versailles erschlossen.

Charpentier hat im übrigen alle gängigen liturgischen Gattungen mit zahlreichen Werken bedacht: Motette, Psalm, Magnificat, insonderheit auch das Te Deum.

Zum Oratorium: Die dezidierte Ablehnung des italienischen Oratoriums wird einzig wiederum durch Marc-Antoine Charpentier durchbrochen, der im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zahlreiche ausschließlich lateinische Oratorien nach dem Muster seines römischen Lehrers Carissimi komponiert. Er ist damit gattungsgeschichtlich auch für das 18. Jahrhundert eine Einzelperscheinung, da es im katholischen Europa gegenüber dem Siegeszug des italienischen Oratoriums zu einem vergleichbar nennenswerten Bestand eines nationalsprachlichen Oratoriums kommt. Die große Ausnahme ist England mit den englischen Oratorien von Georg Friedrich Händel, die eine nicht nur gattungsgeschichtliche Wegmarke der christlichen Musik darstellen.

c) Evangelisch-christliche Musik

Im 17. Jahrhundert ist die christliche Musik im evangelischen Deutschland weiterhin prinzipiell gekennzeichnet durch die im 16. Jahrhundert vorbereitete dezidierte Orientierung am Bibelwort, der „sola scriptura“ Luthers. Ihre

Entwicklung weist jedoch keine so deutliche Wegmarke auf, wie es die Entstehung des Oratoriums im katholischen Bereich ist. Allerdings werden bestimmte ältere Gattungen besonders exponiert und stilistisch durch die neuen monodischen und konzertierenden Ausdrucksmittel modifiziert. Hierher gehören neben dem geringstimmigen Geistlichen Konzert, dem Nachfolger der Motette, die Passion und die biblische Historia, die Vertonung anderer zentraler Stationen im Leben Jesu. Für die Passion zeigt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine neue Entwicklungsstufe dadurch, dass der Vortrag der biblischen Texte im Laufe des 17. Jahrhunderts durch beziehungsvolle Choräle ergänzt wird, seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auch durch Rezitative und Arien mit neugedichteten Texten (sogenannte oratorische Passion). Ein eigenes und bedeutendes Profil als Passionskomponist zeigt Heinrich Schütz (1585–1672), der langjährige Dresdner Hofkapellmeister. Seine drei Vertonungen nach Matthäus, Lukas und Johannes sind – für ihre Zeit singulär – rein vokal. In ihnen kommt die musikalische Sonderstellung des Leidens Jesu zum Ausdruck, während Schütz seine Weihnachts- und Auferstehungsgeschichte aufwändig mit Vokalsolisten und Instrumenten komponiert.

Am Beginn des 18. Jahrhunderts, das die Auflösung der gottesdienstlichen Formen mit sich bringt, verzweigt sich der Weg der deutschen Passion. Einerseits wird die oratorische Passion weitergepflegt und erfüllt sich in den Werken von Johann Sebastian Bach, die freilich in ihrer Zeit ein Leipziger lokales Ereignis sind, bevor sie im 19. Jahrhundert für Europa entdeckt werden. Andererseits entfernt man sich Zug um Zug von dem biblischen Wortlaut der Leidensgeschichte. Auf die Versifizierung folgt die Neudichtung und damit die Annäherung an die Struktur des italienischen Oratoriums. So entsteht der Typus des sogenannten Passions-Oratoriums: Sein Inbegriff ist *Der Tod*

Jesu (1755) von Carl Heinrich Graun, ein damals hochgeschätztes Zeugnis religiöser Empfindsamkeit.

4. Die Schaffung des englischen Oratoriums durch Georg Friedrich Händel

Es war dem 1685 in Halle an der Saale geborenen Händel sozusagen nicht an der Wiege gesungen, dass er als Oratorienkomponist ein Repräsentant der europäischen Musikkultur werden und dabei auch die konfessionellen Grenzen überwinden sollte. Sein Weg dorthin führt ihn zunächst nach Hamburg, wo er zu den Schöpfern des deutschen Passions-Oratoriums gehört; in Rom wird er bekannt durch italienische Opern und ein italienisches Oratorium. Ab 1710 wird er dann in England heimisch und zunächst als Komponist italienischer Opern berühmt. Italienische Oratorien sind dort zu dieser Zeit nicht üblich, da die Gattung aus dem „papistischen“ Italien wegen der offiziellen Katholikenfeindlichkeit obsolet ist. Erst unter König Georg II. aus dem Hause Hannover (1727–1760) beginnt eine Phase der größeren religiösen Toleranz. Händels Übergang von der italienischen Oper unmittelbar zum englischen Oratorium, das wie diese ein Theaterereignis ist, erfolgt schrittweise: Nach 20 Jahren mit 29 Opern (1711–1731) folgen neun Jahre mit 14 Opern und sechs Oratorien (1732–1741), bevor Händel von 1742 ab nur noch (16) Oratorien schreibt.

Mit diesem bereits zahlenmäßig geradezu immensen Œuvre öffnet Händel dem englischen Bürgertum seiner Zeit die Theater. Seine Oratorien sind gleichermaßen ein künstlerisches wie ein nationales und religiöses Ereignis im Spannungsfeld von Unterhaltung und Erbauung. Religiös wurzeln Sujets und Libretti im Anglikanismus, am stärksten in dem bis heute bekanntesten *Messiah* (1742), dessen enthusiastische Rezeption die Musikgeschichte Englands nachhaltig geprägt hat. Darüber droht in den Hin-

tergrund zu treten, dass sein Text nicht wie in den allermeisten anderen Oratorien Händels ein eigenes neugedichtetes Libretto, sondern reiner Bibeltext ist. Das stellt ein Novum in der europäischen Gattungsgeschichte dar und erfüllt auf seine Weise das lutherische Prinzip der „sola scriptura“. Der meisterhafte kompositorische Ausdruck dieses Textes durch Rezitative, Arien und Chorsätze findet nach Händels Tod europäisches und interkonfessionelles Echo, auch durch die Übersetzung in viele Sprachen. Im deutschen Sprachgebiet führt vor allem die Übersetzung von Friedrich Gottlieb Klopstock (1772) und die Bearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart (1789) bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Siegeszug des gleichsam naturalisierten *Messias* im Heimatland des Komponisten. Erst seitdem sind Aufführungen in der Originalsprache die Regel.

5. Die Säkularisation mit ihren Folgen für die christliche Musik bis zur Gegenwart

Die im Gefolge der französischen Revolution und der napoleonischen Epoche 1803 durchgeführte Säkularisation der kirchlichen und klösterlichen Einrichtungen und die Auflösung der geistlichen Fürstentümer bedeutet für die Entwicklung namentlich der christlichen Musik auf dem europäischen Festland durch den Wegfall der materiellen Grundlagen einen Einschnitt. Er betrifft die einzelnen Länder und Gattungen in unterschiedlicher Weise, bedingt auch durch das Ende des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation und die Ausprägung der europäischen Nationalitäten.

Entscheidend in diesem Prozess, was die Säkularisation als eine neue Wegmarke in der Geschichte der christlichen Musik erkennen lässt, ist die Tatsache, dass diese von nun an bis in die Gegenwart zwar weiterhin in der Kirche und

im Gottesdienst erklingt, parallel dazu aber auch im öffentlichen Raum. Was die gottesdienstliche Musik angeht, so werden im Wesentlichen die traditionellen Gattungen in ihrem konfessionellen Rahmen gepflegt. Das kann hier nicht im Einzelnen dargestellt werden.

Die – wenn man so will – Parallelwelt ist bedingt durch die auch sozialgeschichtlich bestimmte europaweite Entstehung und Ausdehnung des bürgerlichen Musiklebens zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Getragen wird es von dem – weltlichen – Chorwesen (mit gemischten Chören und mit Männerchören), in Verbindung mit der Existenz von zunächst meist privaten, später städtischen Orchestervereinigungen. Aufführungsorte sind sowohl geeignete Säle, aber auch Kirchen. Hier entsteht in den einzelnen europäischen Ländern ein Bedarf von geeigneten großformatigen und in der Regel geistlichen Vokalwerken. Er wird im deutschen Sprachraum gleichsam in Gang gesetzt durch die häufige Aufführung der ehemals konfessionell gebundenen Oratorien *Schöpfung* (1798) und *Jahreszeiten* (1801) von Joseph Haydn, in England durch die Aufführungskontinuität vor allem von Händels *Messiah*, während in Frankreich und in Italien entsprechende Werke nicht existieren.

Welchen Aufschwung die Gattung Oratorium bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts nimmt, lässt sich (nach den Schätzungen des Verfassers) schon an der ungefähren Zahl der erhaltenen Werke ermessen:

Deutschland	160	70 Komponisten
Frankreich	100	50 Komponisten
England	100	55 Komponisten
Italien	80	40 Komponisten

Beteiligt sind fast alle bedeutenden Komponisten der Zeit und viele weniger renommierte. In inhaltlicher, textlicher und musikalischer Beziehung höchst differenziert und mit

den geistigen und religiösen Strömungen der Zeit eng verwoben, prägt diese Produktion auf ihre Art das Bild der christlichen Musik und ist eine eigene und wichtige Manifestation der europäischen Kultur. Bemerkenswert ist freilich, dass nur ganz wenigen dieser Oratorien ein längerer Nachruhm beschieden war. Ausnahmen sind bis heute in Deutschland vor allem Felix Mendelssohn-Bartoldys *Paulus* (1836) und *Elias* (1846), allenfalls auch Franz Liszts *Legende von der heiligen Elisabeth* (1862) und *Christus* (mit lateinischem Text aus Bibel und Liturgie, 1867).

Eine besondere Bewandnis in diesem Oratorien-Kontext hat es mit der Aufführung eigentlich liturgischer Werke, beginnend mit Mozarts Requiem und Beethovens Missa solemnis, auf die oben schon hingewiesen wurde. Die Existenz zahlreicher Messen und Requiems verdankt sich bis in die Gegenwart diesem Umstand.

Eine eigene Bedeutung auf diesem Weg markiert die Berliner Wiederentdeckung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach im Jahre 1829 durch Mendelssohn. Das Werk löst im deutschen Musikleben insgesamt eine große Bachbegeisterung aus und führt im Oratorienwesen einerseits zur Neubewertung des reinen Bibeltextes, trifft aber andererseits auf eine seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts intensive und reichgestaltige kompositorische Beschäftigung mit dem Passionsgeschehen sowohl in Deutschland als auch in Frankreich.

Zu erwähnen ist schließlich die besondere Rolle, die Beethovens IX. Symphonie mit der Vertonung eines Teils von Schillers „Ode an die Freude“ seit ihrer Entstehung 1823 im nicht nur deutschen Oratorienwesen spielt. Ihre weltweite Popularität führte dazu, dass die Melodie zu „Freude schöner Götterfunken“, die in dem Symphoniefinale kunstvoll variiert wird, im Jahre 1985 zur offiziellen Hymne der Europäischen Gemeinschaft wurde. Aber wer ist sich bei deren Hören schon bewusst, dass Beethoven

bei der Konzeption dieser volksliedartigen Melodie offenbar absichtlich jeden nationalen Charakter vermieden hat? Und wer ist sich schon der christlichen Akzente bewusst, die das Finale der Neunten durch Beethoven erhält?

Epilog

Leider ist es nicht möglich, hier in der bisherigen Breite die Situation der christlichen Musik im 20. Jahrhundert und in der Gegenwart darzustellen. Hinzuweisen wäre hier auf die Bedeutung des II. Vatikanischen Konzils (1962–1965) als Wegmarke in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Dies deswegen, weil mit der von der Liturgiekonstitution betonten pastoralen Notwendigkeit einer vollen und tätigen Teilnahme des Volkes an der Eucharistiefeyer die – faktische – Preisgabe des Lateinischen verbunden ist. Betroffen davon ist in erster Linie die Messe, die nun in der bisherigen Form als musikalische Gattung im Gottesdienst keine Zukunft mehr hat.

Das Gleiche gilt für das Requiem. Im Unterschied zur „normalen Messe“ lebt die *Missa pro defunctis* ziemlich genau seit dem II. Vatikanischen Konzil im Schaffen europäisch bedeutender Komponisten wieder auf und wird damit musikgeschichtlich gleichsam gerettet. Zu nennen ist neben György Ligeti, Igor Strawinski, Frank Martin, Alfred Schnittke, Krzysztof Penderecki vor allem Benjamin Britten mit seinem *War Requiem*.

Hier sind in den lateinischen Text der Totenmesse englische Antikriegsgedichte eingefügt. Das Werk wurde uraufgeführt 1962 in der wiederaufgebauten St.-Michael's Cathedral von Coventry, das im Zweiten Weltkrieg stark von deutschen Bomben zerstört worden war. Werk und Aufführung stellten für ganz Europa ein deutliches Friedenssymbol dar. Britten selbst bezeichnete es als „Mahnmal“.

Zeichenhaft war auch die Auswahl der europäisch renommierten Solisten Peter Pears, Dietrich Fischer-Dieskau und Galina Wischnewskaja (die aber von den Sowjets keine Ausreiseerlaubnis erhielt).

Zwei Jahre später (6. September 1964) fand die deutsche Erstaufführung in der Basilika der Benediktinerabtei Ottobergen statt. Auch dies war ein Friedenszeichen, hoch offiziell in Anwesenheit des Bundespräsidenten Heinrich Lübke und des späteren englischen Premierministers Edward Heath, der ein Jahr vorher den europäischen Karlspreis erhalten hatte.

Bleibt noch die große Bedeutung zu erwähnen, die der Gattung der Passion in der Gegenwart zukommt. Zwar ist seit der Wiederentdeckung der Bachschen Matthäus-Passion im 19. Jahrhundert das Interesse der Komponisten an der – auch freien – musikalischen Darstellung der Leidensgeschichte nicht erlahmt. Doch gab es einen entscheidenden Impuls durch die großformatige Lukas-Passion von Penderecki in lateinischer Sprache. Ihre Uraufführung 1966 im Dom zu Münster i. W. auf Initiative des Westdeutschen Rundfunks war ein europäisches Medienereignis ersten Ranges. Fernab der Liturgie ist hier ein Schlüsselwerk der modernen Musik entstanden – ein Zeichen für die Kontinuität christlicher Musik in unserer weithin säkularen europäischen Kultur.

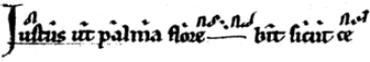
Nachklang

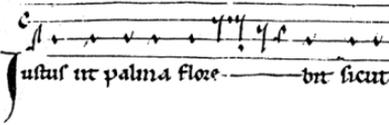
In den Kontext dieses Beitrags gehört aktuell auch die vielfältig im Fernsehen erklingende pompöse Eurovisionsfanfare. Bekanntlich stammt sie von Marc-Antoine Charpentier (siehe oben S. 137), und ist das Vorspiel zu einem Te Deum, das erst nach dem II. Weltkrieg für die Praxis entdeckt wurde. Ohne dass sich der heutige Hörer dessen be-

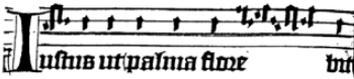
wusst ist, ist sie also – mehr noch als die Europahymne – ein Stück christlicher Musik. Nur der Fachmann weiß allerdings, dass mit diesem Te Deum bei dem Pariser Jesuiten vermutlich 1692 der Sieg der französischen Truppen Ludwigs XIV. im pfälzischen Krieg gefeiert wurde.

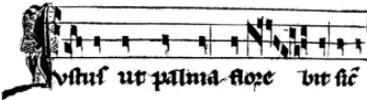
Entscheidende Impulse dafür liefert die Wiederentdeckung der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach durch Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 in Berlin. Dieses Ereignis bahnt in der musikalischen Praxis den Weg zur modernen Bachpflege und in der deutschen Oratorienkomposition zu einer Tendenz zum Luthertext. Dafür sind Mendelssohns *Elias* (1846) und *Paulus* (1836) die deutlichsten Zeugnisse, die zudem das bis dahin namentlich an Händel orientierte englische Oratorienwesen im Zeitalter der Queen Victoria textlich und musikalisch nachhaltig beeinflussen.

Abb. 1

a 

b 

c 

d 

e 

Abb. 2

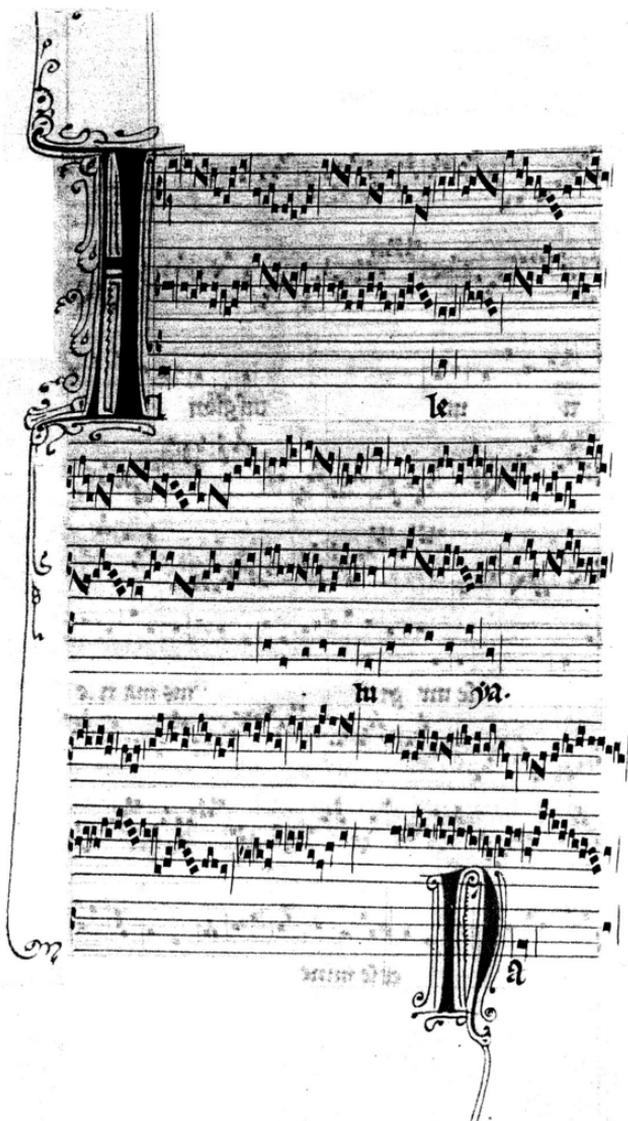


Abb. 3

The image shows a handwritten musical score for four voices. The notation is in black ink on white paper. Each voice part begins with a large, stylized initial letter 'R' and a clef. The lyrics are written below the notes. The Soprano part has the lyrics 'me' and 'Triplum'. The Alto part has 'Meo' and 'loy foy'. The Tenor part has 'loy foy'. The Contrabass part has 'loy foy'. There are four empty staves at the bottom of the page, presumably for piano accompaniment. The score is organized into four systems, one for each voice part.