

Zeitschrift:	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	55 (2010)
Artikel:	Konfession und Säkularisation : zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts
Autor:	Lütteken, Laurenz
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858699

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Konfession und Säkularisation

Zu den Schwierigkeiten der Musikgeschichtsschreibung mit der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts

LAURENZ LÜTTEKEN (Zürich)

Musikwissenschaft und Kirchenmusik

Die Entstehung der neuzeitlichen Musikwissenschaft im späten 18. und im 19. Jahrhundert, gerichtet auf die Etablierung einer akademischen Disziplin im Kontext der sich formierenden Kunsthistorien, war im tiefsten Kern abhängig von konfessionellen Prämissen, und zwar in einem weit stärkerem Masse als lange Zeit angenommen. Seit Max Webers prägnanter These von der erkenntnisstiftenden Prägung unter anderem durch konfessionelle Voraussetzungen ist dieser Sachverhalt gelegentlich bekräftigt,¹ zuweilen kritisiert, niemals jedoch konkretisiert worden im Hinblick auf die eine Disziplin der Musikwissenschaft.² Dabei verweisen bereits die Wurzeln der konkreten Vergewisserung musikalischer Geschichte auf diese Prämissen zurück. Die Vergegenwärtigung Palestrinas, die ihre Voraussetzung hatte in der Kanonisierung des Komponisten in der päpstlichen Kapelle des 17. Jahrhunderts, wurde wesentlich betrieben vom kaiserlichen Hofkapellmeister Johann Joseph Fux, der in seinen *Gradus ad parnassum* von 1725 eben nicht nur eine Stillage festlegen wollte, sondern offenbar auch die kaiserliche Kapelle in Wien als wahren Sachwalter des römischen Erbes einzusetzen gedachte. Damit war einem Geschichtsbild der Boden bereitet, dessen historiographisches Zentrum die Auseinandersetzung mit dem gegenreformatorischen Rom war. Die Wirkungen reichten weit über die Habsburgermonarchie hinaus, prägten aber selbst diese wohl viel

1 Vgl. dazu Hans-Dieter Sommer, «Max Webers musiksoziologische Studie», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 39 (1982), S. 79–99.

2 Vgl. dazu z. B. Hartmut Grimm, «Hermann Kretzschmar: Restitution der Affektenlehre als wissenschaftliche Grundlegung der musikalischen Hermeneutik», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. v. Anselm Gerhard, Stuttgart, Weimar 2000, S. 88–97.

stärker, als derzeit vermutet wird. Noch Haydn studierte und kommentierte nicht allein Fux, er hat ein Excerpt zur Grundlage für seinen eigenen Unterricht angefertigt, das auch von seinem Schüler Beethoven verwendet wurde.³

Eine Wurzel der sich formierenden Musikwissenschaft bildete folglich die «Abarbeitung» des damit sich herausbildenden historischen Paradigmas, etwa in der Kanonisierung dieser vermeintlich unumstößlichen Voraussetzungen bei Giovanni Battista Martini und, folgenreich, beim päpstlichen Camerlengo Giuseppe Baini.⁴ Noch Carl von Winterfeld, der Johann Eccard schliesslich in einem Akt von konfessionspolitischem Kolonialismus zum «preussischen Palestrina» erhob,⁵ schrieb seine Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts 1834 allein mit dem Ziel, die Kunst «in ihren Uranfängen zu belauschen».⁶ Seine Hinwendung nach Venedig diente daher vor allem dazu, die kaum zufällig in Wien von Raphael Georg Kiesewetter festgeschriebene Vormachtstellung Roms historiographisch zu brechen⁷ – und Heinrich Schütz als den eigentlichen Vollender italienischer Neuerungen im Norden zu installieren. Und sogar Franz Xaver Haberl, das entgegengesetzte konfessionelle Milieu Winterfelds repräsentierend, schrieb seine Dufay-Monographie vor allem aus dem Beweggrund, endlich Klarheit über die Zeit «vor» Palestrina zu gewinnen.⁸

Eine derartige konfessionelle Funktionalisierung der frühen Musikhistoriographie schliesst auch die nur vermeintlich neutrale Quellenkunde ein. Johann Nicolaus Forkel war zwar versucht, im Anschluss an

3 Vgl. Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000, S. 90; auch Alfred Mann, «Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn», in: *The Musical Quarterly* 56 (1970), S. 711–726.

4 Vgl. hier Richard Bourys, «The mystique of the Sistine Chapel Choir in the Romantic Era», in: *The Journal of Musicology* 11 (1993), S. 277–329.

5 Dazu Adolf Nowak, «Johann Eccards Ernennung zum preußischen Palestrina durch Obertribunalrat von Winterfeld», in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 56), Regensburg 1980, S. 293–300.

6 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüte heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwicklung der Hauptformen in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule*, Berlin 1834. Reprint Hildesheim 1965, Vorrede, S. V–XII, hier S. V.

7 Winterfeld beklagt deswegen, dass in Rom – und gemeint ist zweifellos das konfessionelle Rom – «ein beschränkter, örtlicher Vaterlandseifer» herrsche (Winterfeld, Vorrede, S. VIII).

8 Franz Xaver Haberl, *Wilhelm Du Fay. Monographische Studie zu dessen Leben und Werke* (= Bausteine für Musikgeschichte 1), Leipzig 1885; zuerst in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1 (1885), S. 397–530, hier S. 397f.

die sich formierende göttingische Schule der Historiographie ein Pendant in der Musikgeschichtsschreibung zu entwickeln, unter Aufgriff der vorliegenden musikhistorischen Werke von Martini, Hawkins und Burney. Doch ihr Telos hatte seine Musikgeschichte im Kantor und Musikdirektor Johann Sebastian Bach, denn seine Werke «sind ein unschätzbares National=Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann»; ihnen könne man nur mit «heiliger Anbetung» begegnen.⁹ Die Vorstellung, das Instrumentarium der Kritik müsse notwendig vor uneinholbarer Grösse versagen und deswegen durch hingebende Devotion ersetzt werden, hat selbst noch den strengen Philologen Philipp Spitta geprägt. Die ‹antiquarische› Bestandsaufnahme von Bachs Schaffen bedürfe geradezu eines konfessionellen Blickwinkels: mit dem Ziel, die Kantaten, Oratorien und Passionen als den eigentlichen Gipfel dieses Œuvres zu kanonisieren und den Komponisten damit zum ‹geistlichen› Musiker par excellence zu machen – kulminierend in der neuerlichen Engführung von Kunst und Leben, also dem Vorsatz, Bachs Kompositionen wieder in die gottesdienstliche Praxis der eigenen Gegenwart einzufügen.¹⁰

Die Entstehung der Musikwissenschaft aus den Prämissen konfessioneller Prägungen hat zwei am Ende unerwartete Folgen gezeitigt. Zum einen haben derartige Lesarten hartnäckige und anhaltende, keineswegs nur triviale historiographische Konstruktionen hervorgebracht, die niemals einer wirklichen Überprüfung unterzogen worden sind. So erscheint es heute nahezu unmöglich, gleichsam hinter die Palestrina-Rezeption oder hinter die Bach-Rezeption wenigstens so weit zurückzugehen, dass die Perspektive nicht von vornherein als zu eng und zu belastet erscheint. Die andere Folge betrifft die Geschichtsschreibung selbst. Denn die konfessionell geprägte Genese der Musikwissenschaft als Kunstherrschaft hat, nur vordergründig paradox, den Blick auf rituell verankerte Musik, also Musik, die ganz offenkundig nicht mit einem autonomen Kunstwerkscharakter konform zu gehen scheint, immer weiter verstellt. War man sich in den frühen historischen Entwürfen, bei Baini, bei Kiesewetter, bei Winterfeld, Spitta oder Haberl, immer noch bewusst, es zunächst mit ritueller Musik, also Kirchen-

9 J[ohann] N[icolaus] Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstreiche*, nach der Originalausgabe von 1802 neu herausgegeben mit Einleitung und ausführlichem Nachwort von Josef M[aria] Müller-Blattau, Augsburg 1925, S. 11 u. S. 14.

10 Dazu Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas. Ein Beitrag zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19. Jahrhundert* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 31), Stuttgart 1997, S. 117ff.

musik zu tun zu haben, so hat sich dieses Bewusstsein immer weiter verflüchtigt. Die Kirchenmusik ist im Laufe des 20. Jahrhunderts mehr und mehr zu einem Residuum geworden, und das gilt in besonderem Masse für jenes Jahrhundert, in dem die Ästhetik des autonomen Musik-kunstwerks erst entstanden ist, also für das 18. Jahrhundert.

Schon im Kirchenmusik-Artikel in Sulzers *Theorie der Schönen Künste* findet sich 1774, vor dem Hintergrund eines sich stets weiter säkularisierenden aufgeklärten Zeitalters, ein entsprechender Hinweis:

Es könnte von großem Nutzen seyn, wenn ein Meister der Kunst übernähme, die Materie von der mannigfaltigen Anwendung der Musik, bey gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, von Grundaus zu untersuchen; denn allem Ansehen nach würde er noch neue und wichtige Arten diese Kunst anzuwenden entdecken, und von dem, was zufälliger Weise hier und da eingeführt worden ist, würde er manches, als unschiklich verwerfen.¹¹

Sulzer beschreibt also ein Defizit hinsichtlich der Kirchenmusik, das sich letztlich bis in die Gegenwart fortgesetzt hat. In Mendel-Reissmanns *Universal-Lexikon* findet sich noch ein umfangreiches Lemma ‹Kirchenmusik›, während es die alte Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* schon nicht mehr kennt. Die Neuausgabe verzeichnet hingegen unter dem Stichwort nur die Verweisartikel, die hier zu konsultieren wären. In der sechsten Auflage des *New Grove Dictionary* und seines Nachfolgers fehlt ein Eintrag ebenfalls. Das *Handbuch der Musikwissenschaft* enthielt noch, schön konfessionell getrennt, zwei Bände zur Kirchenmusik, mit dem immerhin bemerkenswerten Detail, dass die für den deutschsprachigen Raum vor 1933 bzw. 1938 nicht unwichtige Synagogenmusik auf diese Weise gewissermassen heimatlos geworden war. Doch im von Carl Dahlhaus konzipierten *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft*, im historischen Teil der vermeintlichen Neutralität von Jahrhunderten folgend, fehlt eine entsprechende Abteilung ganz.

Es mag dies eine historiographische Konsequenz aus dem Problem sein, dass Kirchenmusik sich jenseits bestimmter weltanschaulicher Prämissen offenbar nicht diskutieren lässt, jedenfalls sind dafür keine wirklichen Konzepte entwickelt worden. Doch die Folgen sind gravierend. Während doch zumindest in jeder Überblicksdarstellung, die sich der Zeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts widmet, die Kirchenmusik als ein zentraler Teil der Kompositionsgeschichte angesehen wird, ist dieses Bewusstsein im Blick auf das 17., vor allem aber das 18. Jahrhun-

¹¹ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstmärter auf einander folgenden, Artikeln abgehendt*, 2 Bde, Leipzig 1771 u. 1774, hier Bd. 2, S. 581.

dert weitgehend suspendiert worden. Die daraus resultierenden Schieflagen sind allenthalben sichtbar, und zwar ganz konfessionsunabhängig. Das lässt sich an wenigen Beispielen signifikant illustrieren. Der Gattungsbegriff der Kantate ist für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts nach wie vor ganz wesentlich von den Werken Bachs abstrahiert – mithin also in einem methodisch vollkommen unhaltbaren Verfahren, das zu einer erheblichen Verzerrung geführt hat und nach wie vor führt.¹² Oder, um eine andere Gattung zu nennen: über die Wirklichkeit der Motette, die ja immerhin in allen Konfessionen anzutreffen ist, herrscht vollständige Unklarheit, es gibt beispielsweise nicht einmal annähernd verlässliche Kriterien dafür, warum Mozart sein *Exsultate jubilate* (KV 165/158a) als ‹Motette› bezeichnet hat – neben dem *Ave verum corpus* (KV 618) sein einziger ausdrücklicher Gattungsbeitrag.

Forschungsprobleme

Die Einschränkung, die Konzentration auf ein Paradigma ‹Kirchenmusik› sei am Ende doch selbst dem konfessionellen Zeitalter geschuldet und damit seine historiographische Auflösung ebenso zwingend wie notwendig gewesen, liegt nahe. Dagegen spricht aber die Wahrnehmung vergangener Jahrhunderte, insbesondere auch des 18. Jahrhunderts. Die informelle, weil briefliche Differenzierung des Warschauer Hofkapellmeisters Marco Scacchi zwischen Kirchen- und Theatermusik bezeichnet zwar zunächst den Unterschied von Stillagen, dies aber mit Folgen weit über diesen Zusammenhang hinaus.¹³ Denn die beiden von ihm benannten Stile – *stylus ecclesiasticus* und *stylus theatralis* – hängen offenkundig mit der kompositionsgeschichtlichen Zäsur um 1600 zusammen, in deren Umfeld zugleich eine nicht einfach einzuschätzende Wertigkeit geschaffen worden ist, nämlich von *prima* und *seconda practica*, von polyphonem und monodischem Satz, von kirchlichem und dramatischem Stil. Scacchi formuliert demnach die fundamentale Einsicht, dass Musik sich auf grundsätzlich verschiedene Weise zu einem Text verhalten könne – ganz unabhängig von der Frage der Angemessen-

12 Die Schwierigkeiten werden noch umfangreicher, wenn man die erheblichen Probleme bedenkt, die der Kantatenbegriff im 17. Jahrhundert schon in Italien bereitet.

13 Dazu nach wie vor Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967, S. 464 ff.

heit. Das ‹Kirchliche› in diesem Sinne war damit eine gewissermassen unumstößliche Realität.

Kurzum: wenn im Blick auf die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ein ähnlich umfassendes Wissen und ein ähnlich fein differenziertes Sensorium zur Verfügung stehen würde wie für die Geschichte der Oper oder des Streichquartetts, so wäre die Forschung einen bedeutenden Schritt weiter. Die Probleme, die sich beim derzeitigen Kenntnisstand auftun, sind daher zahlreich und grundsätzlicher Art. Sie beginnen bei der zentralen Frage, ob die Aufgabe, Kirchenmusik zu schreiben, genuine kompositorische Haltungen generiert hat. Und die Anschlussfrage lautet dann gleich, ob und wie sich bereits hier konfessionelle Differenzen ausgewirkt haben. Was bedeutet die kirchenmusikalische Aufgabe für Musikdirektoren wie Telemann, Bach oder Graupner, oder für Hofkapellmeister wie Hasse oder für institutionell ganz anders verankerte Komponisten wie Vivaldi? Welche Bedeutung kommt etwa der Tatsache zu, dass der mitteldeutsche Lutheraner Händel im gegenreformatorisch geprägten Rom offenbar keinerlei Anpassungsschwierigkeiten hatte? Und welche Rolle kommt anderen Kontexten zu? Über die genaue Struktur zum Beispiel der anglikanischen Kirchenmusik, ihr Verhältnis zum Hof und ihre Bedeutung für die Herausbildung einer Ästhetik des Erhabenen gibt es praktisch keinerlei systematische Untersuchung.

Solche Fragen kollidieren mitunter mit jenen tradierten Forschungsmeinungen, die über Jahrzehnte und teilweise noch bis heute bewusstseinsbildend sind. Die Auffassung Winterfelds, Schütz sei das entscheidende Bindeglied zwischen dem Norden und Italien, ist gleich in mehrfacher Hinsicht falsch. In ihr bleibt unberücksichtigt, dass die Oper eben nicht über Dresden, sondern über Salzburg und Warschau in den Norden gelangt ist. In ihr bleibt ferner unberücksichtigt, dass die Rezeptionswege, wie Axel Beer schon vor zwanzig Jahren gezeigt hat, viel komplizierter waren. Aber wer spricht in diesem Zusammenhang allen Ernstes von Bernhard Klingensteine, vom Benediktiner Sebastian Erthel oder vom Praemonstratenser Christian Keifferer?¹⁴ Oder es hat die herausragende Rolle von Mozarts Requiem-Fragment dessen komplizierte Verankerung in der Gattungsgeschichte lange Zeit in den Hintergrund treten lassen, einer Gattungsgeschichte, die, bis in die ‹Schreibart› hinein, insbesondere im habsburgischen Raum und dort vor allem durch Fux auf unmittelbare Weise mit vielschichtigen Mechanismen imperialer Repräsentation verknüpft war.

14 Axel Beer, *Die Annahme des ‹stile nuovo› in der katholischen Kirchenmusik Süddeutschlands* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 22), Tutzing 1989, hier die Tabelle S. 165 ff.

Damit ist ein weiterer, für die Tagung in Fribourg bedeutsamer Aspekt angesprochen. Nach wie vor und trotz vielfältiger Bemühungen ist die Rolle der Klöster in diesem Zusammenhang immer noch weitestgehende terra incognita. Der geistliche Stand der im monastischen Umfeld agierenden Komponisten hat, nicht nur, aber vor allem wegen des klösterlichen Demutsgelübdes, eine demonstrativ nach aussen gelagerte Selbstdarstellung offenbar verhindert oder wenigstens eingeschränkt, mit Konsequenzen für die Überlieferung. Das daraus entstandene Forschungsdefizit ist gewichtig. Der Benediktiner Johann Baal (P. Marianus Baal 1657–1701) hat sein Hauptwirkungsfeld in Bamberg, dann in der Abtei Münsterschwarzach gefunden. Von seinen 83 nachgewiesenen Messen ist nur eine einzige überliefert, die aber gleich in einer Abschrift von Johann Gottfried Walther und Johann Sebastian Bach.¹⁵ Ein einziger Druck mit vier lateinischen geistlichen Konzerten und einer Violinsonate von 1677 hat sich erhalten. Allein diese Werke, darunter eines mit der Schilderung des Sturzes Luzifers, sind allerdings dazu angetan, die musikhistorischen Konstruktionen im Blick auf das späte 17. und das frühe 18. Jahrhundert grundlegend zu revidieren.¹⁶ Ein weiteres, viel späteres Beispiel vermag es, die Zweifel an allzu reduzierten Darstellungen zu untermauern. Franz Xaver Schnizer (1740–1785), fast drei Generationen später geboren und jung gestorben, verbrachte nahezu sein gesamtes Leben in der Benediktinerabtei Ottobeuren. Dort schrieb er nicht nur zahlreiche Theatermusiken, so 1776 eine *Semiramis, Assyrions herrschsüchtige Königin*, die ohne die Kenntnis von Voltaires Drama nicht denkbar ist. Die 1782 entstandene Marienantiphon *Alma redemptoris mater* stellt ein kompositorisches Zeugnis aus, das im 18. Jahrhundert bisher praktisch nicht kontextualisiert worden ist. Unklar ist auch, wie und wo diese Musik überhaupt wahrgenommen worden ist.¹⁷

Die Forschungsprobleme reichen aber weiter. Im Hinblick auf die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ist bisher, abgesehen von der Diskussion um den *stile antico*, nur ansatzweise die Frage diskutiert worden, inwieweit habituelle und konkrete liturgische Gepflogenheiten die kompositorische Sprache beeinflusst haben. Das erfordert einerseits die

15 Kirsten Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (= Catalogus Musicus 13), Kassel etc. 1992.

16 Dazu Rhabanus Erbacher OSB, *Johann (= P. Marianus OSB) Baal. Skizzen zum Leben und Schaffen des Komponisten und zum höfischen und klösterlichen Umfeld seines Wirkens*, Münsterschwarzach 1990.

17 Vgl. hier Michael Gerhard Kaufmann, Art. «Schnizer», in: *MGG2*, Personenteil 14 (2005), Sp. 1546 f., mit einem allerdings unvollständigen Werkverzeichnis. Das *Alma redemptoris* wurde 1997 von Franz Lehrndorfer (Stuttgart: Carus) herausgegeben.

auch liturgiehistorisch bisher nur rudimentär erfolgte Rekonstruktion liturgischer Praktiken, andererseits eine kompositionsgeschichtliche Differenzierung, die weit über das bisherige Mass hinausreicht. In einem verwobenen Geflecht von usualen Anforderungen, feinnervig bestimmten Anspruchsniveaus und subtil gegliederten Stillagen wurde offenbar eine Musik verwirklicht, deren Gelingen auch nach dieser ‹Passform› beurteilt worden ist. Die Selbstverständlichkeit, mit der man etwa in der Mozart-Forschung darüber nachdenkt, warum und worin sich der Eröffnungssatz einer Serenade von demjenigen einer Sinfonie unterscheiden könnte, ist in der Beschäftigung mit der Kirchenmusik noch weitgehend illusorisch. Das betrifft sogar deren generelle Voraussetzungen. Im Jahrhundert der Aufklärung, in dem sich die Beschaffenheit von Öffentlichkeit und damit die Rolle der Musik in ihr grundsätzlich verändert haben (was keineswegs die inzwischen hinreichend widerlegte These linearer ‹Verbürgerlichung› meint), dürften Auswirkungen gerade auf die Kirchenmusik anzunehmen sein. Wie diese aber konkret beschaffen sein könnten, ist bisher vollständig fraglich. Um auch dafür ein Beispiel zu nennen: Johann Stamitz komponierte wohl Anfang der 1750er Jahre für die Mannheimer Hofkirche eine grossbesetzte *Missa solemnis* in D-Dur. Ihre Entstehung für Mannheim ist deswegen wahrscheinlich, weil das Benedictus im Sanctus fehlt, was einer Mannheimer Gepflogenheit entspricht.¹⁸ Stamitz hat das Werk auch mit auf eine Paris-Reise genommen und dort im August 1755 aufgeführt. Das Werk unterscheidet sich zwar deutlich von der Instrumentalmusik von Stamitz, insbesondere von seinen Sinfonien, adaptiert aber gleichwohl den orchestralen Gestus für ein grossdimensioniertes Vokalwerk. Gerade hierin ist erkennbar, dass mit der Messkomposition auch eine bestimmte Stillage verbunden werden sollte. Das Kyrie beginnt mit einem volltönenden Eröffnungsakkord, der so etwas wie Öffentlichkeit konstituiert – was im Kontext einer Messe und der liturgischen Position des Kyrie schwierig zu bewerten ist. Der synkopierte Vorhaltssatz, der diesem Beginn folgt, ist zweifellos eine Anspielung auf den Kirchenstil, dessen genaue Kontexte jedoch erst zu eruieren wären.

Derartige Forschungsfragen bedürfen aufwendiger Vorarbeiten, deren wichtigste die Erschliessung der Partituren selbst ist. Bedenkt man etwa den Differenzierungsgrad, der in der Opernforschung für das 18. Jahrhundert inzwischen erreicht ist, so wirkt das Defizit im Falle der Kirchenmusik mehr als erstaunlich. Damit ist nicht allein die beklagens-

18 Vgl. Jochen Reutter, «Die Kirchenmusik am Mannheimer Hof», in: *Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Mannheim 1992, S. 97–112.

werte Unkenntnis liturgischer Praktiken gemeint, sondern der Umstand, dass kaum eine der methodisch ambitionierten Debatten im Blick auf die Erforschung des 18. Jahrhunderts und insbesondere seiner Musik je wirklich konkret an die Kirchenmusik herangetragen worden wäre. Bis heute hat die Herkunft der Musikforschung aus konfessionellen Prägungen dazu geführt, die Kirchenmusik entweder aus dem wissenschaftlichen Diskurs zu verdrängen oder sie eben, als letztes Residuum gewissermassen, einer wesentlich konfessionell geprägten Bestandsaufnahme zu überlassen. Auch dafür noch ein Beispiel: Von den wenigen erhaltenen Kirchenwerken Vivaldis nimmt das Gloria RV 589 einen besonderen Rang ein. Es könnte um 1720 entstanden sein, für welchen Anlass ist unklar, wohl nicht für das Ospedale della pietà, in dem Vivaldi zwar wirkte, aber in dem nur Mädchen singen konnten. Überdies ist es fraglich, wie der Rest der Messe beschaffen gewesen sein mag, da es keine Anzeichen dafür gibt, mit welchen anderen Kompositionen dieses Stück in eine imaginäre Konkurrenz getreten ist. Das mit etwa 30 Minuten monumentale Werk ist mit drei Solostimmen (zwei Sopranen, Alt), Chor, Oboe, Trompete und Streichern relativ gross besetzt. Es beginnt mit einem flächigen, letztlich einteiligen Eröffnungschor, der später nochmals verkürzt wiederkehrt, und führt geradezu modellhaft vor, wie ein Messesatz gleichsam intern zyklisch gestaltet werden kann. Das der an sechster Stelle stehenden Alt-Arie (*Domine Deus*) sich anschliessende *Domine fili unigenite* etwa ist ein bewegter Allegro-Chorsatz in F-Dur mit schroffen Punktierungen, der einerseits polyphon gearbeitet ist, andererseits aus Kontrastierungen besteht. Zusammengehalten wird er von einer gleichsam aufgeweichten, sich immer weiter verflüchtigenden Chaconne, die den Satz durchzieht. Das eröffnende Ritornell, das den Habitus der Chaconne vorgibt, erklingt am Schluss zusammenfassend nochmals. In solchen Momenten wird die Gestaltung eines Messesatzes und wiederum eines Teiles daraus zum formalen Experiment. Man wird Mühe haben, vergleichbare Chorsätze zu finden – und noch grössere Mühe, den Kontext und damit den Beweggrund für diese eigenartige Gestaltung zu finden. Wie weit hier die Experimentierlust reichen konnte, belegt auch die Schlussfuge, die Vivaldi aus dem Schluss eines zweichörigen Glorias entlehnt hat, das der venezianische Komponist Giovanni Maria Ruggieri 1708 aufgeführt hat. Dass dieser semantische Aspekt auch einen Schlüssel bietet für das Werk selbst, ist offenkundig.¹⁹

19 Vgl. dazu auch die Andeutungen bei Michael Talbot, *The Sacred Music of Antonio Vivaldi* (= Quaderni vivaldiani 8), Florenz 1995; Berthold Over, *Per la gloria di Dio. Solistische Kirchenmusik an den venezianischen Ospedali im 18. Jahrhundert* (= Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 91), Bonn 1998.

Die Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts: zum Beispiel in der Messe

Wie komplex die Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts ist, mag ein etwas genauerer Blick auf eine einzige Gattung veranschaulichen, die Messe. Über deren Binnenstruktur im 18. Jahrhundert herrscht ebenfalls weitgehend Unklarheit, obwohl sie dennoch ein ganz zentraler Teil des Feldes ‹Kirchenmusik› ist. Die Herausbildung der Messe zum musikalischen Kunstwerk ist ein Produkt des frühen und mittleren 15. Jahrhunderts. Die Vorstellung, alle Sätze des Ordinarium Missae zusammenzubinden zu einem einheitlich komponierten und nur mit musikalischen Mitteln vereinheitlichten Zyklus, ist weder selbstverständlich noch naheliegend, und sie bedeutet *cum grano salis* die Durchsetzung einer kompositorischen Idee gegenüber oder wenigstens in produktiver Konkurrenz zu einer liturgischen Idee. Dieses Spannungsfeld hat die Gattungsgeschichte überschattet, bis hin ins 18. Jahrhundert, das letzte Jahrhundert einer kontinuierlichen, blühenden Gattungsgeschichte. Mit der Säkularisation hat sich auch hier ein tiefer und radikaler Schnitt ereignet. Seitdem jedenfalls ist die Komposition von Messen ein Ausnahmefall. Ungeachtet eines solch hartnäckigen Gattungszusammenhangs ist nahezu alles an ihm unklar: Funktionen, Differenzierungen, kompositorische Verfahrensweisen, v. a. im Blick auf einen Text, der so fixiert war wie nur wenige andere Texte, Überlieferung, Distribution, liturgische Praktiken, kompositorische Reaktionen darauf, Einbeziehung anderer Musiken, namentlich von Propriien, alles das ist ein vages Feld, und in der einzigen Gattungsgeschichte neueren Datums wird deswegen das betrieben, was dieser Gattung wahrscheinlich am allerwenigsten ansteht: die weitgehende Reduktion auf die Kompositionsgeschichte.²⁰

Die Form der römisch-fränkischen Messe steht seit dem Mittelalter in den Grundzügen fest: in ihrer Fixierung auf die lateinische Sprache, in ihrer Detail-Differenzierung nach All-, Sonn- und Festtagen, in der Binnendifferenzierung von Propriien und Ordinarien. Die Situation der Gattung um 1700 ist in Teilen bereits geprägt von einer eigenartigen Form der Traditionsvergewisserung. In der Folge der Gegenreformation wurde der *a cappella*-Satz im Sinne Palestrinas zum Stilideal erhoben, durchaus mit dem Bewusstsein, auf eine gleichsam genuin katholische

20 Vgl. die Einleitung zu Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (Hrsg.), *Messe und Motette* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 9), Laaber 1998, S. 9–14.

Form des vorreformatorischen Satzes zurückgreifen zu wollen. Das hier kanonisierte Ideal wurde besonders nachdrücklich verkörpert von der päpstlichen Kapelle, die ihre Funktion als musterbildende europäische Institution nach 1600 zunehmend verloren hat und sich aus den gegenwärtigen kompositionsgeschichtlichen Tendenzen in immer stärkerem Masse auszuklammern begann. Vollends im 18. Jahrhundert war sie wohl mehr eine touristische Attraktion der Rom-Besucher aller Konfessionen denn ein ernstzunehmender Faktor in den kompositorischen Prozessen der eigenen Gegenwart. Gleichwohl bedeutete der mit ihr verbundene *a cappella*-Stil auch, und zwar in der willentlichen Distanzierung zur eigenen Gegenwart, wenigstens eine (und wohl nicht einmal marginale) Möglichkeit, die Kirchenmusik und insbesondere die Messe in einer bestimmten Weise zu vertonen. Diese Kanonisierung des Stils wirkte einerseits in Italien selbst, so etwa in den Messen Alessandro Scarlattis,²¹ als auch in den katholischen Gebieten jenseits der Alpen. Besondere Bedeutung erlangte hier der kaiserliche Hofkapellmeister Johann Joseph Fux, der ab 1696 in Wien gewirkt und ab 1715 sein Amt ausgeübt hat. Im Schaffen von Fux wurden der alte, kontrapunktische Stil und der neue konzertierende Stil in eine offenbar fein ausgelotete Mischlage gebracht, vor dem Hintergrund seiner für den europäischen Zusammenhang normbildenden Kanonisierung des Palestrina-Kontrapunkts – oder zumindest dessen, was er dafür hielt – in den *Gradus ad parnassum* von 1725.

Fux hat ungefähr 80 Messen geschrieben, die im wesentlichen den Bedürfnissen des Kaiserhofes gedient hatten. Zu den Defiziten der Forschung gehört es auch, dass wir über die Kontexte eines so gewichtigen Corpus bisher allenfalls eine ungefähre Vorstellung besitzen.²² Es scheint, dass in diesen Messen ein spezifischer Ansatz repräsentativer Kirchenmusik verwirklicht wird, der sich eben im für Fux typischen (und von ihm deswegen auch definierten) *<stylus mixtus>* äussert. Fux überblendet also hier alle zur Verfügung stehenden Techniken des Komponierens zu einem eigenen, repräsentativen Kirchenstil, wie er für den Kaiserhof typisch werden sollte und etwa auch die Kompositionen Antonio Caldara's geprägt hat. Von dort aus hat er offenbar stilbildend gewirkt, etwa

21 Vgl. Ute Schacht-Pape, *Das Messenschaffen von Alessandro Scarlatti* (= Europäische Hochschulschriften 36/102), Frankfurt/M. 1993, hier insbesondere zum *stile antico*, S. 56 ff.

22 Vgl. hier Harry White (Hrsg.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot 1992; Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München, Salzburg 1977.

für die katholische Kirchenmusik am Dresdner Hof, für die Jan Dismas Zelenka verantwortlich gewesen ist.²³ Die von Fux verbundenen Techniken waren die des a cappella-Stils im Sinne der Tradition Palestrinas, die mehrstimmige Concerto-Tradition, also die Koppelung vokaler und instrumentaler Gruppen, und zuletzt die neue monodische Richtung des generalbassbegleiteten Sologesangs. Das konzertierende Element hat seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, insbesondere seit der 1656 gedruckten *Messa concertata* von Francesco Cavalli, eine eigene, besonders erfolgreiche Tradition ausgebildet.²⁴ Der kontrastierende Wechsel von Soli, Tutti und Instrumenten kam dabei allem Anschein bestimmten Traditionen der Messvertonung entgegen. Denn die textarmen Sätze Kyrie, Sanctus und Agnus mussten kompositorisch gegliedert werden, die textreichen Sätze Goria und Credo zudem nach Sinnabschnitten im Text. Solche Gliederungen liessen sich nach dem Muster des konzertierenden Stils leichter ausbilden, und sie haben auch Fux geprägt.

Wohl im Jahre 1713, dem Jahr des Antritts seines Amtes als Vizekapellmeister, hat Fux seine *Missa Corporis Christi KV 10* komponiert, eine Festmesse für den Fronleichnamstag. Dieses Fronleichnamsfest beging der Kaiserhof traditionell ausserhalb des Hofes, demonstrativ im Stephansdom, und zwar mit einem Pontifikalamt sowie anschliessender Prozession. Für dieses Pontifikalamt hat Fux seine grossbesetzte Messe in C-Dur geschrieben, in der auch Trompeten gefordert werden. In den folgenden Jahrzehnten ist das Werk übrigens an hohen Festtagen immer wieder aufgeführt worden. Das grossangelegte Gloria bietet dabei einen guten Einblick in die von Fux verwandte Technik der kompositorischen Gliederung mit verschiedenen Stilebenen. Der Satz hebt an mit einer Trompetenfanfare und einem Gloria mit Alt und Tenor, es folgt ein langsamer Chorsatz mit dem «et in terra pax». Danach schliessen sich zwei Sätze mit mehreren Solostimmen an, während das «Domine Deus» ein homophoner Chorsatz mit polyphonen Elementen ist, das eben auch auf den in Wien kanonisierten Palestrina-Stil verweist. Gloria und Credo werden mit einer grossen Amen-Fuge, jeweils etwa ein Drittel des Satzes, beschlossen, die nun topischer Bestandteil der zumindest von Wien beeinflussten Messkomposition geworden ist.

23 Vgl. hier Thomas Kohlhase, «Vermischter Kirchenstil» und dramatische Konzepte in Zelenkas kirchenmusikalischen Spätwerk», in: *Zelenka-Studien I*, hrsg. v. Thomas Kohlhase (= Musik des Ostens 14), Kassel etc. 1993, S. 323–343.

24 Die *Missa concertata* für acht Stimmen, 2 Violinen, Violoncello und Generalbass (mit der Möglichkeit, weitere Instrumente hinzuzuziehen) erschien im Rahmen der *Musiche sacre*, Venedig 1656. Eine kritische Neuausgabe des epochalen Werks existiert bezeichnenderweise nicht.

Welche auch semantische Bedeutung diese kompositorische Normierung haben könnte, ist ebenso unklar wie die Frage, warum sie ausserordentlich erfolgreich und langanhaltend gewesen ist.²⁵

Mit der Kanonisierung eines solchen Modells war im 18. Jahrhundert durchaus ein Muster geschaffen, das auch Reduktionsformen wie die *Missa di gloria* beherrschen konnte, also die Vertonung nur von Kyrie und Gloria, während die anderen Sätze wahlweise als Einzelsätze angefügt worden sind. In Auseinandersetzung mit der *Messa concertata* einerseits, dem Prinzip der Stilmischung bei Fux andererseits entstand ein grosses Repertoire von Messkompositionen, das je nach Anlass bescheideneren oder grösseren Ausmasses sein konnte. Eine ganze Reihe italienischer Komponisten bediente sich dieses Modells, darunter auch die neapolitanischen Komponisten des ersten Jahrhundertdrittels. Obwohl es sich auch in Neapel immerhin bis 1737 um habsburgischen Einflussbereich gehandelt hat, fand das zusammenhängende Messor-dinarium dort keine Nachahmung. Warum dies so war, ist bisher weder erforscht noch plausibel begründet worden.²⁶

Fux hat in einem anderen Bereich der Messvertonung ebenfalls normsetzend gewirkt. Unter seinen 80 Messen befinden sich auch sechs Requiem-Vertonungen. Diese Werke repräsentieren durchaus unterschiedliche Formen der Auseinandersetzung. Das F-Dur-Requiem KV 55, das wohl 1697 zum Begräbnis der Erzherzogin Eleonora entstand, ist eines jener typischen Werke im *stylus mixtus*, der auch die anderen Messen prägt: im Wechsel zwischen a cappella-Satz, konzertierendem Satz und konzertant geführten Instrumenten. Ganz anders präsentiert sich dagegen das c-Moll-Requiem, das auf Grund eines Missverständnisses von Köchel die Nummern 51–53 seines Verzeichnisses erhalten hat. Es kann als eine der wichtigsten Requiemkompositionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten. Komponiert wurde es wohl 1720 für die Exequien der Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia, der Witwe Kaiser Leopolds I. und der Mutter der Kaiser Joseph I. und Karl VI. Auch dieses Werk wurde im Habsburgerhaus mehrfach aufgeführt: 1729 für Leopold Joseph von Lothringen, 1736 für Prinz Eugen von Savoyen, 1740 für Kaiser Karl VI., dazu an den Allerseelentagen, an denen ja die Totenliturgie ebenfalls gefeiert wird, der Jahre 1731, 1735, 1737 und 1739. Die Besetzung der Messe im konzertierenden Stil ist opulent,

25 Das Werk wurde von Hellmut Federhofer 1959 in der Fux-Gesamtausgabe ediert (Serie I, Bd. 1), dessen Einleitung (insbes. S. IXf.) den Kontext erschliesst.

26 Vgl. zu dieser Tradition Claudio Bacciagaluppi, *Rom, Prag, Dresden: Pergolesi und die neapolitanische Messe in Europa*, Kassel 2010.

fünf Vokalstimmen, 2 (stille) Zinken, 2 Posaunen, Streicher, darunter zwei solistische Violinen und eine Viola, Fagott und Generalbass. Und das Werk präsentiert sich als ausführlich angelegte ‹Nummernmesse›, schon deswegen, weil es die vielteilig organisierte *Dies irae*-Sequenz enthält.²⁷

Der Introitus, beginnend mit einem kühnen Sextaufschwung der ersten Violine, demonstriert dabei, wie Fux bestimmte Satztechniken gleichsam demonstrativ anwendet und sie damit gewissermassen gattungsbezogen prägt. Dieser Introitus im geraden Metrum ist ein vorhaltbezogener, gestaffelter Vokalsatz, in dem der Alt regelrecht als Satzachse fungiert. Dagegen stehen die paarig gegliederten Soprane sowie Alt und Tenor mit einem synkopierenden Kontrapunkt. Die Technik der kontrapunktischen Vorhaltsbildung steht also einerseits für den sakralen Kontext, andererseits verweist sie auf den Affekt der Trauer. Besonderes Augenmerk verdient zweifellos die Sequenz, in der die schon in Bibers Totenmesse erkennbare Tendenzen der Textausdeutung fortgeschrieben werden. Dem harschen, blockhaften *Dies irae*-Beginn folgt das mit Bogenvibrato auszuführende *Quantus tremor*, dagegen steht, abgesetzt im Andante, das mit virtuoser Soloposaunenpartie ausgestattete *Tuba mirum*, eine ausladende Altarie. Dann folgt ein blockhafter Chorsatz mit dem *Mors stupebit* etc. Fux kontrastiert die Teile folglich in ihrer Satztechnik, hält sie jedoch tonal in ihrem nur selten in Frage gestellten c-Moll zusammen. Mit diesem Werk und seinen Gattungstechniken wird eine Gattungstradition geschaffen, die das ganze 18. Jahrhundert zumindest im süddeutschen Raum Gültigkeit behielt, bis hin eben zu Mozarts Requiem, von dem aus sie gewissermassen ins 19. Jahrhundert verlängert wurde. Auch hier bedürfte es genauerer Untersuchungen, warum das Requiem als Sonderfall einer Plenarmesse überhaupt eine solche Tradition entfalten konnte – und warum die Dramatisierung in der Art von Fux so nachdrücklich erfolgreich war. Alternativen liessen sich doch immerhin denken, wie das ebenfalls im habsburgischen Einflussbereich entstandene D-Dur-Requiem von Jan Dismas Zelenka oder auch das ihm nicht ganz zweifelsfrei zugeschriebene c-Moll-Werk zeigen.²⁸ Warum solche Modelle aber nicht erfolgreich waren, ist bisher eine offene Frage.

27 Johann Joseph Fux, *Requiem K 51–53* (= J.J.F. Sämtliche Werke I/7), hrsg. v. Klaus Winkler, Graz 1992.

28 Vgl. hier Friedrich Wilhelm Riedel, «Zelenkas Kompositionen zum Toten-Officium», in: *Zelenka-Studien II. Referate und Materialien der 2. Internationalen Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995)*, hrsg. v. Günter Gattermann (= Deutsche Musik im Osten 12), Sankt Augustin 1997, S. 153–159.

Messe und Drama

Die wesentlich von Fux ausgebildete Struktur einer kontrastiven Organisation von Messkomposition ist kurz nach 1700 nochmals bedeutend verändert worden, nämlich durch die Anbindung an Techniken, wie sie sich vor allem in Oper und Kantate herausgebildet haben. Die Verschärfung dieser kontrastiven Elemente führte zu einer immer stärkeren Separierung der einzelnen Sinnabschnitte, die nun immer deutlicher voneinander getrennt wurden. Das bedeutete aber die Applizierung vor allem der Arienform auf die geistliche Musik der Kirche, also die Anpassung der Soloabschnitte der Messe an die Form der Oper. Der Prozess ist kompliziert und nicht einfach nachzuzeichnen. Unter den verschiedenen Techniken, die sich im 17. Jahrhundert bei der Bewältigung eines grösseren solistischen Vokalsatzes herausgebildet haben, hat sich am Ende des Jahrhunderts die Tendenz zur Dreiteiligkeit durchgesetzt. Mit ihr war verbunden die immer deutlichere Trennung von handlungs-tragenden und handlungsarmen Abschnitten in der Oper, also die Scheidung von Rezitativ und Arie. Am Ende stand kurz nach 1700 die geregelte Arienform mit ihrem Da Capo, also ihrer Scheidung von erstem Teil, zweitem, kontrastierendem Teil und Wiederholung des ersten Teils. Eine besondere Bedeutung kommt hier Alessandro Scarlatti zu, der diese Übergangszeit in besonderem Masse geprägt hat.

Diese neue Form der Da Capo-Arie ist schliesslich im Umfeld der neapolitanischen Schule auch in die Messe gelangt, wenngleich hier die Kontrastierung mit rezitativischen Teilen nahezu unmöglich gewesen ist, jedenfalls ist mit Rezitativen in der Messe nur in wenigen Ausnahmefällen experimentiert worden.²⁹ Dieser Kontrast wurde verwirklicht mit Hilfe von Chorpassagen, also grossangelegten tutti, die entweder homophon oder polyphon sein konnten, in jedem Fall aber ein Rückgriff auf Techniken des polyphonen Satzes und des Palestrina-Stils bedeuteten. Dieser Vorgang war bedeutsam deswegen, weil spätestens in den Libretti von Pietro Metastasio die Rezitativ-Arie-Struktur in der Oper normiert worden ist, unter Fortlassung einerseits des Ensembles, andererseits des Chores. Der Übernahme der Arie in die Messe stand also der weitestgehende Verzicht auf das Rezitativ gegenüber, und der Kontrast entstand folglich durch die Chorpassagen. Dabei wurde die in der Oper festgeschriebene Funktion – Rezitativ = Handlung, Arie = Reflexion – durchaus beibehalten. Die dramatischeren Momente,

29 Herrn Dr. Claudio Bacciagaluppi, Fribourg, danke ich für den Hinweis auf diese erstaunlichen, aber isolierten Experimente.

abgesehen von Eingangs- und Schlusschor, fielen dem Chor zu, die reflexiveren den Solisten.

Aus dem bei Fux erkennbaren Modell, die Komposition einer Messe über verschiedene Stilebenen und das Mittel des Kontrastes zu bewerkstelligen, wurde also kurze Zeit später das Muster, die damit entstehenden Kontraste noch schärfer zu fassen: im Wechsel von Chorpartien und Soli. Durch diese Form war ein neuer Typus geschaffen, der in der älteren Literatur oft (und durchaus verwirrend) als Kantatenmesse bezeichnet wird. Gemeint ist eigentlich nur diese Angleichung der Messkomposition an herrschende Modelle vokaler Praxis. Damit jedoch hatte das musikalische Kunstwerk Messe eine ganz neue Dimension erlangt, da die zyklische Durchformung aller fünf Ordinariumsteile jetzt zusätzlich die Aufgabe mit sich brachte, zumindest die textreichen Abschnitte jeweils selbstständig ebenfalls zyklisch anzulegen. Auf diesem Wege konnten die Werke ausserordentliche Dimensionen erlangen, und sie konnten die gesamte kompositorische Meisterschaft beanspruchen.

Innerhalb weniger Jahre hat sich demnach die Idee des Fuxschen *stylus mixtus* mit Techniken verbunden, wie sie vor allem in der Oper zu Verfügung standen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sollte diese Annäherung für Auseinandersetzungen sorgen, in der ersten bot sie hingegen innovative Möglichkeiten, die Formung des musikalischen Kunstwerks Messe nicht bloss über den Modus des Kontrasts zu erreichen, sondern mit avancierten Techniken der Bühnendramatik. Wie faszinierend dieses Modell war, beweist die Tatsache, dass selbst ein Kantor und städtischer Musikdirektor in Leipzig davon beeindruckt war. Johann Sebastian Bach hat offenkundig auf dieses Modell reagiert, als er sich mit seiner Messe in h-Moll BWV 232 Zugang zum katholischen Dresdner Hof zu verschaffen suchte. Bach dedizierte jedenfalls seine Messe 1733 an den neuen sächsischen Kurfürsten August II., der zugleich polnischer König war, worauf 1736, nach nochmaliger Intervention, auch eine Antwort erfolgte. Bach sandte zunächst nur Kyrie und Gloria nach Dresden, eine katholische Missa di gloria sozusagen. Erst am Ende seines Lebens fügte Bach noch ein Credo hinzu und setzte zudem das wahrscheinlich schon 1724 komponierte Sanctus daran, Osanna, Benedictus und Agnus Dei wurden ebenfalls ergänzt, vielleicht mit der Absicht, hier ein Werk zur Eröffnung der Dresdner Hofkirche zu liefern.³⁰

30 Die Forschungsprobleme sind vielfältig, aber die konfessionelle Inanspruchnahme Bachs hat für lange Zeit einen Blick auf die Traditionen des Mess-Unternehmens verstellen; vgl. hier v. a. John Butt, *Bach. Mass in B minor* (= Cambridge Music Handbooks), Cambridge 1991; Yoshitake Kobayashi, «Die Universalität in Bachs h-Moll-Messe. Ein Beitrag zum Bach-Bild der letzten Lebensjahre», in: *Musik und Kirche* 57 (1987), S. 9–24.

Ganz in der Tradition, die sich etwa auch bei Vivaldi abzeichnet, wurde jeder Teil einzeln betrachtet, erhielt ein eigenes Titelblatt, die allerdings dann durchnumerierte worden sind – was den Zusammenhang der Messkomposition veranschaulicht. Wie verbindlich hier das Modell einer kontrastiven Struktur durch Chöre und Arien gewesen ist, beweist nicht zuletzt die Tatsache, dass Bach zahlreiche der einzelnen Sätze aus älteren Vorlagen umgearbeitet hat, also durch Parodie von (ephemeren) Kantaten in die Dauerhaftigkeit einer wiederholbaren Messmusik übertragen hat.³¹

Es ist aus dem Bisherigen deutlich geworden, dass diese Entwicklungen im wesentlichen von Italien und durch italienische Einflüsse geprägt worden sind. Gerade die Einführung der vielseitigen Struktur mit Chören, Duetten und Arien ist unweigerlich an italienische Einfluss-sphären geknüpft, Sphären, die auch Bach, der Italien nie besucht hat, in Dresden mühelos kennenlernen konnte. Es ist freilich daran zu denken, dass sich in Frankreich ganz andere Traditionen herausgebildet haben, Traditionen von grosser Eigenständigkeit, die im 18. Jahrhundert schliesslich für heftige Kontroversen sorgen sollten. Es mutet daher wie eine Ironie der Geschichte an, dass die entscheidende Figur im musikalischen Frankreich Ludwigs XIV., Jean-Baptiste Lully, ausgerechnet gebürtiger Florentiner war. In Frankreich spielte die Messkomposition, trotz des katholischen Hofes, kaum eine Rolle. Zur höfischen Repräsentationsgattung wurde der Grand Motet ausgebaut, also am Ende ein einzelner Offiziumssatz. Die einzigen Komponisten, die zur Gattung der Messe beigetragen haben, waren, in geringem Umfang, André Campra und Henry Du Mont, sowie, vor allem, Marc-Antoine Charpentier, von dem wenigstens elf Messen erhalten sind. Charpentier, der, wie viele Franzosen, auch Rom besucht hat, war aber vor allem Kapellmeister an St. Louis, der Jesuitenkirche, und an der Sainte-Chapelle, also qua Amt mit der Abfassung von Kirchenmusik befasst. Charpentier hat in seinen Werken zwar auf Modelle der konzertierenden Messe zurückgegriffen, also auf die Kontrastbildung; da jedoch die Da Capo-Arie in Frankreich keine Rolle spielte, sind die Vokalformen selbst fliessender, weniger starr und flexibler. Auch Charpentier hat dabei verschiedentlich experimentiert, und als Besonderheit muss dabei eine wohl in den 1690er Jahren entstandene Messe gelten, die ausschliesslich über französische Weihnachtslieder, sog. ‹Noëls› geschrieben worden ist.³²

31 Dazu Alfred Dürr, «Zur Parodiefrage in Bachs h-Moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme», in: *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 117–138.

32 Es ist bezeichnend, dass in einem inzwischen bedeutend gewachsenen Kenntnisstand zu Charpentier die Messen nahezu unberücksichtigt geblieben sind und lediglich in älteren Arbeiten Berücksichtigung finden.

Messe, Zeremoniell und Bekenntnis

Geistliche Musik war ursprünglich liturgische Musik. Liturgie als das Zeremoniell der Kirche ist nichts weiter als die kirchliche Feier, das religiöse Fest, das seine Gültigkeit aus dem Anspruch bezieht, für die an ihm Teilnehmenden die Heilsgewissheit zu vergegenwärtigen. Eine Messfeier wiederholt sich daher täglich, wöchentlich und – in ihrer Beschaffenheit an Hochfesten – jährlich. Ihren besonderen Sinn bezieht sie also aus ihrer prinzipiellen Wiederholbarkeit. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zum Ausbau des musikalischen Kunstwerks Messe zur Einzigartigkeit, der zudem einen Prozess einleiten, in dem die komponierte Messe (auch) zu einer persönlichen Bekenntnismusik werden konnte, jedenfalls der Tendenz nach. Gerade an diesem Punkt setzt im 18. Jahrhundert Kritik ein, die sich nicht bloss auf den Aspekt der Aufklärung reduzieren lässt. Im liturgischen Alltag selbst der grösseren Kirchen Italiens dürfte im 18. Jahrhundert, sogar noch im späteren, die Wiedergabe einer einheitlichen Messkomposition ohnehin die Ausnahme gewesen sein. Es haben pasticcioartige Zusammenstellungen einzelner Sätze unterschiedlicher Provenienz überwogen, während die grosse, durchkomponierte Messe immer der besondere Ausnahmefall blieb. Nördlich der Alpen hingegen dominierte die durchkomponierte, ganze Messe. Es fällt folglich sehr schwer, sich von liturgischen Normen und Gebräuchen der Zeit ein präzises Bild zu machen. Hier sind regionale und lokale Unterschiede zu berücksichtigen, Aufführungs- und Rezeptionsumstände. Eine Messe in der bayerischen Residenz unterschied sich erheblich von einer in der Mannheimer Hofkirche, im Salzburger Dom, in Versailles oder in der Kathedrale von Padua. Wir wissen, dass es möglich sein konnte, auch ein Violinkonzert in einer Messfeier zu spielen oder grossangelegte virtuose Motetten zu singen. Und auch die Praxis der komponierten Messe konnte, in Auseinandersetzung mit dem konzertierenden Modell, schon sehr bald sehr unterschiedliche Formen annehmen.

Besonders aufschlussreich sind die Bemühungen, des Problems der ausufernden Länge Herr zu werden und kleiner dimensionierte Werke für den ‹normalen› Sonntag ebenfalls zu schaffen. Gegen die Jahrhundertmitte differenziert sich die Messkomposition im süddeutschen Raum unter diesem Gesichtspunkt weiter aus. Standen vorher noch die drei auch von Fux bedienten Stilebenen zur Verfügung, so wurde nun das Kriterium der Ausdehnung entscheidend und überlagernd. Die kontrapunktische Setzweise im quasi-Palestrina-Idiom blieb der Fastenzeit vorbehalten, ansonsten wurde zwischen ‹normalen› und ‹festlichen›

Messen unterschieden, also zwischen Missa brevis und Missa solemnis oder Missa longa. Bei Fux selbst spielte die Unterscheidung noch keine Rolle, er komponierte, wahrscheinlich noch vor 1730, eine Missa brevis solennitatis, KV 5. Danach jedoch wurde das Kriterium der Länge zu einem weiteren gattungsunterscheidenden Merkmal. Die Missa solemnis war vierteilig, mit einer komplizierten zyklischen Nummernstruktur und konnte durchaus beträchtliche Aufführungsdauern von weit mehr als einer Stunde erreichen. Dagegen stand die grossflächig gegliederte, nur wenige Zäsuren aufweisende Missa brevis, deren Einschnitte in der Regel mit liturgischen Gegebenheiten zusammenhingen, am deutlichsten im Credo: das *<et incarnatus est>* erforderte in der Liturgie den Kniefall und ist entsprechend grundsätzlich als langsamer Teil deutlich abgesetzt.

Die damit definierten Sphären, die ihre Ursache in einem liturgischen Zeremoniell hatten, konnten durchaus kompositorisch reflektiert werden. In Ignaz Holzbauers grosser C-Dur-Messe wird ein sinfonischer Satz direkt auf den Vokalsatz übertragen.³³ Eine Auffälligkeit in Haydns späten Messen, die insgesamt auf eine bisher nur ganz unzureichend erforschte Weise auf das 18. Jahrhundert reagieren, ist der Versuch, die Struktur der Missa brevis gewissermassen mit Verfahrensweisen (und der Ausdehnung) der Missa solemnis zusammenzubringen.³⁴ Solche Fälle demonstrieren, dass die zeremoniale Verankerung von Messen auch als produktive Herausforderung an die kompositorische Gestaltung verstanden werden konnte. Gerade dann verstärkt sich aber der Eindruck einer zunehmenden *<Individualisierung>* nicht nur der kompositorischen Lösungen, sondern des mit ihnen verbundenen Habitus. Mit den Säkularisationen und Revolutionen des späten 18. Jahrhunderts war ein *<selbstverständliches>* Funktionieren des Kunstwerks Messe zunächst gefährdet, dann unmöglich geworden. Der Verlust einer sakralen Ästhetik nach 1800 hat die Komposition sakraler Musik im weitesten Sinne nachhaltig beeinflusst. Aus der kontinuierlichen Tradition wurde nun das bekenntnishaft Ausnahmewerk, aus dem festgefügten Zusammenhang der Sonderfall. Dieses Bewusstsein wirkte sich durchaus auch auf die Rezeption der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts aus, die nur noch nach ihren Sonderfällen, nicht aber nach ihrem

33 Vgl. hier das Vorwort von Jochen Reutter zu Ignaz Holzbauer, *Missa in C*, hrsg. v. Jochen Reutter (= Musik der Mannheimer Hofkapelle 1), Stuttgart 1995, S. IX–XIV.

34 Friedhelm Krummacher, «Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen», in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte. Ästhetik. Theorie, Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 455–481.

Regelmodell wahrgenommen worden ist. Gerade hier fallen lebensweltliche Säkularisation und konfessionell geprägte Wissenschaftlichkeit auf paradoxe Weise zusammen.

Die hier angestellten Überlegungen sollten gewissermassen Problemfelder einkreisen, unter denen eine differenzierte Beschäftigung mit geistlicher Musik des 18. Jahrhunderts möglich sein könnte. Das Beispiel der Messe hat den Blickwinkel exemplarisch verengt, in anderen Gattungen stellen sich andere Probleme, immer aber aufgefangen von einem scheinbaren oder tatsächlichen Widerspruch zwischen funktionalen Kontexten und dem Anspruch eines musikalischen Kunstwerks. Gerade weil hier weltanschauliche Prämissen die Forschung lange Zeit überschattet haben, und gerade weil die Paradigmen einer kompositionstechnischen ‹Analyse› in diesem Bereich besonders signifikant versagen, erscheint das Feld besonders offen. Es weiterhin den Residuen der Wissenschaft zu überlassen, besteht weder Anlass noch Notwendigkeit, im Gegenteil.