

Kunstreligion und religiöse Musik Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Die Verbindung der Vokabeln Kunstreligion und religiöse Musik mag wo nicht als Tautologie, so doch als bloße Wortvertauschung erscheinen: beide Begriffe bezeichnen – so scheint es zunächst – nur zwei Seiten eines Sachverhalts¹. Die sprachlich verwandten Wörter rücken freilich weit auseinander, sobald man sie als Termini zu fassen versucht. Setzt man dem Begriff Kunstreligion, wie ihn Hegels *Phänomenologie der Geister* bestimmt, die das 19. Jahrhundert durchziehende Produktion religiöser Musik entgegen, so schrumpfen die Beziehungen fast bis zur Beziehungslosigkeit. Hegels Begriff der Kunstreligion betrifft – soweit er Historie impliziert – eine Identität von Kunst und Religion, wie sie nur in der Antike gegeben war. Keine Brücke führt von hier zur religiösen Musik der Zeit Hegels, die eher den Eindruck einer derangierten Kirchenmusik erweckt. Soll ohne Gewaltsamkeit versucht werden, Probleme der geistlichen Musik im 19. Jahrhundert im Verhältnis zum Terminus Kunstreligion zu diskutieren, so bedarf die Fragestellung offenbar der Eingrenzung². Einerseits wäre zu fragen, wieweit der Begriff Kunstreligion auf Voraussetzungen verweist, die über seine Definition durch Hegel hinausreichen. Und andererseits wäre zu prüfen, ob sich die Rede von „religiöser“ Musik derart fassen läßt, daß sie eine Diskussion ästhetischer Probleme zuläßt. Danach erst kann auch gefragt werden, wieweit die skizzierten Voraussetzungen zum Verständnis geistlicher Musik beitragen. Und was die ästhetische Problematik kompositorisch besagt, wäre wenigstens an einzelnen Werken anzudeuten.

I

Hat es Sinn, von „religiöser“ Musik im 19. Jahrhundert zu reden, dann kann das Adjektiv nur auf „christliche“ Religion bezogen werden, auch wenn die Abgrenzung von „kirchlicher“ oder „geistlicher“ Musik offen erscheint. Wenig aussichtsvoll wäre es freilich, der Weite – wo nicht Vagheit – des „Religiösen“ dadurch Rechnung zu tragen, daß alles subsumiert würde, was das Prädikat „religiös“ auf sich ziehen

¹ Der Text fußt auf einem Referat, das bei einer Tagung der Ev. Akademie Hofgeismar – in Verbindung mit den Kasseler Musiktagen 1976 – gehalten wurde. Er kreuzt sich teilweise mit neueren Arbeiten, auf die im weiteren nur noch hingewiesen werden kann.

² Ein weiteres Umfeld behandelt der von W. Wiora mit G. Massenkeil und K. W. Niemöller edierte Band *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, Regensburg 1978 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 51). Das Verhältnis von Instrumentalmusik und Kunstreligion untersuchte C. Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel usw. 1978, S. 91–104.

könnte³. So wäre es kaum sinnvoll, den weiten Kreis „religiöser“ Themen in der Oper – die „kirchliche Szene“ – einzubeziehen⁴. So unbezweifelbar religiöse Motive dabei mitspielen, so wenig sind sie allein bestimmend für die Komposition von Szenen, die zugleich einem durchaus anderen Kontext verpflichtet sind. Absehen läßt sich ebenso – wenigstens in pragmatischer Begrenzung – von den Trivialzonen religiöser Musik im 19. Jahrhundert, so schwer die Grenzen vielfach auch zu ziehen sein mögen⁵. Je eher sich aber das Verdikt des Trivialen aufdrängen könnte, um so mehr würde sich auch die Fragestellung verschieben. Denn religiöser Kitsch interessiert vorab als Kitsch und nicht so sehr wegen seines religiösen Gehalts. Andererseits läge es aber auch kaum nahe, den Begriff „religiöse Musik“ mit jener Kirchenmusik zu verbinden, deren liturgische Position – zumindest vom Textreper-toire her – am wenigsten Zweifeln ausgesetzt ist. Das betrifft vornehmlich Kompositionen zu lateinischen liturgischen Texten (wie etwa Messe und Requiem). Gewiß blieb auch solche Musik, die am klarsten liturgische Bindungen wahrte, von der Problematik geistlicher Musik zu dieser Zeit kaum unberührt. Je enger sie aber liturgischen Funktionen und tradierten Gattungen verpflichtet war, um so weniger traten ästhetische und qualitative Probleme offen hervor⁶.

Als „religiöse Musik“ bleibt demnach ein Bestand, der sich zwar von streng kirchlicher Musik abgrenzen läßt, weithin aber auch als „geistliche Musik“ zu bezeichnen wäre. Die Schwierigkeiten einer terminologischen Unterscheidung entsprechen freilich den sachlichen Gegebenheiten ebenso wie dem wechselnden Sprachgebrauch der Zeit. Es ist indes kein bloßer Austausch von Etiketten, wenn wechselweise von „geistlicher“ oder von „religiöser“ Musik gesprochen wird. Während auch Kirchenmusik – und dann ebenso solche früherer Zeit – als „geistlich“ bezeichnet werden kann, meint das Wort „religiös“ ein weiteres – und zwangsläufig vageres – Umfeld im 19. Jahrhundert. Es kann einerseits auf „geistliche“ Musik bezogen werden, die zwar auch noch kirchlich verwendbar sein mag, aber doch weniger durch liturgische Zwecke als durch ästhetische Motive bestimmt wird. Und wo andererseits die kirchliche Bindung peripher wirkt, erweitert sich der Bereich „religiöser Musik“ auch um Werke, die primär im Konzertsaal ihren Platz haben. Die Sphäre des Religiösen reicht also von nur akzidentell kirchlichen Motetten oder Kantaten über geistliche Oratorien oder Orgelwerke bis hin zur Kammer- oder

³ Vgl. W. Wioras Einleitung zu dem in Anm. 2 genannten Band, S. 7–17; ferner W. Wiora, *Religioso*, in: *Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1971 (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. 15), S. 1–12.

⁴ Vgl. dazu A. A. Abert, *Darstellung des Gebets in der Oper*, in: *Triviale Zonen*, S. 148–157; K. Hortschansky, *Das Wunder in der Oper*, ibid. S. 118–130; K. W. Niemöller, *Die kirchliche Szene*, in: *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von H. Becker, Regensburg 1976 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 42), S. 341–369.

⁵ Vgl. W. Wioras Vorwort zum Sammelband *Triviale Zonen*, S. VIIff.

⁶ Dazu s. W. Kirsch, *Religiöse und liturgische Aspekte bei Johannes Brahms und Anton Bruckner*, in: *Religiöse Musik*, S. 143–155, besonders S. 144 und 153f.

Orchestermusik⁷. Lassen sich liturgische und religiöse Musik voneinander abheben, so vermittelt dazwischen eine geistliche Musik, in der sich Momente des Kirchlichen und des Religiösen kreuzen. Der Versuch einer engeren Eingrenzung stünde aber in Gefahr, die Komplexität der Sache einer terminologischen Bereinigung zu opfern. Im übrigen wurden selbst Gattungen der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert als „religiös“ apostrophiert. Und die Dehnung der Begriffe wäre nicht nur in der Musikliteratur oder in den Fachzeitschriften zu verfolgen, sondern ebenso auch in der philosophischen Ästhetik (der man Unterscheidungsvermögen nicht absprechen sollte)⁸. Die Bevorzugung des Wortes „religiös“, die kaum von der Bedeutung des Begriffs Religion in der idealistischen Philosophie zu trennen ist, mag man mit den Prozessen der Aufklärung oder auch der Säkularisierung motivieren. Indes begegnet die Redeweise von „religiöser Kunst“ nicht so sehr in der Literatur um die Jahrhundertwende als vielmehr im ästhetischen Schrifttum seit etwa 1870⁹.

Die Grenzen der Begriffe mögen zwar verschwimmen, und gewiß werden die Wörter „religiös“ und „geistlich“, mitunter auch „kirchlich“ synonym gebraucht. Trotz aller Überschneidungen tendiert aber die Bezeichnung „religiöse Musik“ zur Abgrenzung von „kirchlicher“ und – weniger eindeutig – auch von „geistlicher“ Musik. Wird dabei als „kirchlich“ eine primär funktionale Kirchenmusik gedacht, so kann als „geistlich“ ein nicht scharf begrenzter Zwischenbereich gelten. Dagegen reflektiert das eher neutrale Wort „religiös“ die problematische Situation solcher Musik, auch wenn sich damit noch keine Degradierung verband, wie sie später einer bloß religiösen Kunst angelastet wurde. So aussichtslos eine terminologische Scheidung wäre, so unumgänglich ist eine pragmatische Orientierung. Und wird im weiteren von religiöser oder geistlicher Musik gesprochen, so wäre eine rigorose Abgrenzung so fragwürdig wie eine voreilige Abwertung.

Klar wird demnach, daß von einer solchen – notwendig weiten – Bestimmung des Feldes „religiöser Musik“ zunächst keine Brücke zum Begriff Kunstreligion hinführt, wie er einerseits von Hegel und andererseits von Wagner geprägt wurde. Freilich zeigt sich an der Verwendung der Wortbildungen „Kunstreligion“ und „Religion der Kunst“ bei Hegel und Wagner auch, wie verschiedene Bedeutungen die fast identischen Prägungen aufnehmen können¹⁰. Zu einen scheint sie vorerst nur, daß ein

⁷ Eine strenge Scheidung zwischen den Sphären des „Kirchlichen“ und des „Religiösen“ wird auch in dem in Anm. 2 zitierten Sammelband vermieden. Auch wenn eine terminologische Trennung kaum möglich ist, lassen sich doch unterschiedliche Tendenzen in der ästhetischen Charakteristik der Gattungen verfolgen.

⁸ Auch Hegel benutzt die Wörter nebeneinander, vgl. etwa *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, Berlin und Weimar 1965, Bd. II, S. 318; doch erscheint hier „kirchliche Musik“ als übergeordnetes Genus, während die folgenden Hinweise dann von „religiöser Musik“ sprechen.

⁹ Wird bei Wackenroder, A. W. Schlegel oder E. Th. A. Hoffmann noch meist von „kirchlicher“ Musik geredet, so bevorzugen Autoren wie Solger, Chr. H. Weisse, F. Hand und Fr. Th. Vischer das Wort „religiös“.

¹⁰ Vgl. A. Nowak, *Wagners Parsifal und die Idee der Kunstreligion*, in: *Richard Wagner, Werk und Wirkung*, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1971 (Studien zur Musikgeschichte des

Verhältnis von Kunst und Religion gemeint ist, das von den faktischen Gegebenheiten religiöser Musik des 19. Jahrhunderts denkbar weit entfernt ist. Der synthetische Charakter von Wagners Schrift verweist allerdings auch darauf, daß hier eine Fülle von Motiven aufgegriffen wurde, daß also weniger mit festen Definitionen zu rechnen ist als mit Gedanken, die ihrerseits ihre Vorgeschichte haben¹¹. Hegels Fassung des Begriffs dagegen ist sicher ebenso der Entfaltung des Systems wie einem unauswechselbaren Punkt innerhalb der *Phänomenologie* verpflichtet¹². Sie deutet aber – anders als bei Wagner – in ihrer scharfen Eingrenzung zugleich auch auf weitere Voraussetzungen hin, denen gegenüber die von Hegel vorgenommene Begrenzung eher verständlich werden kann. Zwischen den maßgeblichen Definitionen des Begriffs bei Hegel und bei Wagner liegt mehr als nur ein sprachlicher Abstand. Sollte sich die Bedeutung des Terminus in der Zwischenzeit – immerhin über ein halbes Jahrhundert – derart verschoben haben, so dürften dieser Veränderung auch Verschiebungen im gemeinten Problemkreis entsprochen haben. Und begnügt man sich nicht mit der Annahme, die Definitionen Hegels wie Wagners seien willkürliche Setzungen, gleichsam außerhalb der Geschichte, so dürfte der Abstand zwischen ihnen auf einen historischen Kontext verweisen, der solche Änderungen des Begriffs zwar nicht begründen, wohl aber eher verständlich machen könnte.

Wagners wie Hegels Überlegungen zum Begriff „Kunstreligion“ betreffen nicht unmittelbar „religiöse“ Musik. Dennoch ist kaum anzunehmen, bei der Verwendung der Vokabel Religion sei dort, wo sie auf Musik bezogen wurde, die Bedeutung religiöser Musik vergessen oder ausgeklammert worden. Eine solche Annahme wäre ebenso voreilig wie der Versuch einer unmittelbaren Verbindung. Zu fragen wäre also zunächst, wie sich der Begriff Kunstreligion näher bestimmen ließe und wie ihm gegenüber die Problematik religiöser Musik zu verstehen wäre.

II

Wo Hegel den Begriff Kunstreligion explizit einführte, da lenkte ihn nicht ein primär ästhetisches Interesse. Zur Debatte stand keineswegs die Reflexion von Kunstwerken oder gar solchen der eigenen Gegenwart. Im Zusammenhang der

19. Jahrhunderts. 26), S. 161–174, besonders S. 162–166. Daß der Begriff „Kunstreligion“ auf Schleiermacher zurückgehe, hob Dahlhaus hervor (*Die Idee der absoluten Musik*, S. 91 f.). Freilich umschrieb Schleiermacher mehr eine Form der Religion als eine der Kunst (Fr. D. E. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden . . .*, Philosophische Bibliothek. 139 b, Leipzig o. J., S. 105 f.): „Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Seelen, deren innere Verwandtschaft . . . ihnen doch noch unbekannt ist“. Wie rasch der Begriff aber ästhetisch verstanden wurde, geht aus einem Fragment von Novalis hervor: „Schleiermacher hat eine Art von Liebe, von Religion verkündigt – eine Kunstreligion – beinah eine Religion wie die des Künstlers, der die Schönheit und das Ideal verehrt“ (Novalis, *Werke und Briefe*, hrsg. von A. Kellertat, München 1968, S. 522, Fragment 560).

¹¹ R. Wagner, *Religion und Kunst*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe Leipzig o. J., Bd. X, S. 211–253.

¹² Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Hoffmeister, Bd. V (Philosophische Bibliothek. 114), Hamburg ⁶1952, S. 490 ff.

Phänomenologie des Geistes benennt der Terminus „Kunstreligion“ vielmehr jenen Moment in der Geschichte des Geistes, in dem Geist im Kultus der Kunstreligion zu sich kommt. Der Zusammenfall von „Religion“ und „Kunst“ in eines ist demnach ein ebenso notwendiges wie unwiederholbares Stadium, in dem der Geist die Mischung mit der Natur aufgibt, wirklicher Geist wird und seine Existenz im Individuum des Künstlers gewinnt¹³. Durch die Religion der Kunst tritt der Geist aus der Form der Substanz in die des Subjekts hinein. Dem entspricht – ins Historische gewendet – die Phase der Antike, in der Kunst und Religion identisch sind, repräsentiert primär durch Epos und Plastik: der Künstler schafft Welt und Gott erst, sein Werk ist Kultus ebenso wie Kunst¹⁴.

Daß in Hegels *Ästhetik* das Wort „Kunstreligion“ offenbar so nicht wiederkehrt, scheint zu bestätigen, daß es seinen Sinn im System der Phänomenologie außerhalb der Ästhetik hat. So sehr freilich auch die Ästhetik auf die Phänomenologie bezogen ist, so unleugbar hat der im Terminus „Kunstreligion“ beschriebene Status in der Ästhetik auch im Begriff der „klassischen“ Kunst eine Entsprechung¹⁵. Hier jedoch gewinnt die „klassische“ Kunst eine ästhetische Bewertung und künstlerische Bedeutung, wie sie im Terminus „Kunstreligion“ nicht ebenso impliziert war. Maßgeblich ist wiederum der Zusammenfall von Religion und Kunst: die herausgehobene Stellung verdankt klassische Kunst der Tatsache, daß in ihr Kunst die einzig mögliche Erscheinung von Religion ist. Mit dieser Position der klassischen Kunst ist zugleich die Prophezeiung vom Substanzverlust der Kunst eng verkettet¹⁶. Behauptet wird keineswegs generell, daß Kunst keine Zukunft habe – im Gegenteil können ihre technischen Mittel und Möglichkeiten sich sehr wohl steigern und sogar vollenden. Überschritten ist in der romantischen gegenüber der klassischen Kunstphase jedoch das Vermögen der Kunst, das Absolute selbst zu repräsentieren: Kunst ist fortan nicht mehr alleinige und höchste Erscheinungsweise des Geistes, denn „ihre Form hat aufgehört das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“¹⁷.

Allerdings deutet sich auch bei Hegel der weiterreichende Gedanke an, jede Kunst habe nach Maßgabe ihrer eigenen Voraussetzungen ihre eigene „klassische“ Phase zu durchmessen¹⁸. Die Schwierigkeit, wie sich eine spezifische Klassik der einzelnen Künste zur klassischen Kunst in ihrer Identität mit Religion verhalte, kann nicht einfach aufgelöst werden. Unerlaubt wäre es dennoch, diesen Hinweis für die Musikgeschichte unmittelbar mit der Wiener Klassik zu verknüpfen. Selbst wenn man den im 19. Jahrhundert verbreiteten Gedanken hinzunähme, wonach jede Kunstgat-

¹³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 491 ff.

¹⁴ Ibid., S. 523 und 506 ff.

¹⁵ Hegel, *Ästhetik*, I, S. 84 f., 108–112 und 413 ff.

¹⁶ Ibid., S. 21 f., 514 f.

¹⁷ Ibid., S. 110. Vgl. dazu A. Nowak, *Hegels Musikästhetik*, Regensburg 1971 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 25), S. 204–209.

¹⁸ Hegel, *Ästhetik*, I, S. 88: „Deshalb gehören die besonderen Künste einerseits spezifisch einer der allgemeinen Kunstformen an . . . , andererseits stellen sie in ihrer Weise der äußeren Gestaltung die Totalität der Kunstformen dar“. Vgl. ibid., II, S. 8 ff.

tung ihre eigene Klassizität hätte, wäre eine Verbindung mit Hegels Klassikbegriff gewaltsam. Voreilig wäre es auch, aus der Tatsache, daß eine frühere Phase der Kirchenmusik im Rückblick als „klassisch“ galt, die Folgerung zu ziehen, der „Substanzverlust“ der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert ergebe sich gleichsam mit dialektischer Konsequenz¹⁹. Deutlich ist gleichwohl, daß der Gedanke des Substanzverlustes eine Diagnose darstellt, die einerseits auch die Kunst im 19. Jahrhundert meint und andererseits einen emphatisch gesteigerten Kunstbegriff zur Voraussetzung hat. So sehr sich also Hegels Begriff von klassischer Kunst einer Gleichsetzung mit dem geläufigen Klassikbegriff entzieht, so sehr bezieht er sich auf die eigene Zeit in zwei Momenten, die sich wechselseitig bedingen: die Skepsis, die der gegenwärtigen Kunst gilt, ist einer gesteigerten Bedeutung des Kunstbegriffs verhaftet²⁰.

Solange die Begriffe der Kunstreligion und der klassischen Kunst in den Grenzen von Hegels Denken interpretiert werden, erschweren sie die Beziehung auf ästhetische Probleme der Zeit. Faßt man die historische Ästhetik nicht nur als Reihe geschlossener Systeme, sondern auch als Kette von Fragestellungen auf, so ließe sich freilich Hegels Hinweis erweitern. Die spezifische Definition von „Kunstreligion“ wäre demnach eine pointierte Konsequenz aus den Vorstellungen, die das Denken über Kunst seit der Aufklärung, genauer: seit Kants *Kritik der Urteilskraft* leiten. Der Gedanke der Autonomie des Kunstwerks manifestiert sich nirgends so dezidiert wie in Kants kritischer Untersuchung allein durch die Tatsache, daß Kunst zum Gegenstand einer Kritik der Erkenntnisvermögen erhoben wird. Denn Kants Denken kreist hier um nichts anderes als um die Frage, welche Momente der Kunst es bewirken, daß die Erkenntnisvermögen in einer spezifisch adäquaten Balance gehalten werden²¹. Daß aber die Frage nach der Möglichkeit des Urteilens über Kunst hervortritt, bedeutet nichts anderes, als daß der Kunstcharakter als das, was das Kunstwerk ausmacht, zum Problem gemacht wird. Es ist dieser Kunstbegriff, der sich dann bis zu extremer Kulmination etwa bei Wackenroder und Tieck steigert, und auch wenn er hier mitunter nur unter Stammeln artikuliert wird, so verringert das keineswegs seine historische Wirksamkeit²². Kaum anders nämlich steht es auch mit Schellings Kunstphilosophie, die zwar den Begriff Kunstreligion vermeidet, gleichwohl aber Kunst nicht nur geradezu zum Zielpunkt, sondern zugleich zum Organon der Philosophie erhebt²³. Speziell betrifft das aber gerade die Musik, die für Tieck

¹⁹ Ibid., II, S. 304 und 318f.

²⁰ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, Köln 1967, S. 71 ff.

²¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A (1790), S. 147 ff. (§ 37–38) und A, S. 213 f. (§ 53). Wesentliche Momente dessen, was später im Begriff „Kunstreligion“ mündete, deuten sich dort an, wo Kant den Begriff der „Idee“ einführt, Schönheit als „Symbol der Sittlichkeit“ bestimmt und Kunst im Ausblick auf das „Intelligible“ faßt (A, S. 190, 254).

²² W. H. Wackenroder, *Sämtliche Schriften*, Hamburg 1968 (Texte deutscher Literatur, hrsg. von K. O. Conrady. 22), besonders S. 161–165. Vgl. dazu Dahlhaus, *Idee*, S. 84 ff., 92 ff.

²³ Fr. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Eßlingen 1859, Reprint Darmstadt 1966, S. 8–16; ders., *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg 1957 (Philosophische Bibliothek. 254), S. 281 ff., 297.

„das letzte Geheimnis des Glaubens“, „die durchaus geoffenbarte Religion“ ist²⁴. Bei Schelling heißt es etwas anders: „Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, sofern sie von der realen Seite betrachtet werden“, da Musik als Zeitkunst interpretiert wird: als „Einbildung des Unendlichen ins Endliche“ durch die Erscheinung des Klangs²⁵. Was daran als verstiegen anmuten mag, besagt jedoch nichts anderes, als daß Kunst – ein Reich für sich – metaphysische Würde erhält in dem Maße, in dem sie keine außer ihrer selbst liegende Funktion mehr wahrzunehmen vermag.

Bezeichnet für Hegel der Terminus Kunstreligion einen gewordenen, unwiederholbaren Zustand, so scheint sich das in Wagners Sicht geradezu umzukehren. Kunst tritt – so Wagners, zugleich Schopenhauer verpflichtete These – an den Platz der Religion, wo diese immer künstlicher wird²⁶. Je künstlicher Religion sich in Erfindung dogmatischer Symbolik zeigt, desto mehr hat Kunst die vormals als wahr geglaubten Symbole in ihrer tieferen Wahrheit erkennbar zu machen. Und gegenüber der Malerei gilt das zumal für die Musik, die nicht zeigt, was etwas bedeutet, sondern sagt: „das ist es“. Der Aufhebung des Zwiespalts zwischen Begriff und Empfindung durch die Musik entspricht historisch die Tendenz zur Loslösung vom Wort, realisiert zumal bei Beethoven²⁷. Das „Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen“ soll für uns „als ein weihvoll reinigender Akt selbst gelten“. Denn „über alle Denkbare des Begriffs hinaus, offenbart uns aber der tondichterische Seher das Unaussprechbare“. So weitgehend sich sonst die Absichten und Voraussetzungen bei Wagner verschoben haben mögen, so wird an seinem Text doch wenigstens auch sichtbar, wie sehr die Auffassung von Kunst als Substitut von Religion in der Denktradition der Zeit wurzelt. Zwar ist die These Wagners dem Hegelschen Denken allenfalls indirekt – als Umkehrung gleichsam – verpflichtet. Zu ergänzen wäre jedoch, daß Wagners Denken die Umkehr des Kantschen Ansatzes durch Schopenhauer so voraussetzt, wie Hegels Entwurf seinerseits auch die kritische Leistung Kants zur Voraussetzung hat²⁸.

So verschieden also das Verhältnis von Kunst und Religion in der Sicht von Wagner und von Hegel sein mag, so teilen beide doch die eine Voraussetzung, wonach ein emphatisch gesteigerter Kunstbegriff der Musik nicht nur ästhetische Autonomie, sondern geradezu metaphysische Würde zu geben vermag. So unterschiedlich die sonstigen Konsequenzen sein mögen: der Begriff Kunstreligion steht pointiert für das ein, was der hochgesteigerte Begriff autonomer Kunst überhaupt zu bedeuten vermag. Damit wird zwar der Gedankengang Hegels – und auch Wagners – verkürzt, indem nicht seinen immanenten Konsequenzen Rechnung getragen wird. Doch nicht im Kontext Hegels, sondern erst dann, wenn Kunstreligion als Pointe eines

²⁴ Wackenroder, *op. cit.*, S. 193.

²⁵ Schelling, *Philosophie der Kunst*, S. 501.

²⁶ Wagner, *op. cit.*, S. 211 ff. und 222.

²⁷ *Ibid.*, S. 250.

²⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Darmstadt 1968, Bd. I, S. 243 ff.

Kunstbegriffs der Zeit interpretiert wird, läßt sich weiter nach ästhetischen Implikationen für religiöse Musik fragen. Denn in dem Maß, in dem Kunst für sich – über Hegels wie Wagners Bestimmung hinaus – quasi religiöse Funktion übernehmen kann, muß der Bestand einer spezifisch religiösen oder gar kirchlichen Kunst als eigener Gattung fragwürdig werden. Wenn Kunst und zumal Musik mit Schellings Wort „die einzige und ewige Offenbarung“ des Absoluten ist, die „uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte“²⁹, dann wird eine Kunstform überflüssig, die spezifisch religiöse Funktion hätte.

Das angedeutete Dilemma zieht sich in widersprüchlichen Formulierungen durch die Zeitschriften und das ästhetische Schrifttum des früheren und mittleren 19. Jahrhunderts, um später freilich zurückzutreten, seit mit dem Historismus Motive liturgischer Erneuerungsbewegungen breitere Wirksamkeit erreichten. Nach Solger ist „das eigentliche Wesen“ der Musik „immer das Religiöse“; der „innerste Sinn dieser Kunst ist die Gegenwart der Gottheit . . . , wovon die untergeordneten Arten nur Anwendungen sind“³⁰. Für eine spezifisch geistliche Musik bleibt daneben kaum noch ein eigener Raum und Bedarf. Bei A. W. Schlegel dagegen hat zwar Musik insgesamt den Vorzug, „ihrem ganzen Wesen nach idealisch zu sein“; eine „Ahnung der harmonischen Vollendung“, der „Einheit allen Daseins“ jedoch vermittelt die simpelste denkbare Form: der Choral, der freilich von seiner liturgischen Funktion abgelöst ist³¹. Während von Wackenroder und Tieck unablässig der metaphysische Gehalt aller Musik umschrieben wird, wahrt zwar „die geistliche Musik“ noch ihren Vorrang, weil „der gottgeweihte Bezirk dem Menschen in dieser Hinsicht der ehrwürdigste sein muß“³². Näher bestimmt wird solche Musik aber weniger durch ihre liturgische Position oder kirchliche Verwendung, sondern vorab nach Maßgabe jener Empfindungen, die durch sie ausgelöst werden können. Bei E. Th. A. Hoffmann rückt dagegen zwar die Aura des Alten für die Kirchenmusik ins Zentrum, auf anderer Ebene aber äußert sich der Zwiespalt, indem die Kirchenmusik zwar für sich als „reiner Cultus“ beschrieben wird, bei ihrer Versetzung in den Konzertsaal jedoch nicht mehr sie selbst bleibe: sie gleiche dann einem „Heiligen auf dem Ball“³³. Eher zwiespältig als folgerichtig wirkt eine solche Bemerkung erst, wenn man hinzufügt, daß sonst auch für Hoffmann selbstverständlich die Kunstmusik des Konzertsaals als metaphysische Offenbarung galt. Doch auch Hegels Ästhetik verschweigt kaum die Spuren solcher Konflikte: Kunst als erste Weise des Erfassens des Geistes ist zwar gebunden an sinnliche Objekte, gemeint ist damit aber kein Dienst an „anderweitigem

²⁹ Schelling, *System*, S. 286 f.

³⁰ K. W. Fr. Solger, *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. von K. W. L. Heyse, Leipzig 1829, Reprint Darmstadt 1973, S. 341 f.

³¹ A. W. Schlegel, *Die Kunstlehre. Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von E. Lohner, Bd. II, Stuttgart 1963, S. 215 und 221.

³² Wackenroder, *op. cit.*, S. 162 f.

³³ E. Th. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hrsg. von Fr. Schnapp, München 1963, besonders S. 233 und 229 ff.

Inhalt“ und „*fremden Interessen*“³⁴. Wo freilich Kunst im Dienst der Religion deren Wahrheit verbildlicht, befindet sie sich „*im Dienste eines von ihr unterschiedenen Gebietes*“ – ein Zwiespalt, den nur die klassische Kunst zu lösen vermag. Während aber Dichtung sich auch nicht in den Dienst religiöser Erbauung begeben darf (wie es „*die Erbaulichkeit vieler Kirchenlieder*“ belegt), rechnet für Hegel „religiöse Musik“, sofern sie nicht auf Explikation von Dogmen ausgeht, zu den äußersten Möglichkeiten von musikalischer Kunst: „*gründliche, religiöse Musik gehört zum Tiefsten und Wirkungsreichsten, was die Kunst überhaupt hervorbringen kann*“ (wozu neben katholischer Kultmusik auch Bachs Schaffen zählt)³⁵.

All diese Äußerungen – sie ließen sich nahezu beliebig fortführen – sind durchaus nicht auf einen Nenner zu bringen: sie meinen Verschiedenes und haben unterschiedliche Prämissen. Sie mögen aber vorerst hinreichend andeuten, daß die Position „religiöser“ oder „geistlicher“ Musik in dem Maß fragwürdig wurde, in dem der Begriff einer autonomen Kunst gerade der Musik für sich schon metaphysisches Gewicht zu geben trachtete. Jener Kunstbegriff, der in der Prägung „Kunstreligion“ zu spezifischer Pointierung kam, tendierte zugleich dazu, die Existenz „religiöser Musik“ in Frage zu stellen. Bevor die Frage in ihren Konsequenzen verfolgt werden kann, bedarf freilich das Feld „religiöser Musik“ im 19. Jahrhundert einer skizzenhaften Eingrenzung.

III

Das Interesse, das die Kunst des 19. Jahrhunderts derzeit auf sich zieht, gilt offenbar nur eingeschränkt auch der kirchlichen oder religiösen Musik der Zeit. Man mag darin zunächst die selbstverständliche Konsequenz einer Säkularisierung sehen, die Rang und Ansehen aller geistlichen Musik geschmälert hat. Indes wurde dadurch kaum gleichermaßen die Geltung anderer Kirchenmusik beeinträchtigt, und der Pluralismus des Musiklebens hat die Rezeption historisch weit fernerer Modelle zugelassen. Zu fragen wäre also, wieweit die Skepsis gegen geistliche Musik, die als religiös oder romantisch apostrophiert wird, sachlich zu begründen wäre. Wo eine Diskussion solcher Musik eingesetzt hat, stehen Analysen einzelner Werkgruppen neben historischen Studien oder Untersuchungen ästhetischer Motive³⁶. Und eine Vermittlung zwischen den Aspekten dürfte um so schwieriger sein, je weniger man die geistliche Musik des 19. Jahrhunderts nur als historisches Faktum hinnimmt. Eine Beschränkung auf die Rekonstruktion ihrer historischen Bedeutung wäre jedoch durchaus unhistorisch, falls der ästhetische Anspruch der Werke selbst zu ihrer historischen Geltung hinzugehört. Sofern also in der gegenwärtigen Auseinandersetzung auch Vorbehalte gegenüber der geistlichen Musik des 19. Jahrhunderts anklin-

³⁴ Hegel, *Ästhetik*, II, S. 360, ferner I, S. 109.

³⁵ *Ibid.*, II, S. 318f.

³⁶ Neben den Studien zum Œuvre einzelner Komponisten steht in dem Sammelband *Religiöse Musik* der Beitrag von A. Nowak, *Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, S. 47–58.

gen, verweisen sie auf Fragen einer ästhetischen Bewertung, die mit den Problemen gleichzeitiger Konzertmusik nicht umstandslos gleichzusetzen sind. Auch wenn Aufführungen von Chor- oder Orgelmusik der Zeit häufiger geworden sein mögen, stehen sie doch in keiner Relation zu denen von früherer Kirchenmusik oder auch von anderer Musik aus dem 19. Jahrhundert.

Der naheliegende Einwand, das 19. Jahrhundert habe nur wenig und dazu dürftige Kirchenmusik hinterlassen, erweist sich bei näherem Zusehen als hinfällig. Eher im Gegenteil erscheint die Produktion geistlicher Musik der Zeit als derart unübersehbar, daß ein Versuch vorläufiger Orientierung aussichtslos bleibt. Ähnliches mag für andere Gattungen – Oper, Lied, Symphonik oder Kammermusik – auch gelten, doch dürfte in ihnen der Bestand an Werken, die präsent blieben, ungleich höher sein. Die Diskrepanz zwischen dem komponierten und dem tradierten Bestand ist um so auffälliger, weil gerade die geistliche Musik zur Zeit ihrer Entstehung wo nicht als erstrangiger, so doch als durchaus unverächtlicher Bestandteil des Musiklebens galt. Gemessen an ihrer einstigen Geltung ist ihre spätere Vernachlässigung kaum zu rechtfertigen. Das gilt zumal, wenn man den Bereich der Kirchenmusik um das erweitert, was am ehesten „religiöse Musik“ zu nennen wäre: neben der Vokalmusik zu liturgischen, biblischen oder gedichteten Texten nämlich um Orgelmusik nicht eindeutig liturgischer Funktion, um geistliche Oratorien und vor allem um die Produktion solcher Vokalwerke, deren kirchliche Bindung durchaus offen erscheint. Daß man sich vom Umfang dieses Bestands keine rechte Vorstellung machen kann, weil nur so wenige Werke lebendig blieben, müßte allerdings nicht von vornherein bedeuten, alle übrigen Stücke seien ausschließlich aufgrund qualitativer Defekte verschollen. Eine solche Annahme wäre ein Vorurteil, das die Lösung einer Frage vorausnähme, die erst noch zu stellen wäre: des Problems der Bewertung religiöser Musik nämlich.

Daß mit der ästhetischen Problematik religiöser Musik zugleich theologische wie auch sozialgeschichtliche Momente verquickt sind, können bereits ein paar kursorische Hinweise in Erinnerung bringen. Wie konkret soziologische Komponenten eingreifen, läßt sich wohl ermessen, sobald man an die Verbreitung von Sängervereinigungen und Sänger- und Chorfesten denkt. Was für sie komponiert worden ist (auch an geistlicher Musik), ist unabhängig von qualitativen Fragen heute schon deshalb verschollen, weil die entsprechende Basis im Musikleben fehlt³⁷. Freilich wird davon die Chormusik der Zeit insgesamt und nicht nur ihr religiöser Anteil betroffen – all die Balladen, Kantaten und Oratorien, die nicht näher für die Kirche, sondern für den Konzertsaal bestimmt waren. Im Gedanken an die wenigen religiösen Werke, die im historischen Gedächtnis geblieben sind, drängt sich ein Abstand zwischen katholischer und protestantischer Musik auf. Er könnte für die ästhetische Problematik um so eher peripher sein, je weniger die liturgische Einbindung faktische

³⁷ Vgl. dazu C. Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (Gedenkschrift Leo Schrade), Bd. I, Bern und München 1973, besonders S. 882–886.

Bedeutung wahrte. Dennoch ist auch diese Differenz Gegenstand kritischer Erörterungen der Zeit gewesen, und sie ist kaum belanglos, wenn man das vage Begriffsfeld „religiöser Musik“ einzuengen versucht³⁸.

Offenkundig wird die konfessionelle Differenz am Text- und Gattungsrepertoire. Die Texte von Messe oder Requiem mochten für die Vertonung zwar wegen ihrer dogmatischen Gehalte als heikel oder ungeeignet gelten – Streit über ihren Wortlaut konnte aber so wenig aufkommen wie Zweifel an ihrer gottesdienstlichen Funktion. Was als Macht der Tradition wie der Funktion hinter ihnen stand, entzog sie einer Debatte von Kritikern und Ästhetikern. Gewiß konnten solche Werke im Konzert oder auf Musikfesten aufgeführt werden, und je größer ihre Anforderungen wurden, um so weniger waren sie in der Kirche verwendbar³⁹. Ihre ursprüngliche Funktion geriet dadurch aber nicht in Vergessenheit, und auch die Aura des Alten oder des Mystischen konnte dies Faktum allenfalls überschatten, kaum aber überdecken. Gewiß ist auch auf katholischer Seite Musik komponiert worden, für die das Prädikat des „Religiösen“ naheliegen mag. All das aber liegt am Rande und zehrt vom unversehrt liturgischen Bestand, für den weder die Rückbeziehung zum *stile antico* noch die Aufnahme des konzertierenden und schließlich symphonischen Komponierens ein Novum war. Die Polarität beider Möglichkeiten gehörte zur katholischen Kirchenmusik seit der Gegenreformation und sicherte ihr gleichermaßen Kontinuität wie Aktualität. Einerseits war der Cäcilianismus – auch in seiner rigorosen Färbung – kaum Indiz eines für das 19. Jahrhundert charakteristischen Bruches⁴⁰. Andererseits lag zwischen den konzertanten Messen des Barock und der Wiener Klassik kein Graben. Und noch zu den Messen Webers, Bruckners oder Gounods vermitteln Fäden einer Kontinuität, wie sie kaum in anderen Bereichen ähnlich wirksam waren. Selbst die Aufnahme älterer Gattungsmodelle hatte noch für Bruckners Motetten wenig Gewaltames, sofern sie sich auf durchgängige Traditionen stützen konnte. Und der Abstand zwischen den eher symphonischen Messen Bruckners und seinen Motetten *a cappella* ist weniger ein Indiz ästhetischer Differenzen als ein Resultat kontinuierlicher Tradition. Sind Bruckners Motetten fraglos kirchliche und nicht religiöse Musik, so kann das bei manchen Chorwerken Regers auch deshalb

³⁸ Vgl. Hegel, *Ästhetik*, II, S.315 und 360. Ferner s. A.Wendt, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836, S.61 ff.; F.Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Bd.II, Jena 1841, S.440 ff.

³⁹ Dazu s. etwa Hand, *op. cit.*, II, S.447 zur Musik „für geistliche Concerte“ und II, S.497 ff. im Blick auf die zeitgenössische Messe. Ferner vgl. die Bemerkungen K.R.v.Koestlins in: Fr.Th.Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd.III/2, 4.Heft, Stuttgart 1857, S.1020 ff.

⁴⁰ Läßt sich der Cäcilianismus als extreme Konsequenz der traditionellen Stilspaltung auffassen, so wird er ästhetisch prekär weniger durch seine Rigorosität als im Verhältnis zum Kunstbegriff der Zeit. Andererseits veranlaßten primär ästhetische Motive Thibaut zu seiner Programmschrift *Über Reinheit der Tonkunst*, die kaum als Plädoyer für reine funktionale Kirchenmusik zu lesen ist.

zweifelhaft scheinen, weil in sie Momente divergierender Traditionen kaum ganz bruchlos eingegangen sind⁴¹.

Für die Problematik religiöser Musik gegenüber jenem Kunstverständnis, das sich im Begriff Kunstreligion ausdrückt, dürfte demnach die katholische Kirchenmusik kein taugliches Paradigma abgeben. Wenig eignete sich dafür aber auch – wiewohl aus anderen Gründen – die Beschwörung eines quasi religiösen Tones – des *religioso* – in Oper, Symphonik oder symphonischer Dichtung. Denn was an solchen Verfahren ästhetisch zwiespältig wirken mag, bedingt bereits eine Problematik religiöser Musik, die sich zuvor in anderen Gattungen ergeben hatte. Wo im Konzertsaal oder im Opernhaus ein Tonfall des Religiösen zitiert wird, setzt er, um kenntlich zu sein, eine Spezies religiöser Musik voraus, die nicht einfach mit historischen Modellen identisch ist⁴². In Wagners *Tannhäuser* oder *Parsifal*, in Schumanns *Faust-Szenen* oder Liszts *Faust-Symphonie* werden keineswegs direkt Vorbilder aus älterer Kirchenmusik herangezogen. Vorausgesetzt wird vielmehr ein Stadium von „religiöser Musik“, das sich schon früher im 19. Jahrhundert als Ergebnis der Auseinandersetzung mit historischen Modellen ausgebildet hatte. Um als Topos identifizierbar zu sein, hat das Idiom des Religiösen eine Musik zur Voraussetzung, die schon ältere kirchliche Modelle in ihr eigenes Vokabular integrierte. Was also die katholische liturgische Musik einerseits und das *religioso* in Oper und Konzert andererseits mit der Problematik „religiöser Musik“ verbindet, sind – von verschiedenen Seiten aus – Beziehungen auf eine eigene Sphäre von geistlicher Musik.

Eine spezifische Problematik religiöser Musik entstand aber offenbar dort, wo die protestantische Musik seit jeher – nach ihrem eigenen Verständnis – dem Wandel der Geschichte, damit aber auch dem der Gattungen, Texte und Funktionen ausgesetzt war. In dem Maß, wie sich der protestantische Gottesdienst seit dem Pietismus und der Aufklärung veränderte, änderten sich in ihm auch Verständnis und Bedeutung der Musik. Und es ist keine Übertreibung, wenn man diese Gefährdung der protestantischen Musik immer noch als eine extreme Konsequenz der reformatorischen Musikauffassung ansieht. Je mehr die Musik als Verkündigung galt, um so mehr entsprach ihr Auftrag dem der Predigt: gewandelten Situationen des Menschen statt einem unveränderlichen Kultus Rechnung zu tragen. Im selben Maß aber war die protestantische Kirchenmusik für kompositionstechnische Veränderungen offen, die sie ihrer Funktion anzupassen mußte – offen freilich auch für Änderungen ihrer Funktion, die zur Auslöschung ihrer selbst tendierten⁴³. Zu erinnern wäre an die Tatsache, daß die Debatte über kirchliche oder religiöse Musik vorab innerhalb der

⁴¹ A. Dürr, *Zur geistlichen Musik Max Regers*, in: *Religiöse Musik*, S. 195–219, besonders S. 199ff. Zu Bruckner s. W. Kirsch, *ibid.*, S. 153ff.

⁴² Vgl. W. Wiora, Einleitung zu *Religiöse Musik*, S. 13ff. Namentlich in den Ästhetiken von Hand, Vischer bzw. Koestlin (s. o. Anm. 39) wird diese Idiomatik religiöser Musik beschrieben.

⁴³ Zusammenfassend vgl. G. Feder, *Verfall und Restauration*, in: *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*, hrsg. von Fr. Blume, Kassel usw. ²1965, S. 215–269. Daß gerade die protestantische Musik von dem Zwiespalt betroffen wurde, zeigen die Überlegungen eines so nüchternen Beobachters wie Wendt, *op. cit.*, S. 61f.

norddeutschen Musikästhetik geführt wurde. In welcher Weise sich die romantische Musikästhetik Norddeutschlands auf die Wiener klassische Musik bezieht, hat Carl Dahlhaus gezeigt⁴⁴. Hingegen steht einer strengen liturgischen Musik auf katholischer Seite eine eher nur geistliche Musik im protestantischen Raum gegenüber. Und es war offenbar diese Musik, die mit ihren lockeren kirchlichen Bezügen um so eher zu ästhetischen Auseinandersetzungen herausforderte. Es ist demnach in sachlichen wie historischen Gegebenheiten begründet, wenn die ästhetische Problematik geistlicher oder religiöser Musik zu einem guten Teil im protestantischen Bereich Norddeutschlands ausgetragen wurde.

Um die reduzierte Position der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert zu motivieren, haben sich verschiedene Erklärungen eingebürgert, die zu skizzieren um so weniger überflüssig ist, je hartnäckiger sie sich als *opinio communis* fortsetzen. Daß es – erstens – kaum die namhaftesten Musiker waren, die primär geistliche Musik schrieben, ist zwar kaum zu widerlegen. Immerhin haben aber nur wenige bedeutende Komponisten die Kirchenmusik total verschmäht. Und bei Beethoven wie Schubert, Mendelssohn wie Brahms, Bruckner wie Reger ist die geistliche Musik keineswegs peripher. Auch wenn aber die Masse der Produktion eher von Kleinmeistern getragen wurde, bleibt dennoch offen, wie diese Verlagerung zustande kam oder verständlich zu machen wäre. Wird ein Phänomen nur durch ein ebenso erklärungsbedürftiges motiviert, so wird die Problematik offenbar nur verschoben. Das gilt auch – zweitens – für den Verweis auf die zunehmende Säkularisierung, der gewiß ein unbezweifeltes Faktum benennt. Hinzuzufügen wäre immerhin, daß die Säkularisierung nicht allenthalben derart durchgreifend wirkte, daß sie ästhetische Probleme geistlicher Musik nach sich ziehen müßte. Die Erweckungsbewegungen engagierten weitere Schichten, als dies der frühe Pietismus vermochte. Zu fragen wäre also, wieso die Erweckung nicht ebenso wie der Pietismus die geistliche Musik zu stimulieren vermochte. Wer sich auf die Säkularisierung im Blick auf die Kirchenmusik beruft, hätte zwischen Entkirchlichung im weiteren Sinn und dem Verlust von Grundlagen der Kirchenmusik zu unterscheiden. Versoben wird – drittens – das Problem auch dann, wenn man sich nur auf den im 19. Jahrhundert aufkommenden Historismus beruft, der für die geistliche Musik gewiß eine stärkere Belastung bedeutet als für andere Gattungen. Daß „religiöse Musik“ noch bei Brahms oder Reger von historischen Modellen mehr geprägt ist als andere Gattungen, kann zwar niemand leugnen. Zu differenzieren wäre aber nicht nur nach der Wirksamkeit solcher Modelle, deren bestimmende Geltung in der katholischen Tradition ästhetisch offenbar weniger heikel wirkte als ihr schwächeres Echo im protestantischen Bereich. Zu begründen wäre vielmehr die Tatsache, daß der Historismus, verstanden als Anlehnung an ältere Gattungsmodelle oder Kompositionstechniken, in der Kirchenmusik eine solche Bedeutung erlangen konnte. Und zu modifizieren wäre dabei nicht nur nach der Wirkung historischer Leitbilder in den konfessionellen Bereichen,

⁴⁴ C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, AfMw 29 (1972), S. 167–181.

sondern ebenso nach ihrer unterschiedlichen Bedeutung für Vokal- und Instrumentalmusik. Das führt freilich wieder auf die Frage zurück, wieso überkommene Modelle für geistliche Musik eine größere Belastung bildeten als für Orchester- oder Kammermusik.

So unleugbar derartige Hinweise historische Fakten ansprechen, so wenig tragen sie doch zu deren Verständnis bei. Auch eine sozialgeschichtliche Erklärung dürfte eher unbezweifelte Tatsachen als ihre Begründung zur Geltung bringen. Daß der Säkularisierung auch soziologische Relationen entsprechen, versteht sich von selbst. Heikler ist es dagegen, diesen sozialgeschichtlichen Tatbestand auf die Musik zu beziehen. Unbegreiflich bliebe sonst, wieso gerade die Musik als ästhetisch problematisch gelten mußte, die am ehesten einen weiten Kreis von Mitwirkenden und Hörern anzureden vermochte. Denn allen Zweifeln an der ästhetischen Legitimität religiöser Musik steht der Sachverhalt gegenüber, daß im 19. Jahrhundert unvorstellbar viel Musik dieser Art komponiert wurde, daß diese Musik einen unbezweifelten Anteil am Musikleben behauptete und daß sie in der Tageskritik wie in der Ästhetik ungemein breiten Raum beanspruchte. Zu fassen ist das Problem offenbar weder nur als geistesgeschichtliches noch als isoliert theologisches, aber auch nicht nur als musik- oder sozialhistorisches Faktum. Zu überlegen wäre, wieweit es in ästhetischen Prämissen, genauer: in den Widersprüchen ästhetischer Überzeugungen verankert war.

IV

Der Aufstieg der Musikästhetik seit der Aufklärung war nicht zuletzt mit der Tatsache verkettet, daß die Bindung von Gattungen und Schreibarten an vorgegebene Funktionen fragwürdig oder hinfällig wurde. Voraussetzung des musikästhetischen Denkens wurde die Lösung der Musik von Zwecken, zu denen auch liturgische und gottesdienstliche Bestimmungen gehören. Erst seit Musik nicht mehr nach Maßgabe ihrer Funktion bestimmt war, wurde sie als ästhetischer Gegenstand zum Problem⁴⁵. Musikästhetik als Reflexion ästhetischer Qualitäten von Musik und adäquater Kriterien des Urteils war kaum möglich oder nötig, solange gerade die qualitativ wie historisch maßgebliche Kirchenmusik in liturgischen Funktionen verankert war. Dieser Prozeß läßt sich eher an Änderungen des ästhetischen Denkens einsichtig machen als unter bloßer Berufung auf generelle geistes- oder frömmigkeitsgeschichtliche Tendenzen.

So wenig sich der Begriff Kunstreligion umstandslos auf religiöse Musik beziehen läßt, so sehr läßt er sich doch als Pointe eines verbreiteten Wortgebrauchs auffassen. Und löst man sich von seiner strengen Definition durch Hegel, so kann man den Terminus als Umschreibung einer Überzeugung verstehen, die in vielerlei Spielarten das Kunstdenken seit der Aufklärung bestimmt. Die Vorstellung, Kunst – und zumal Musik – sei Ausdruck eines Absoluten oder selbst ein Stück Metaphysik, wäre in dieser Generalisierung nicht neu. So gesehen ließe sich gewiß vieles in der

⁴⁵ C. Dahlhaus, *Musikästhetik*, S. 25 ff.; ders., *Problematik* (vgl. Anm. 37), S. 882 ff.

romantischen Ästhetik Schlegels oder Schellings auf ältere Denkmotive zurückführen, die seit der mittelalterlichen Musiklehre begegnet⁴⁶. Eine Differenz wird aber erst dann begreiflich, wenn man die Vorstellung hinzunimmt, die für die Ästhetik seit Kant maßgeblich war: den Gedanken vom „autonomen“ Kunstwerk. Was er meint, läßt sich am einfachsten umschreiben, wenn man sich klarmacht, was es heißt, daß ein Hörer Musik um ihrer selbst willen verfolgen soll. Das besagt nicht weniger, als daß der Komponist beansprucht, sein Werk habe für sich dem Hörer zu genügen. Die Komposition allein fordert ungeteilte Aufmerksamkeit, sofern sie keine anderen Funktionen mehr erfüllt⁴⁷. Zwar ließe sich einwenden, diese Vorstellung von Autonomie habe ihre historischen Prämissen und trage damit selbst heteronome Züge. Daß ein Gedanke auf zweifelhaften Voraussetzungen beruht, muß aber keineswegs seine faktische Wirksamkeit verringern.

Wird also die Vorstellung vom metaphysischen Rang aller Kunst durch den Gedanken von der Autonomie des Werks ergänzt, so bildet der Begriff Kunstreligion eine Abbeviatur für die Kongruenz von Kunst und Metaphysik. Während einerseits Religion zur Auflösung in Kunst tendiert, wird andererseits Kunst zur Vermittlung von Religion. Auch wenn Kunst damit zum Organon von Metaphysik würde, wäre doch im Dienst am Absoluten auch der Gegensatz zwischen Funktionalität und Autonomie aufgehoben. Wo Kunst der Religion dient, steht sie nach Hegel zwar „*in dem Dienst eines von ihr unterschiedenen Gebiets*“, doch findet sie gerade darin „*die dem Gehalt der Wahrheit entsprechendste und wesentlichste Art der Exposition*“⁴⁸. Was in Hegels Denken freilich eher die Stufe der klassischen Kunst meinte, konnte später dennoch auf religiöse Kunst der Gegenwart projiziert werden. Als ein Vorurteil erschien etwa Ferdinand Hand die Ansicht, religiöse Musik als dienende verliere den Anspruch auf „*freie Schönheit*“; und die Begründung lautete nur noch: „*Das Interesse am Schönen fällt mit dem religiösen Interesse in Eines*“⁴⁹. Dann aber läge die Vermutung nahe, ob nicht gerade religiöse Musik als ideale Repräsentation von „Kunstreligion“ oder als Inbegriff metaphysisch überhöhter Kunst gelten müsse. In der Tat wären die Formulierungen der Ästhetik weithin nicht nur als Plädoyer für den quasi religiösen Rang autonomer Kunst zu lesen. Sie lassen auch vielfach auf einen Primat kirchlicher oder religiöser Musik schließen, in der die Identität von Kunst und Religion am reinsten hervortreten würde.

Wenn für Schubart „*der Kirchenstil*“ als „*die erhabenste Gattung*“ erscheint, so wirkt dabei zwar noch die traditionelle Hierarchie der Gattungen und Stile nach⁵⁰.

⁴⁶ A. Nowak, *Religiöse Begriffe in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts*, in: *Religiöse Musik*, S. 47 ff.

⁴⁷ Damit ist gewiß nur ein scheinbar selbstverständlicher Aspekt des Autonomiebegriffs genannt, der jedoch im Verhältnis zur geistlichen und zumal zur vokalen Musik Konsequenzen hat.

⁴⁸ Hegel, *Ästhetik*, I, S. 109.

⁴⁹ Hand, *Aesthetik*, II, S. 441.

⁵⁰ Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, hrsg. von J. Mainka, Leipzig 1977, S. 261 f.

Vor der aktuellen Figuralmusik jedoch, die eher „den Launen der Mode“ ausgesetzt ist, gebührt der Vorrang dem Choral, dem „Würde“, „Pathos“ und „dauernde Wirkung“ zukommt. Und wo von Schiller „das Feierliche“ charakterisiert wird, ist zwar an Musik zu „Religionsgebräuchen“ gedacht, doch rangieren dann „die Wirkungen der Glocken, der Chormusik, der Orgel“ auf gleicher Ebene⁵¹. Auch bei August Wilhelm Schlegel wird religiöse Kunst kaum schon als ästhetisches Problem empfunden, wenn einerseits Musik ihrem Wesen nach als „idealisch“ gilt, andererseits aber als höchste Stufe der „feierliche Kirchengesang“ erscheint, der das „Streben nach dem Unsinnlichen“ ausdrückt⁵². Daß jedoch ein Spalt zwischen der gegenwärtigen Kirchenmusik und einem Ideal religiöser Kunst lag, wird in Wackenroders Gedanken über „Arten der Kirchenmusik“ einsichtig. Während die „häufigste und beliebteste“ Art in „einfachen und heiteren“ oder „zierlichen und künstlichen Harmonien“ verharret, wird eine „erhabene Art“ mit ihren „starken, langsamen, stolzen Tönen“ durch „jene alte, choralmäßige Kirchenmusik“ repräsentiert⁵³. Fehlt dabei eine Unterscheidung nach Gattungen oder Funktionen, so bestimmen Kategorien der Gefühlsästhetik den Rang religiöser Musik, die „dem Gegenstande nach“ doch als „die edelste und höchste“ Kunst erscheint. In der Formulierung von Solger heißt es dann summierend: „Der eigenthümliche wesentliche Gebrauch der Musik ist demnach der religiöse“⁵⁴. Freilich wird dadurch nicht allein kirchliche Musik definiert, sondern „alle verschiedenen Arten der Musik sind nur besondere Abstufungen und Anwendungen der göttlichen Idee auf die Wirklichkeit“. Doch noch in Hegels Denken hat „kirchliche“ oder „religiöse“ Musik eine Bedeutung, die allerdings nicht ohne Einschränkungen zu bestimmen ist. Sie gilt als eine „Hauptart“ innerhalb der „begleitenden Musik“ nur insoweit, als sie „es nicht mit der subjektiv-einzelnen Empfindung, sondern mit dem substantiellen Gehalt allen Empfindens . . . zu tun hat“⁵⁵.

So selbstverständlich also die Kongruenz von Kunst und Metaphysik erschien, so prekär mußte sie für eine spezifisch geistliche Musik werden, die Kunst zu sein beanspruchte. Auch wenn ihre Autonomie keinen Zweifeln unterläge, müßte doch ein abgesonderter Sektor religiöser Kunstmusik fragwürdig werden, falls alle Musik, die Kunstrang besäße, auch ein Stück Religion implizierte. Eine besondere religiöse Kunst wird zur Tautologie, wo alle Kunst per se religiös ist. Und muß Musik ihren religiösen Status durch ihre Texte eigens artikulieren, so wird ihre Bindung an tradierte Textvorlagen fast zur Pedanterie. Denn auf der anderen Seite bezieht sich der Begriff von autonomer Kunstmusik der Sache nach auf instrumentale Musik. Autonom wäre Musik kaum ganz, orientierte sie sich an der Vermittlung eines Textes, und bedürfte sie der Erklärung durch das Wort, so wäre sie nicht Musik in vollem

⁵¹ Vgl. die Schlußbemerkung zu *Über Anmut und Würde*, zitiert nach *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, hrsg. von C. Träger, Leipzig 1975, S. 251 f.

⁵² A. W. Schlegel, *Kunstlehre*, S. 221.

⁵³ Wackenroder, *op. cit.*, S. 163 f.

⁵⁴ Solger, *Vorlesungen*, S. 341.

⁵⁵ Hegel, *Ästhetik*, II, S. 318.

Sinn. Damit muß Vokalmusik suspekt werden, es sei denn, sie begeben sich in den Dienst großer Dichtung. Auch dann zwar könnte ihre Autonomie in Zweifel geraten, doch ließe sich das mit übergeordneten Zielen rechtfertigen. Solche Bedenken jedoch, die sich schon durch die ästhetische Diskussion des Kunstlieds wie der Oper zogen, galten um so mehr für eine Vokalmusik, die sich tradierter kirchlicher Texte bediente. Und je weiter die tradierte Dignität dieser Textvorlagen verblaßte, um so schwerer wog ihr Abstand vom Kunstrang freier Dichtung.

Die Skepsis Schubarts gegen „sogenannte Kantaten“ galt primär den veralteten Texten, ohne schon lateinische Vorlagen liturgischer Musik zu treffen⁵⁶. Und von Instrumentalmusik, die „sich um keinen Text . . . kümmert“, trennte Tieck noch „reine Vokalmusik“, die sich „in ihrer eigenen Kraft bewegen“ sollte⁵⁷. Für Hegel indes waren zwar biblische und lateinische Texte zu religiöser Musik „unübertroffen“, doch war es auch eine Bedingung des Kunstrangs, daß solche Musik sich weder in Explikation der Texte noch in subjektiver Rührung erschöpfe⁵⁸. Zumal Schleiermacher suchte die Problematik der Texte in religiöser Musik schärfer zu fassen. Zwar bedürfe „der Kirchenstil . . . überall der Begleitung der Worte“, und so gehöre zu ihm „gar keine freie Musik“⁵⁹. Im Grunde aber sollte man „ein Miserere oder Gloria . . . auch ohne Text verstehen“ können, und wenn „die Worte am Ende ganz wegfallen“, so müßte man „dann die Musik doch verstehen“. Die Hinweise mögen mehrdeutig erscheinen, doch folgen ihnen die Erwägungen Schleiermachers über „progressive“ und „thematische“ Musik. Verzichtet die eine auf Wiederholungen, so erlaubt die andere durch Wiederkehr von Themen Verständnis, um damit den Fortfall von Texten zu kompensieren. Insgesamt hat es den Anschein, als ob für religiöse Musik die Texte um so eher akzidentell werden müßten, je mehr sie sich am Kunstcharakter autonomer Instrumentalmusik orientiert. Daß in Hands Ästhetik ein Kapitel der Erörterung von Texten für Kirchenmusik vorbehalten bleibt, verweist auf die Tatsache, daß mangels eines Rückhalts in Traditionen „die Wahl des Textes“ ein eigenes Problem geworden ist⁶⁰. Dezidiert heißt es bei Schopenhauer: „So gewiß die Musik . . . eine selbständige Kunst“ ist, „so gewiß bedarf sie nicht der Worte des Gesangs“⁶¹. Und demgemäß entschied Hanslick später, was Musik vermöge, leiste sie ohne Texte, weshalb Vokalmusik nicht als Exempel für „das Musikalisch Schöne“ taue.

Daß die Ästhetik trotz solcher Vorbehalte Würde und Rang der Tonkunst oft an geistlicher Musik demonstrieren wollte, bedeutet keinen Widerspruch. Auch wo eine religiöse Aura von Musik umschrieben wurde, war weniger die Problematik

⁵⁶ Schubart, *Ideen*, S. 263f.

⁵⁷ Wackenroder, *op. cit.*, S. 194.

⁵⁸ Hegel, *Ästhetik*, II, S. 315.

⁵⁹ *Friedrich Schleiermachers Ästhetik*, hrsg. von R. Odebrecht (Das Literatur-Archiv. 4), Berlin und Leipzig 1931, S. 189, 196f.

⁶⁰ Hand, *Aesthetik*, II, S. 448ff.

⁶¹ Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, S. 574. Vgl. im weiteren E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, Reprint Darmstadt 1965, S. 20ff.

kirchlicher, zudem textgebundener Musik gemeint. Man suchte vielmehr an greifbaren Modellen einen Kunstcharakter zu bestimmen, den dennoch Instrumentalmusik am reinsten realisierte. Einerseits wahrte geistliche Musik ihr tradiertes Ansehen, solange die Geltung ihrer Texte unangefochten war. Andererseits wurde aber Instrumentalmusik zum Inbegriff dessen, was Musik für sich vermöge. Die Rangordnung war gespalten, und das Dilemma wurde eher verdeckt, wo die Ästhetik als Paradigma religiöse Musik heranzog. Faktisch aber waren zunehmend auch Texte, die ursprünglich sakrosankt gewesen waren, der ästhetischen Diskussion ausgesetzt. Am klarsten wird das an den Auseinandersetzungen über das geistliche Oratorium, seinen epischen, dramatischen oder lyrischen Charakter und die Legitimität von Eingriffen in biblische Vorlagen⁶². Doch auch an liturgischen Texten, deren traditionelle Würde außer Zweifel stand, wurde weniger ihr dogmatischer Gehalt als ihre poetische Gestimmtheit wahrgenommen (wie es sich schon an Hoffmanns Rezension von Beethovens C-dur-Messe ablesen läßt)⁶³.

Nicht grundlos erhielt Hegels Urteil über religiöse Musik eine skeptische Note, wo es sich auf protestantische Musik richtete, die „*sich nicht mehr so eng an den wirklichen Kultus*“ anschließe und „*gar oft mehr eine Sache gelehrter Übung als lebendiger Produktion*“ geworden sei⁶⁴. Erschien dagegen ein Gegensatz zwischen Palestrina und Bach für August Kahlert als „*peripher*“, so beruhte das nicht auf einem Mangel an historischer Einsicht. Konfessionelle Differenzen konnten jedoch verschwimmen, je weiter religiöse Musik in der Gegenwart an den Rand gedrängt wurde⁶⁵. Daß aber auch „*ein absoluter Gegensatz zwischen Gesang- und Instrumentalmusik ein Unding*“ wäre, deutet wiederum darauf hin, daß sich vokale Musik, falls sie Kunst sein soll, an instrumentale Modelle anzunähern hat.

Ähnlich geht auch Christian Hermann Weisse von Instrumentalmusik als dem Genus aus, in dem der Kunstcharakter von Musik als artifizierlicher Gegenwelt zur Natur ungetrübt erscheint. Zum „*Verderb der Instrumentalmusik*“ wird dagegen Vokalmusik, deren Negativität den Kunstcharakter von Musik aufhebt, sofern sie auf den Naturlaut der Stimme angewiesen ist und zudem die Sprache eintreten läßt⁶⁶. Zwar erfüllt „*der Gesang*“ nur „*als religiöse oder geistliche Musik . . . die Bestimmung*

⁶² E. Reimer, *Kritik und Apologie des Oratoriums im 19. Jahrhundert*, in: *Religiöse Musik*, S. 247–256, besonders 252 ff.

⁶³ Hoffmann, *Schriften*, S. 154 ff. (wo auch Tiecks bzw. Wackenroders Vorbehalte gegen „*alle neuere Kirchenmusik*“ aufgegriffen werden).

⁶⁴ Hegel, *Ästhetik*, II, S. 318; die reduzierte Funktion protestantischer Kirchenmusik ist also ästhetisch weniger eine Chance als eine Last.

⁶⁵ A. Kahlert, *System der Aesthetik*, Leipzig 1846, S. 399 f.; daß die neuere Musik mit Instrumenten „*die ganze Zuständlichkeit des menschlichen Lebens*“ aufnehme, mindert freilich zugleich eine rein vokale Kirchenmusik, die nur „*Anbetung*“ bedeutet (ibid., S. 395).

⁶⁶ Chr. H. Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen*, 2 Bde., Leipzig 1830, Reprint Hildesheim 1966, II, S. 63 ff. und 71 ff. sowie weiterhin S. 76 f. und 81 ff.; vgl. auch *Chr. H. Weiße's System der Aesthetik*, nach dem Collegienhefte letzter Hand hrsg. von R. Seydel, Leipzig 1872, S. 91–94.

seines Begriffs“, doch kann er sich nicht auf einfache Formen beschränken, sondern bleibt auf künstlerische Fortbildung verwiesen. Dabei wird der Text nicht geradezu gleichgültig, und die Ansicht wäre voreilig, die Musik herrsche über den Text. Der Zutritt von Instrumenten wird aber als Moment der Artifizialisierung notwendig, um der Gefahr unverhüllter Natürlichkeit zu begegnen. In „*der religiösen Musik*“ erreicht Vokalmusik auch nach Vischer und Koestlin „*ihre höchste Höhe*“⁶⁷. Doch unterliegen ihre „*Arten*“ „*keiner strengeren musikwissenschaftlichen Bestimmung*“, da sie „*der Musik zum Theil von außen her . . . gegeben sind*“. Heißt es danach aber, eine der religiösen „*verwandte ‚ethische Musik‘ würde . . . der Instrumentalmusik mehr Umfang einräumen*“, so erinnert die Formulierung nicht nur an das Ideal einer „*humanistischen*“ – statt kirchlichen – Musik, das dem jungen Liszt vorschwebte⁶⁸. Klar wird vielmehr, daß religiöse Vokalmusik in den Schatten der Instrumentalmusik als Kunst gerät. Bei Hand wird die äußere Konsequenz gezogen: Da sich nicht alle religiöse Musik für den Kultus eignet, gehört kunstvolle oder dramatische Musik dem geistlichen Konzert an⁶⁹. Dann aber unterläge sie – so wäre hinzuzufügen – den ästhetischen Kriterien, die sich vorab an instrumentaler Kunstmusik entwickelt hatten.

Jener emphatische Kunstbegriff, der sich primär auf instrumentale Musik gründete, machte aber nicht nur das Bestehen religiöser Vokalmusik, sondern auch die Möglichkeit einer religiösen Instrumentalmusik fragwürdig. Gerade wenn der Anspruch autonomer Kunst durch adäquate Instrumentalmusik erfüllt wurde, geriet auch eigens religiöse Instrumentalmusik zur Tautologie⁷⁰. In einem Denken, für das alle Kunstmusik ein Stück tönender Metaphysik bedeutet, blieb kein Raum mehr für besondere Gattungen oder Idiome religiöser Instrumentalmusik. Auf eine Formel gebracht: Je mehr alle Kunstmusik „*Religion*“ impliziert, um so unnötiger wird jede „*religiöse*“ Musik, und was schon für religiöse Instrumentalmusik gilt, trifft um so mehr Vokalmusik, die zudem an kirchliche Texte gebunden ist.

Daß damit vorab Probleme protestantischer Musik berührt werden, bedeutet eine historisch begründete Eingrenzung. Die skizzierten Widersprüche betrafen zwar auch katholische Kirchenmusik; falls ihre liturgische Funktion aber unverhüllt hervortrat, war sie auch ästhetischen Ansprüchen wie Einwänden enthoben. Hingegen lag das Zentrum protestantischer Musik seit jeher statt in kultischer Funktion in der Auslegung der Texte. Während die Verständlichkeit des Meßtextes kein primäres Erfordernis war, hatte evangelische Predigtmusik wechselnde Texte auszulegen, und je mehr diese zeitgebunden waren, um so fraglicher konnte der Kunstrang ihrer

⁶⁷ Vischer und Koestlin, *op. cit.* (vgl. Anm. 39), S. 1023 und 1016f.

⁶⁸ *Ibid.*, S. 1023; Fr. Liszt, *Über zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment* (1834), in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von L. Ramann, Bd. II, Leipzig 1881, S. 55ff.

⁶⁹ Hand, *Asthetik*, II, S. 447 und 510.

⁷⁰ Von instrumentaler oder „selbständiger“ Musik pflegte die Ästhetik vokale oder „begleitende“ Musik zu trennen, zu der dann alle Kirchenmusik rechnete. Für Orgelmusik als geistliche Instrumentalmusik blieb dann wenig Raum (so bei Hand, *op. cit.*, II, S. 331ff.).

Vertonung werden. Überdies hatte der protestantische Gottesdienst die Entstehung großer Formen der Orgelmusik wo nicht befördert, so doch geduldet. Ihre Verselbständigung kann man ebenso wie die Entstehung früher konzertartiger Veranstaltungen auch als Indiz aktueller Entfaltung und als Symptom gelockerter Funktion ansehen. Jedenfalls war protestantische Musik den Konsequenzen der Säkularisierung stärker ausgesetzt.

Konnte sich Vokalmusik als religiös dem Text nach ausweisen, der aber ihren Kunstrang fraglich machte, so war Instrumentalmusik zwar eher ästhetisch, schwieriger jedoch als religiöse zu legitimieren. Wo aber der religiöse Charakter auch von Vokalmusik in Zweifel gerät, weil ihre Textbindung ästhetisch prekär ist, da liegt der Rückgriff auf Modelle einer Zeit nahe, in der die Position der Kirchenmusik unanfechtbar war. Und zumal Instrumentalmusik, die sich nur durch ihr Idiom als religiös auszuweisen hat, kann kaum umhin, auf die tradierte Idiomatik zu rekurrieren, um als kirchliche Musik erkennbar zu sein (verläßt sie sich nicht auf den Orgelklang allein). Es ist also weder bloße Unsicherheit noch nur Unfähigkeit, wenn Komponisten von Kirchenmusik im 19. Jahrhundert zum Rückgriff auf historische Modelle gedrängt wurden. Bedingt ist das durch Konflikte, die im Begriff Kunstreligion impliziert sind. Die Widersprüche in den Diskussionen über den Rang der Kirchenmusik spiegeln Widersprüche der Sachlage. Und noch die Vagheit des Begriffs „religiöse Musik“ liegt nicht nur an mangelhaften Distinktionen, sondern ist im Verhältnis von Kunst und Gottesdienst begründet. blieb im Gottesdienst seit der Aufklärung immer weniger Raum für anspruchsvolle Kirchenmusik, so wurde kunstvolle Musik in den Konzertsaal abgedrängt, während sich die Kirche mit Musik begnügte, die „religiös“ im pejorativen Sinn sein mochte.

Wo kein zentraler Bedarf vom Gottesdienst her vorlag, war das Schwanken der Maßstäbe so unvermeidlich wie die Reduktion der kompositorischen Qualität⁷¹. Denn je weniger Kirchenmusik noch ästhetische Ansprüche erhob, um so ungestörter konnte sie ihre verbleibende Funktion befriedigen: ästhetisch war sie inexistent. Andererseits wird freilich Musik, die nach Text oder Gattung in die Kirche gehört, ästhetisch um so problematischer, je blasser sie ihre charakteristische Funktion ausprägt: verdeckt würde eine Bindung, die der Sache nach unvermeidlich wäre. Alle Versuche also, einen Kompromiß zwischen Funktionalität und Kunstanspruch zu finden, tendieren zwangsläufig dazu, mit der Abschwächung des einen Momentes zur Aushöhlung des anderen zu führen.

Den Hinweisen auf Probleme religiöser Musik scheint deren Verbreitung zu widersprechen. Die Relation zwischen ästhetischer Geltung und faktischer Ausbreitung teilte die Kirchenmusik freilich mit anderen Arten populärer Musik. Wie diese geriet sie ästhetisch in Zweifel eher wegen einer Verbreitung, die gegenüber dem Anspruch des individuellen Werks weniger eine Auszeichnung als einen Makel

⁷¹ Daß Opern- und Instrumentalmusik derzeit „den Vorzug vor der Kirchenmusik“ haben, bedeutet nach A. Wendt (*op. cit.*, S. 160f.) keine „Verachtung der Kirchenmusik“; hemmend wirkt „die Kirche selbst und ihre Einrichtungen“ für Musik, die „der Religion huldigen“ will.

indizierte. Falls der Begriff des autonomen Werkes keine Abstraktion ist, gehören zu ihm Kriterien wie die des Individuellen und des Originellen. Beides aber wird in Kirchenmusik fraglich, sofern mit Texten und Funktionen auch Gattungsmodelle vorgegeben sind. Denn solche Bindungen engen Individualität oder Originalität ein, solange als vorrangig gilt, daß ein Werk seine Funktion erfüllt. Daß schulmäßige Stücke für ihren Zweck taugten, war dann auch unbedenklich. Verdächtig wurden sie erst gegenüber einem Werkbegriff, der mit dem Begriff der Funktion – selbst einer kirchlichen – kaum mehr bruchlos zu verbinden war.

Liegen Autonomie und Funktion zueinander quer, so sind auch Kunstanspruch und Kirchlichkeit schwer vereinbar. Als Konsequenz aus der Problematik des Kirchlichen wäre das Verblässen zum Religiösen aufzufassen, wollte man den Versuch machen, kirchliche und religiöse Musik zu scheiden. Die scheinbare Kongruenz von Kunst und Religion, wie sie das Wort Kunstreligion verheißen mag, erweist sich als fraglich. Die Frage, wie kirchliche oder nur religiöse Musik möglich sei, wenn einerseits alle Kunst Religion impliziert, andererseits religiöse Musik kaum autonome Kunst ist, bleibt allenfalls in Widersprüchen zu lösen. Entweder wird kirchliche Musik, die in den Konzertsaal emigriert, an andere Kunst angeglichen, wobei ihre Texte und Idiome suspekt werden. Oder sie verbleibt im kirchlichen Raum, ohne primär Ansprüche auf Kunst zu machen. Aus kirchlicher Musik wird sie zu bloß religiöser, deren kirchlicher Schein akzidentell ist. In dem Maß, in dem Musik als religiös definiert ist, droht ihr der Verlust des Kunstcharakters; in dem Maß aber, in dem sie Kunst wird, tendiert sie zur Einbuße kirchlicher Funktion. Je weiter sie religiöse Bedürfnisse erfüllt, desto fraglicher wird ihr Kunstrang, und je eher sie Kunstcharakter intendiert, desto überflüssiger wird eine religiöse Bindung, die eher als Hindernis denn als Bedingung künstlerischer Qualität erscheint.

V

Versucht man zu fassen, was das Dilemma zwischen Funktionalität und Autonomieanspruch für das Komponieren religiöser Musik bedeutet, so kann man sich schwerlich auf Normen der Ästhetik, kaum aber auch auf Anweisungen der Kompositionslehre stützen. An den Werken selbst ließe sich fragen, welche Spuren die skizzierten Konflikte hinterlassen. Nach einigen Hinweisen zur Orgelmusik und zum Oratorium seien Konsequenzen am Paradigma der Motette angedeutet.

Bis in das 19. Jahrhundert hinein zehrte die Orgelmusik, soweit sie choralgebunden war, von einer äußerlich ungebrochenen Tradition, die sie ästhetisch freilich auch belanglos machte. Schablone und Epigonalität bedeuteten um so weniger, je geringere Ansprüche all die Choralvorspiele der Kittel, Volckmar, Rinck usw. stellten. Dagegen lag der neue Ansatz, den die Orgelsonaten Mendelssohns op. 65 bedeuteten, nicht zuletzt in der Überlagerung freier und choralgebundener Satztypen, die die tradierten Gattungsgrenzen aufzuheben suchte. Problematisch sind die Werke freilich auch durch interne Brüche oder Widersprüche, die zumeist mit ihrer merkwürdigen

Entstehungsgeschichte motiviert worden sind⁷². Die prekären Züge der Orgelsonaten müssen aber weder verschwiegen noch nur hingenommen werden. Zu überlegen wäre, wieweit sie aus der Problematik einer Musik zu verstehen wären, die kaum noch nach einer kirchlichen Funktion zu definieren war und daher zum „Religioso“ zu verblässen drohte. Seit jeher standen freie Orgelwerke – anders als Choralbearbeitungen – am ehesten außerhalb liturgischer Bindungen, weswegen sie in den Grenzen der Gattungstraditionen der Toccata oder Fantasia autonom musikalische Strukturen entfalten konnten. Waren sie also weniger durch funktionale Ansprüche belastet, so fehlte doch nach Auflösung der Gattungsnormen eine andere Möglichkeit zum Ausweis eines kirchlichen Charakters als der Rekurs auf Choralzitate oder auf tradierte Satzarten. Dem stand aber zugleich der Anspruch einer instrumentalen Kompositionsweise gegenüber, die durch Sonate und Sinfonie repräsentiert wurde. Die Möglichkeiten zur Ausformung einer Orgelsonate wurden nicht nur durch die Grenzen des Instruments, sondern ebenso durch den Zwang zum Ausweis eines religiösen Charakters eingeschränkt. Demgemäß ließen sich die Brüche in Mendelssohns Orgelsonaten als Konsequenzen einer historischen und ästhetischen Situation interpretieren. Heißen die Stücke auch „Sonaten“, so enthalten sie doch weder sonatenmäßige Zyklen noch nur Sonatensätze. Während sie das Prinzip der Entfaltung thematisch gebundener Satzprozesse durchzuführen suchen, müssen sie sich zugleich bemühen, zum Nachweis ihres Charakters tradierte Themen, Choralweisen und Satzarten zu zitieren. Die Kreuzung dieser Momente wäre an den Choralvariationen der letzten Sonate – beschlossen durch ein „Lied ohne Worte“ – ebenso zu zeigen wie an der durch Themenvarianten und Choralbezüge zusammengehaltenen *f*-moll-Sonate Nr. 2, und sie ließe sich über die Formprobleme hinaus bis ins Detail der Satzstruktur verfolgen⁷³.

Zwar haben Mendelssohns Orgelsonaten bis hin zur Werkserie Rheinbergers ihrerseits Schule gemacht. Daß bedeutendere Komponisten den Typus mieden, ist aber kein Zufall. Während von Reubke oder Liszt tradierte Modelle weithin verschmäht wurden, disponierte Schumann seine BACH-Fugen nicht speziell für Orgel. Brahms jedoch schränkte sich auf die kleine Form der Choralbearbeitung ein, auch wenn er sie aufzuwerten suchte. Die Balance solcher Widersprüche wäre wohl noch bei Reger zu verfolgen.

⁷² Vgl. S. Großmann-Vendrey, *Stilprobleme in Mendelssohns Orgelsonaten*, in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von C. Dahlhaus, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. 41), S. 185–194; dies., *Die Orgelwerke von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Diss. Wien 1964, masch., S. 185 ff. Zwar wurden die einzeln entstandenen Sätze erst nachträglich zu „Sonaten“ zusammengestellt; daß dann aber Sätze vorlagen, die sich nach Tonart, Tempo und Satzweise derart aufeinander beziehen ließen, legt den Gedanken nahe, die zyklische Disposition sei von vornherein erwogen worden.

⁷³ Solche Brüche suchte S. Großmann-Vendrey als „Collage“ zu fassen (*Stilprobleme*, S. 188 ff.). Gegen diese Bezeichnung mag man Skepsis hegen, doch ist der Sachverhalt so unleugbar wie die Versuche, zwischen den Brüchen zu vermitteln.

Mindestens gleich nahe lag die Bindung an historische Modelle im Oratorium, soweit es seinen geistlichen Charakter betonte. Die Werke freilich, die im historischen Bewußtsein präsent geblieben waren, stellten ihrerseits eher Ausnahmen dar: Händels *Messias* verzichtet auf Handlung, *Israel in Ägypten* bildet eher ein Chordrama, und Bachs Passionen sind weniger Oratorien als Historien. Daß das Oratorium im 19. Jahrhundert wie keine andere geistliche Kunstform zur Geltung kam, dankte es vorab der Chance, den Abstand von Ausführenden und Hörern und damit die professionelle Isolierung der Kunstmusik noch einmal zu verringern. Was die Gattung insgesamt begünstigte, galt zumal für ihren geistlichen Zweig, dessen Texte zusätzliche Autorität genossen. Daß aber das Oratorium – entgegen seiner Tradition – seinen epischen Charakter zugunsten lyrischer oder pittoresker Züge einbüßte, lag an seinen veränderten Voraussetzungen⁷⁴. Solange die biblischen Stoffe unverändert und unbezweifelt blieben, war der Faden des Ablaufs vorgegeben, und daß die Handlung – anders als in der Oper – nur vorgestellt war, mußte keinen Mangel bedeuten. Seit sich biblische Geschichte als Gegenstand nicht von selbst verstand, war auch die Wahl und Redaktion des Textes der Kritik ausgesetzt. Und je weniger vertraut und glaubhaft die Stoffe waren, um so mehr bedurfte der Handlungsablauf der Akzentuierung, um begreiflich zu werden. Daß aber Handlungen, die eher aus Tradition als aus Überzeugung wirksam waren, nur vorgestellt wurden und gerade darum verdeutlicht werden mußten, bedeutete gegenüber der Oper weniger Gewinn als Belastung. Während die dramatische Szenerie fehlte, war die Bindung an einen Text, der selbst kaum Kunstcharakter hatte, ein Hindernis für eine autonome Werkstruktur. Nicht umsonst entzündete sich die Diskussion einerseits am traditionellen Rezitativ, das zur Rekonstruktion des Handlungsablaufs kaum entbehrlich war, und andererseits am Rückgriff auf Fuge und Choral, die zur Betonung des religiösen Charakters schwer zu ersetzen waren.

Der Widerspruch zwischen den Erfordernissen quasi dramatischer Logik der Sujets und autonomer Ausformung der Musik zieht sich durch das ausgedehnte Schrifttum der Zeit. Greifbar wird er zumal an den Auseinandersetzungen um das erfolgreichste Oratorium der Jahrhundertmitte – Mendelssohns *Elias*. Vom Komponisten als „dramatisch“ geplant, stieß diese Intention doch auf Grenzen der Darstellung und der Glaubwürdigkeit. Und der theologisch begründete Ausblick auf die neutestamentliche Erfüllung am Ende kam zwar einem primär musikalischen Formideal entgegen, durchkreuzte aber definitiv die dramatische Handlung⁷⁵. Der Bruch, der in diesem wie allen Oratorien gleichen Typs vorgezeichnet war, wirkte sich bis in das Detail der Satzstruktur aus. Und Brahms zog im *Deutschen Requiem*, das zwischen allen tradierten Gattungen stand, nur eine fällige Konsequenz, wenn er nicht nur auf Handlung verzichtete, sondern geschlossene, quasi symphonische Blöcke entwarf.

⁷⁴ Dazu vgl. Reimer, *Kritik*, besonders S.249ff.; neben den dort zitierten Texten wäre auf Bemerkungen Weisses hinzuweisen (*Ästhetik*, II, S.80–84).

⁷⁵ Vgl. A.Forchert, *Textanlage und Darstellungsprinzipien in Mendelssohns Elias*, in: *Das Problem Mendelssohn*, S.61 ff., 70ff.

Die thematische Analogie der Ecksätze hat daher nicht nur architektonische Bedeutung, sondern sie markiert mit der Austauschbarkeit der Worte auch die Autonomie der Musik⁷⁶.

Versteht man den Autonomiegedanken, der sich vorab mit Instrumentalmusik verbindet, nicht als leere Vokabel, so lassen sich ihm auch kompositorische Sachverhalte zuordnen. Zum Tatbestand, daß Werke zur Aufführung im Konzert komponiert werden, gehört der Anspruch auf die Aufmerksamkeit des Hörers. Dem trägt eine Werkstruktur Rechnung, die solches Hören lohnt. Korrelate dessen sind die instrumentalen Formen, die durch Thematisierung und Diskursivität, durch das Verhältnis von Themenbildung und -verarbeitung, durch Geschlossenheit und Prozeßcharakter gekennzeichnet sind. Zu diesen Momenten, die von der Klassik an gelten, treten dann die Probleme, die mit der Bedeutung des romantischen Liedsatzes und des Charakterstücks verkettet sind. Die Auseinandersetzung zwischen diesen differierenden Faktoren zählt zu den Voraussetzungen, die aufmerksames Hören rechtfertigen.

In solche Vorstellungen ließ sich noch das Klavierlied einfügen, sofern es vom Rang der Dichtung legitimiert war und demgemäß differenziert werden konnte. Weniger gesichert war das bei Vokalmusik, die nicht kunstgemäße Dichtung, sondern biblische Prosa verwendete. Die Motette galt aufgrund ihrer Tradition weiterhin als kirchliche Gattung, und ihre vokale Besetzung, die seit der Bachzeit als ihr Kennzeichen erschien, markierte den Abstand zur Musik des Konzertsaals. Die Reihung von Abschnitten war der Motette nicht nur aus Konvention, sondern vom Text her vorgegeben. Je enger sich die Komposition aber an den Textablauf bindet, um so weniger Spielraum bleibt für eine eigenständige Formung. Gegeben ist weniger eine Form als ein Prinzip, das durch nichts als die Reihung der Textglieder bestimmt wird. Und diese Abschnittsgliederung mußte den Formbegriffen des 19. Jahrhunderts widerstreben, falls die Musik dem Text nicht nur folgte, sondern ihn auch zu artikulieren suchte. Denn je kontrastreicher die Textvorlage wäre, um so vielgliedriger würde die Komposition, ohne daß ihre Gliederung musikalisch motiviert wäre. Während der Text nicht so wie eine Dichtung disponiert ist, kann sich die Vertonung auch nicht auf einen selbständigen Instrumentalpart als Strukturfaktor stützen. Den Makel des Heteronomen trägt die Motette, sofern sie den Komponisten an ihre Vorgaben bindet.

Diese Voraussetzungen machen begreiflich, daß dem 19. Jahrhundert einerseits die Gattung Motette suspekt war, während andererseits Ausnahmen wie die Motetten Bachs mit ihrer thematisch wie formal geschlossenen Struktur besondere Zustimmung fanden. In den Motetten jedoch, die eine Analyse lohnen, lassen sich vielfach Versuche beobachten, nicht nur tradierte Modelle und Techniken umzuprägen, sondern einen Ausgleich zwischen textlicher Reihung und musikalischer Architektur

⁷⁶ Dazu s. W. Kirsch in: *Religiöse Musik*, S. 184ff., sowie P. Rummenhölter, *Einführung in die Musiksoziologie*, Wilhelmshaven 1978 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 31), S. 216ff.

zu erreichen. Mittel dafür sind entweder Eingriffe in die Textvorlagen, die zugunsten der formalen Disposition umgestellt werden, oder Verfahren motivischer Angleichung von Textteilen, die interne Korrespondenzen erlauben. Freilich kann dabei die Bindung der Komposition an die Sprache verloren gehen, was dort prekär wird, wo Text und Musik austauschbar werden. Dann aber kann – um eines artifiziellen Moments willen – „kirchliche“ Musik zu „religiöser“ verblässen.

Mendelssohns frühe Choralmotette *Aus tiefer Not* (op. 23 Nr. 1, 1830) verbindet Kantionalsatz, motettische Durchimitation, solistischen wie chorischen Liedsatz zu einer Satzreihe, die formal – auch ohne Instrumente – an eine Kantate erinnert, ihre Pendanten gleichwohl in Motetten der Bachzeit hat⁷⁷. Der Rückgriff auf Modelle der Tradition ist unüberhörbar, wo durch Choralweise und Satzart der kirchliche Charakter überdeutlich artikuliert wird. Die umrahmenden Verse I und V sind Kantionalsätze, die sich an Muster Bachs anlehnen, und die ebenso korrespondierenden Verse II und IV folgen den Typen der Choralfuge und der Choralmotette mit Cantus firmus. So sicher diese Techniken gehandhabt werden, so deutlich wird ein Bruch in dem Werk, wo auf historische Requisiten zugunsten eines liedhaften Tonfalls verzichtet wird. Den Mittelsatz nämlich bildet eine *Aria* für Tenor und Orgel, die vom Chor wenig verändert wiederholt wird, in ihrer melodischen und harmonischen Struktur vom Kontext aber seltsam absticht (Vers III „Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst“). Die Choralvorlage verbürgt die Kirchlichkeit der anderen Sätze nicht nur textlich, sondern auch melodisch, womit sie freilich in doppelter Weise auch den formalen Verlauf bestimmt. Sobald aber die Choralweise verlassen wird, tendiert der empfindsame Liedsatz um so mehr zum „Religioso“, je fremder er sich zwischen den traditionsgesättigten Choralbearbeitungen ausnimmt. Die solistische Arie gefährdet die Balance des Werks, das sonst durch Choral und Tradition geprägt wird.

Auch die Motette *Es ist das Heil uns kommen her* von Brahms (op. 29 Nr. 1, 1860) reflektiert noch die Problematik der Gattung. Sie beschränkt sich zwar auf doppelte Vertonung der ersten Choralstrophe – zuerst als Kantionalsatz und dann als durchimitierte Motette⁷⁸. In engerem Rahmen trägt sie jedoch noch jenen Konflikt aus, der in Mendelssohns Werk zwischen divergierenden Sätzen entgegentritt. Zunächst entsprechen die Typen von Kantionalsatz und Choralmotette denen Mendelssohns, auch wenn Unterschiede in der satztechnischen Qualität bestehen. Der motettische Satz von Brahms jedoch, in dem der gedehnte *Cantus firmus* im Tenor liegt und von den Gegenstimmen imitatorisch verarbeitet wird, tendiert zu

⁷⁷ GA Serie 14, Nr. 98; vgl. R. Werner, *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Diss. Frankfurt a.M. 1930, S. 46f. Es mag befremden, wenn gerade Choralmotetten als Beispiele „religiöser“ Musik herangezogen werden. Charakteristisch ist jedoch, daß selbst die Motette von der Problematik erfaßt wurde. Vgl. dazu Hand, *op. cit.*, II, S. 71–479, besonders zur Textwahl S. 475ff. Daß auch Mendelssohn seine „Kirchenmusik“ op. 23 weniger für den protestantischen Gottesdienst schrieb, zeigt die Paarung zweier Choraltexte mit dem Text des *Ave Maria*. Vgl. auch die Bemerkung in dem Brief aus Rom vom 30. November 1830 (*Reisebriefe*, Leipzig ⁸1869, S. 70).

⁷⁸ GA 21, S. 11–18.

rhythmischer, partiell sogar motivischer Angleichung der Textglieder. Das liegt zwar auch an der Choralvorlage, doch neigt das Verfahren im Gleichmaß der Viertelbewegung, zudem bei Tonrepetitionen in den Kopfmotiven, zu einiger Monotonie. Dies Prinzip wird aber am Ende des Satzes modifiziert und schließlich aufgegeben („*er ist der Mittler worden*“, T. 70 ff.). Das Kopfmotiv der letzten Choralzeile wird durch Pauseneinschub und Chromatisierung weiter als je zuvor verändert, und nach Ablauf der Zeile gibt der Tenor seine bisherige Funktion auf, um sich den Gegenstimmen anzugleichen. Zugleich gewinnt die Harmonik – über Orgelpunkt der geteilten Bässe – expressive Wirkung, während die Bindung an die Vorlage zurücktritt (T. 75–80). Gewiß läßt sich hier von keinem unvermittelten Bruch reden, und der Satzschluß mag ebenso eindringlich wie kunstvoll erscheinen. Doch sprengt er auch die Geschlossenheit des Verlaufs, die bis dahin sorgfältig durchgehalten wurde. Man kann darin ein artifizielles Moment sehen, das dem Sinn des Textes und zugleich dem Bedürfnis der Schlußbildung Rechnung trägt. Kaum zu leugnen ist aber, daß sich der Effekt nicht ganz mit dem historischen Modell verträgt: der traditionelle Satztyp wird vom expressiven Satzschluß widerrufen.

Weder Mendelssohn noch Brahms haben sich späterhin noch der Choralmotette zugewandt, die durch ihre textliche und melodische Bindung für die Begriffe der Zeit besonders problematisch sein mußte. In den späteren Spruchmotetten beider Komponisten werden Bibeltexte sorgsam, nach Maßgabe ihrer formalen und sprachlichen Eignung, ausgewählt und disponiert. Mendelssohns deutsches *Nunc dimittis* (op. 69 Nr. 1, 1847) benutzt einen Text (Luk. 2, 29–32), dessen einstige liturgische Position zu dieser Zeit kaum noch gültig war⁷⁹. Während das Satzbild klar genug an den *stile antico* gemahnt, wird der Text in auffälliger Weise disponiert. Der erste Vers („*Herr, nun lässest du deinen Diener*“) wird im Tutti vertont, der zweite dagegen („*Denn mein Auge . . .*“) wird erst in solistischer Besetzung abgehoben und dann chorisch repetiert. Dann wird Vers I (ab H) erneut durchgeführt, diesmal aber in enger Verbindung mit Vers II, um am Ende (ab K) nochmals – doch ohne Vers II – zu erscheinen. Es ergibt sich eine Dreiteiligkeit, die keineswegs vom Text aus vorgegeben ist. An der Satzart wären drei Momente hervorzuheben. Das imitierte Kopfmotiv zunächst hat, nach dem Quart-Quintsprung, in der absteigenden Linie höchst kantablen Charakter. Vom vorwiegenden Duktus fließender Halber heben sich sodann Tonrepetitionen, verschärft durch Punktierungen, ab. Dem Satztyp gemäß fehlt schließlich nicht nur eine quadratisch-periodische Symmetrie, sondern die Taktakzente bleiben in der Schweben. Wie einerseits der „alte Stil“ zitiert wird und wie er andererseits in der Melodik und in der Disposition der Dissonanzen auch harmonisch differenziert wird, erforderte eine eingehende Analyse. Deutlich wird aber, daß der solistische Teil (zu Vers II, ab E) nicht nur im melodischen Duktus (Sprung aufwärts und Linie abwärts) an das Exordium anknüpft. Vielmehr setzt sich in ihm zunehmend die punktierte Rhythmik durch („*den du bereitet hast vor allen*

⁷⁹ GA Serie 14, Nr. 108.

Völkern“), die anfangs nur beiläufig eingeflossen war. Weiter noch tritt diese konträre Deklamation im Tuttiensatz hervor („daß er ein Licht sei“, bei F), um dann zur Kadenzierung hin (vor H) wieder zurückgenommen zu werden. Erscheint danach der Satzbeginn leicht verändert wieder, so fällt zunächst die Kontraktion der Textglieder auf (ab I). Darüber hinaus wird jedoch die prägnante melodische Linie des Anfangs (ab A) auf den Text von Vers II hin umgebildet. Beide Textteile rücken also auch musikalisch aneinander, und die rhythmischen Varianten, die sich in der übernommenen Phrase zu neuem Text ergeben, vermitteln zugleich zum folgenden Textglied. Unter Auslassung weiterer Wörter schließt nämlich jene Deklamation in punktierter Rhythmik an, die zuvor am ehesten als Kontrast wirken mochte („welchen du bereitet, daß er ein Licht sei“). Daß dabei das Relativpronomen ausgewechselt wird („welchen“ statt zuvor „den“), um die Deklamation zu verschärfen, macht die Absicht zu enger Kombination der Motive um so klarer.

Herr, nun läs - sest du — dei - nen Die - ner in Frie - den fah - ren, wie
Herr, nun läs - sest du — dei - nen Die - ner in Frie - den fah - ren, mein
du — ver - hei - ßen hast
Au - ge hat dei - nen Hei - land ge - sehn, wel - chen du be - rei - tet

Einen Rückgriff auf die Kadenzgruppe des ersten Teils (ab D) bildet der Schluß mit der subdominantischen Wendung im Alt (ab K). Und auch das *Gloria Patri* – zunächst ein bloßer Anhang – wird durch den Wechsel akkordischer Deklamation und linearer Stimmführung in diesen Zusammenhang wenigstens lose noch einbezogen. Die Hinweise mögen genügen, um erkennbar zu machen, daß die Reihung der Textglieder von einer Disposition überlagert wird, die zwar mit der Umstellung der Textverse zusammenhängt, im weiteren aber auch kompositorischen Erwägungen verpflichtet ist. Fast könnte man von einem Verhältnis exponierender, kontrahierender und resümierender Formteile sprechen. Und je genauer man diesen Prozeß verfolgt, um so mehr dürften Einwände zurücktreten, die sich gegen den konventionellen Satztyp oder die karge Harmonik richten könnten.

Die *Fest- und Gedenksprüche* von Brahms (op. 109, 1886–88) gelten heute wohl als die berühmtesten Motetten des 19. Jahrhunderts. Obwohl ihnen Bibeltex-te zugrunde liegen, indiziert schon der Titel die Distanz zum Gottesdienst⁸⁰. Der achtstimmige Satz spielt klar genug auf historische Modelle an. Anders aber als in älterer Mehrchörigkeit, die Brahms durchaus vertraut war, verhalten sich die respondierenden Satzglieder beider Chöre zunächst nicht wie echomäßige Wiederholungen. Vielmehr bedeutet es zugleich ein Moment variativer Entfaltung, wenn in Nr. 1 (Ps. 22, 5–6, Ps. 29, 11) der eine Chor unisono einsetzt und der andere diesen Abschnitt akkordisch ausfüllt und zugleich rhythmisch abwandelt („*Unsere Väter*“). Das Unisono gibt der Melodik im Chor I quasi motivische Bedeutung, wogegen sich der Einsatz im Chor II nach Stimmführung wie Rhythmik als Variante desto klarer abhebt. Darüber hinaus korrespondieren die beiden ersten Satzglieder in Umkehrung der melodischen Richtung, während dem zweiten („*hofften auf dich*“) das dritte („*und da sie hofften*“) so deutlich entspricht, wie es der Text nahelegt. Dem geschlossenen ersten Teil steht der zweite (T. 15 ff.) gegenüber, in dem sich das Verhältnis der Chöre zu Sequenzierung und dann erst zu genauer Wiederholung vereinfacht. Andererseits wird hier aber die Rhythmik bis zu Achtelketten vorange-trieben, und es sind gerade diese Abschnitte, die dann wörtlich wiederholt werden. Dabei entspricht es dem Verfahren im ersten Teil, wenn auch hier getrennte Textglieder durch motivische Analogien verkettet werden („*zu dir schrien sie*“ – „*sie hofften auf dich*“ etc.). Einen Kontrast scheint zunächst der Textteil zu bilden, der nach dem Wechsel zum geraden Takt eintritt („*Der Herr hat seinem Volk*“). Der Taktwechsel selbst erscheint freilich als Schlußdehnung noch zum Text des mittleren Teils, so daß sich Takt- und Textwechsel überlappen. Dennoch wirkt der Abschnitt für den unvoreingenommenen Hörer zuerst – gemäß der Tradition motettischer Reihung – als neues Textglied in konträrer Vertonung. Erst wenn man die Teile des Werkes zusammenhört, wird deutlich, daß dieser dritte Formteil – ähnlich wie in Mendels-sohns Motette – ein komprimierendes Resümee des ersten darstellt. Auf die einzelnen Entsprechungen braucht – hat man die Disposition erfaßt – kaum noch hingewiesen zu werden. Was im Wechsel der Chöre bei rhythmischer Variierung neu wirken mag, entspricht weithin dem Anfangsteil (T. 30–37 analog T. 1 ff., 8 ff.) und wird dann (ab T. 37) im achtstimmigen Tutti wiederholt.

Un - se - re Vä - ter hoff-ten auf dich_,

Der Herr wird sei-nem Volk Kraft ge - ben, der

⁸⁰ GA 21, S. 61 ff. Vgl. dazu S. Kross, *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Berlin und Wunsiedel 1958, S. 433–453, besonders S. 442 ff.

und da sie hoff - ten, halfst du ih - nen aus
Herr wird sein Volk seg - - nen mit Frie - den

Mit dem motettischen Prinzip der Reihung paart sich also das Brahms'sche Prinzip variativer Entwicklung, das für die traditionelle Motette unnötig oder mindestens ungewöhnlich wäre. Es greift weiterhin über die erste Motette aus op. 109 hinaus und verklammert alle drei Stücke derart, daß das mittlere als konträre Verarbeitung und das letzte als Bestätigung des ersten aufgefaßt werden kann. Unabhängig davon demonstriert aber schon die erste Motette, wie sehr Brahms Tradition und Problematik der Gattung vertraut waren, wie sehr er sie aber auch dem Niveau seines Komponierens anzugleichen suchte. Mehr als nur Ausdruck oder Erfindung sichern solche artifiziellen Momente den Fest- und Gedenksprüchen ihren Rang.

*

Die Sachverhalte, die an ein paar Beispielen skizziert wurden, lassen sich als Hinweise auf Schwierigkeiten geistlicher Vokalmusik im 19. Jahrhundert verstehen. Sie deuten an, wie sehr sich die Komposition solcher Vokalwerke an Prinzipien zu orientieren suchte, wie sie für die autonome Instrumentalmusik bestimmend waren. Darin aber wirkten sich – wie immer vermittelt – jene Konflikte kirchlicher oder religiöser Musik aus, die in den Diskussionen der Ästhetik zu verfolgen sind. Und aussichtsreicher als ein deskriptives Verfahren könnte es sein, in der Analyse religiöser Musik den Spuren einer ästhetischen Problematik nachzugehen, die sich im Begriff Kunstreligion manifestiert.