

Missa de Requiem

a
Canto, Alto, Tenore, Basso

2 Violini

Viola d'Alto

2 Flauti traversi obligati

2 Corni da Caccia in G.

Violone N. ad Benedictus obligato

et
Organo.


Aut. Sig. Giovanne
Battista Zech.

Composta 1771.
Reperita 1773.

M 1634
Tiroler Landesmuseum,
Ferdinandeum Innsbruck

NB. in Dies Irae ad
Tuba mirum Tromba
in D. obligat.

A mens.



= dona e is

Abb. 1: Johann Zech, Requiem in g-Moll, Komma B 18 (Gratl R g1), Stimmenabschrift (1773) aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol, A-Imf M 1634, Umschlagtitel. Foto: TLM.

KIRCHENMUSIK UND MUSIKGESCHICHTE¹

Gerhard Poppe

ABSTRACT

The musicological reflection of sacred music in general has been dominated by aesthetic concepts of the 19th century. The author cites three renowned and influential musicologists – Kretschmar, Eggebrecht and Rosen – who had a very negative attitude towards catholic church music of the 18th century. It is shown that this music does not conform to historiographic concepts such as rise and decay. Much more relevant dimensions are discussed, e. g. appropriateness to liturgy, common musical taste and a typically baroque concept of time.

Der Titel meines Vortrags klingt zunächst so allgemein, dass man darunter alles Mögliche oder auch gar nichts Konkretes verstehen kann. Kirchenmusik gehört zur Musik und ihrer Geschichte. Soviel war schon selbstverständlich, bevor sich Begriffe wie „*musica ecclesiastica*“ oder „*musica sacra*“ als solche etablierten – und erst recht, bevor Methoden und Ergebnisse der Musikhistoriographie ihrerseits zum Thema grundsätzlicher Reflexionen wurden. Die konkrete Rolle der Kirchenmusik innerhalb der Musikgeschichte blieb immer vom Standpunkt des Betrachters abhängig und erwies sich zunehmend als ambivalent. Dabei ist es heute leicht, die pauschale Einordnung des Mittelalters als eines Zeitalters der „wahren Kirchenmusik“ (weil eines anscheinend unbefragten Christentums) in der älteren Literatur als Produkt romantischer Idealisierungen und Rückprojektionen zurückzuweisen, obwohl in deren Ergebnis die daraus gewonnenen

ästhetischen Postulate in der Musikhistoriographie der folgenden Generationen weiterlebten. Von den kritisierten romantischen Idealen gingen nämlich ebenso wichtige Impulse für die Wahrnehmung der Geschichtlichkeit von Musik überhaupt und letztlich für die Herausbildung der Historischen Musikwissenschaft als einer eigenen akademischen Disziplin aus. Dieses – im Vergleich zu anderen immer noch junge – Fach übernahm (und übernimmt bis heute) viele ihrer Arbeitsmethoden und Denkmodelle von anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen. Zu letzteren gehört unter anderem auch – um im Hinblick auf die Kirchenmusik nur ein aus der älteren Literatur wohlbekanntes Beispiel zu nennen – das historiographische Schema von Blütezeit, Verfall und Reform, das natürlich mit dem zuletzt genannten Schritt eine nicht weiter begründete Ausgangsposition für die Beurteilung historischer Phänomene postuliert. Dieses Schema stammt natürlich aus der älteren Kirchengeschichtsschreibung; mit seiner Hilfe wurden weite Bereiche der Kirchenmusik einem ästhetisch begründeten Verdikt der „Unkirchlichkeit“ unterworfen und damit auch der historischen Erforschung kaum noch für würdig erachtet. Die von Generation zu Generation neu diskutierte und bis heute strittige Abgrenzung der „Kirchenmusik“ von außerkirchlicher Musik zielt letztlich auf die (moderne) Frage nach dem Kirchlichen der Kirchenmusik – eine Frage, die als Nebenprodukt nicht weniger diffuse und über innermusikalische Kriterien kaum eindeutig fassbare Begriffe wie „geistliche Musik“ und „religiöse Musik“ hervorgebracht hat. Dass mit der Einführung solcher Begriffe und Unterscheidungen letztlich Säkularisierungsprozesse im ästhetischen Gewand

¹ Bei diesem Text handelt es sich um Gedanken allgemeinen Charakters zur Eröffnung des Symposiums. Die mündliche Diktion wurde weitgehend beibehalten und lediglich um die wichtigsten Nachweise ergänzt.

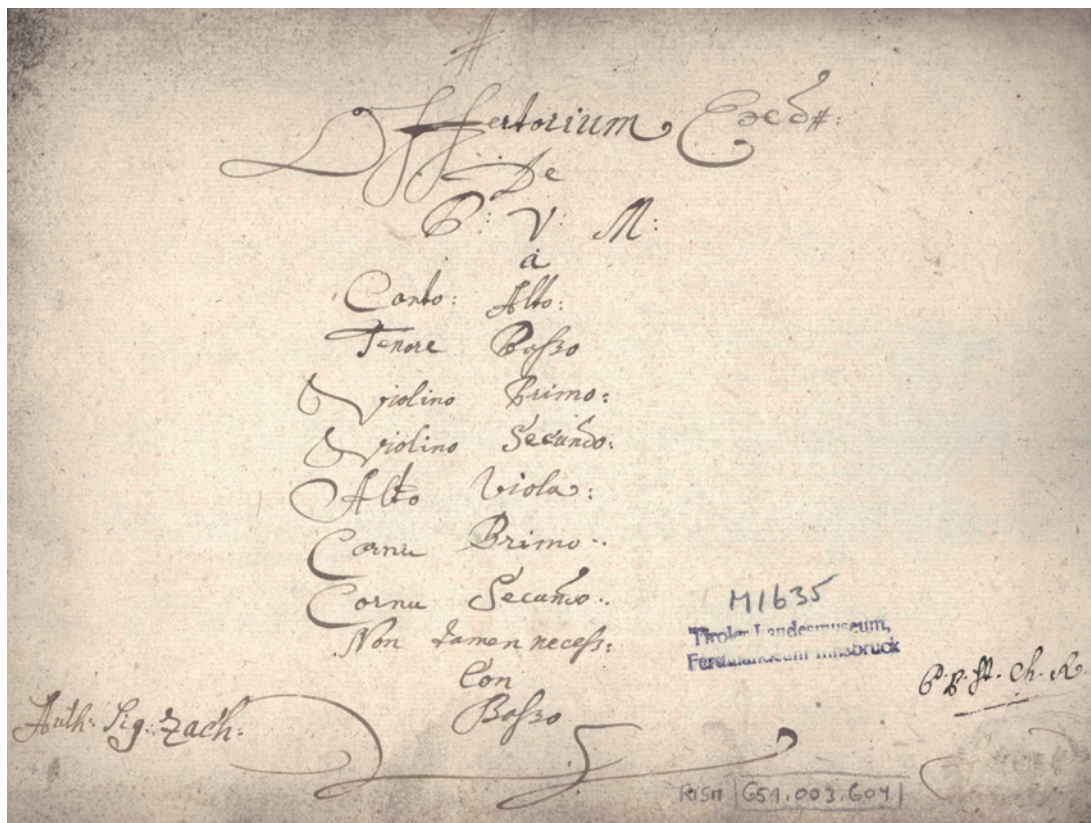


Abb. 2: Johann Zach, Offertorium „Quae est ista quae ascendit“ in D-Dur, in Gottron-Senn als verschollenes Werk (Gratl O D2), Stimmenabschrift (1762) aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol, A-Imf M 1635 (RISM A/II 651.003.604), Umschlagtitel. Foto: TLM.

beschrieben werden, ist den Musikhistorikern und erst recht den interessierten Musikern nur ausnahmsweise bewusst. Am Ende läuft die Rolle von „Kirchenmusik“ innerhalb der Musikgeschichte auf eine Zugehörigkeit zu dem, was „Kirche“ bedeutet, hinaus. Für eine Klärung dessen, was „Kirche“ bedeutet, sind aber kaum die Musikhistoriker, sondern eher die Theologen oder Historiker (und für die Moderne vielleicht noch die Soziologen) zuständig. Auf anderen Wegen führt die Frage nach der Rolle der Kirchenmusik in der Musikgeschichte unausweichlich zu der nicht minder weitreichenden Frage, ob und unter welchen Voraussetzungen sich eine Musikgeschichte mit dem Anspruch allgemeiner Verbindlichkeit überhaupt noch darstellen lässt. Letztlich steht damit auch das Thema der Geschichtlichkeit von artifizieller Musik überhaupt im Raum.

Der aktuelle Anlass unserer Zusammenkunft – die 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Zach – gibt den Anstoß, hier und heute vorrangig über katholische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts und den Umgang mit ihr in Vergangenheit und Gegenwart zu reden. Das sollte jedoch nicht dazu verführen, die eben in aller Kürze skizzierten übergreifenden Fragen auszuklammern – schon deshalb nicht, weil sie uns im Laufe des Nachdenkens in der einen oder anderen konkreten Gestalt zwangsläufig wieder begegnen werden. Zunächst aber geht es um einen von seinen Zeitgenossen hochgeschätzten, aber heute wenig bekannten Komponisten mit einer in vielen Zügen interessanten Lebensgeschichte, dessen Werke mit denen vieler anderer mehr oder weniger konsequent der Vergessenheit anheimfielen. Wie andere Musiker seiner Generation

(oder auch einer halben Generation älterer oder jüngerer) fällt Zach mit seinem Schaffen nicht nur durch den Raster der offenbar unausrottbaren Epochenetikette „Barock“ und „Klassik“. Auch die üblichen Verlegenheitsbegriffe wie „Spätbarock“, „Vorklassik“, „Frühklassik“ und „Sturm und Drang“ greifen hier noch weniger als für andere, von der skurrilen und bereits in sich widersprüchlichen Kategorie „Kleinmeister“ ganz zu schweigen. Weil die katholische Kirchenmusik einen wesentlichen Schwerpunkt seines Schaffens bildet, ist der Umgang mit Zachs Musik – ebenso wie mit den Werken vieler seiner Zeitgenossen – darüber hinaus mit den damit verbundenen Klischees belastet, wie ein Blick in die ältere und neuere Fachliteratur mit aller Deutlichkeit zeigt. Solche Klischees wirken auch dann noch weiter, wenn aus diesem Feld einzelne Bereiche wie die Kirchenmusik der Brüder Haydn und von Wolfgang Amadeus Mozart durch bekannte Namen sanktioniert sind und die älteren Auseinandersetzungen inzwischen als einigermaßen befriedet gelten können. Drei Beispiele aus der älteren und neueren Literatur sollen zunächst diese Ausgangssituation näher vor Augen führen. Darüber hinaus bieten sie ex negativo einen sinnvollen Einstieg in die sachlichen Schwierigkeiten des Themas.

KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK IN DER TRADITIONELLEN MUSIKHISTORIOGRAPHIE

Hermann Kretzschmars einflussreicher *Führer durch den Konzertsaal* geht in wichtigen Teilen auf Konzerteinführungen zurück, die der Autor während seiner Tätigkeit als Rostocker Universitätsmusikdirektor von 1877 bis 1887 für die dortige lokale Zeitung schrieb. Der Band *II. Abtheilung, Erster Theil: Kirchliche Werke* erschien jedoch erst 1888, als der Autor einen neuen Wirkungskreis als Universitätsmusikdirektor in Leipzig gefunden hatte. Kretzschmars Besprechung von Beethovens *Missa solemnis* schließt fast direkt an diejenige

von Bachs *Messe h-moll* an. Für die Zeit dazwischen bietet er lediglich eine Reihe von Pauschalurteilen:

„Nach 1750 bilden Messen in einem guten, heute erträglichen Stile für längere Zeit nur Ausnahmeerscheinungen. Solche finden sich bei F. Tuma, bei Michael Haydn, dem Bruder des Symphonie-meisters, bei J. G. Naumann. [...] Naumanns Vorgänger im Amte, der bedeutende Opernkomponist A. Hasse, steht an der Spitze einer Richtung der Instrumentalmesse, die eine der größten in der Kunstgeschichte vorkommenden Verirrungen bedeutet. Der ganze geistige Kreis der in zahllosen Einzelwerken vertretenen Richtung ist so textwidrig als möglich: die Anlage der Sätze auf äußerliche Wirkungen, namentlich auf Sologesang und Solospiel gerichtet. Die Erfindung der Themen nimmt häufig gar keine Rücksicht auf den Charakter der Worte und erscheint formell durchschnittlich ebenso einseitig wie billig. Die Singstimmen arbeiten mit kurzen Motiven vorwiegend munterer Art; werden sie breiter, so sind es in der Mehrzahl schmachtende Phrasen oder handwerksmäßige, nichtssagende Fugeneisten. Im Orchester hört man mehr Eingebungen der komischen Oper und des Tanzsaals, als solche einer kirchlichen Fantasie. Der Gesamteindruck der Messen dieser Schule erinnert an die Wechseltische im Tempel und an die korb beladenen, auf Viktualien sinnenden Weiber, die den Weg zum Markt durch den Dom nehmen, um schnell auch ein wenig zu beten. Heute, wo diese Richtung, in Deutschland wenigstens, für überwunden gelten kann und nur noch in obskuren Landmessen nachspukt, können wir kaum begreifen, wie sie möglich gewesen.“²

In diesem kurzen Text sind die meisten der wohlbekanntesten Pauschalurteile auf engstem Raum versammelt, darunter Textwidrigkeit und Nähe zur Oper, vor allem zur opera buffa. Ebenso widerspricht die von Kretzschmar evozierte Vorstellung von korb beladenen Frauen, die auf dem Weg zum Markt im Dom noch ein Gebet sprechen, allen Idealen

² Hier zitiert nach Kretzschmar, Hermann: *Führer durch den Konzertsaal*. II. Abtheilung, Erster Theil: *Kirchliche Werke*: Passionen, Messen Hymnen, Psalmen, Motetten, Kantate. Vierte, vollständig neu bearbeitete Auflage, Leipzig 1916, S. 199f.

XVII.
Benedictiones
à
A Vocibus.
L: Violini.
L: Oboi e Flauti
L: Clarini.
Timpani.
Viola
et
Organo ~

Del Sig. Zach.
M. 1632
Tiroler Landesmuseum,
Ferdinandeum Innsbruck
RISM
651.003.444 (H4)
651.003.453
Ad Chorem
Schab

Abb. 3: Johann Zach, 12 Tantum ergo, Komma B34, Stimmenabschrift (um 1780) aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol, A-Imf M 1632 (RISM A/II 651.003.441–651.003.453), Umschlagtitel. Foto: TLM.

romantischer Frömmigkeit oder eines kulturprotestantisch-liberalen Christentums. Manche Konstrukte wie die angenommene Schlüsselstellung der Kirchenmusik von Johann Adolf Hasse lassen sich aus den Jugendjahren des Autors in der Dresdner Kreuzschule erklären. Ab der 1905 erschienenen dritten Auflage kommentierte Kretzschmar – vermutlich anlässlich der in Österreich geführten Diskussionen um den Cäcilianismus – immerhin einige von Haydns und Mozarts Messen, scheut sich aber nicht, weiterhin von der „Nichtigkeit der Messen Haydns und der ganzen Hasse-Reutterschen Schule“ zu reden.³

Ein anderes instruktives Beispiel für die Klischees, mit denen die Beschäftigung mit der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein belastet ist, bietet Charles Rosen, der wie Kretzschmar der klassisch-romantischen Tradition entstammt, dabei ein ausdrückliches Interesse an der Moderne an den Tag legt, aber als Pianist und Musiktheoretiker die überkommenen Vorurteile mit amerikanischer Unbefangenheit weitergibt. In seinem 1971 erschienenen Buch *The Classical Style* kommen Komponisten jenseits von Haydn, Mozart und Beethoven von vornherein nicht vor. Das hindert den Autor aber nicht daran, bei der Besprechung der Kirchenmusik der Wiener Klassiker die üblichen Urteile weiterzutransportieren:

„Am problematischsten stellt sich der klassische Stil in religiöser Musik dar, dem Genre, von dessen überwältigenden Schwierigkeiten die weltliche Musik verschont blieb. Jeder Komponist erlebte mit dieser Gattung sein eigenes, jeweils verschiedenes Mißgeschick. [...] Daß die katholische Kirche im ganzen 18. Jahrhundert der Instrumentalmusik feindselig gegenüberstand, war ein Faktor bei diesen Schwierigkeiten. In der Zeit nach 1780, einer überaus schöpferischen Phase für Haydn und Mozart, wurde die Verwendung von Instrumenten in der Kirche sogar durch Erlasse der österreichischen Regierung eingeschränkt. Die Kirche war fast zu allen Zeiten stilistischen Neuerungen abhold. [...] Ein konservativer Geschmack entbehrt für

eine so stark auf Tradition gegründete Einrichtung wie die Kirche nicht der Logik. Doch die Ablehnung der Instrumentalmusik geht tiefer. Vokalmusik galt schon immer als dem Gottesdienst angemessener, und die dem a cappella-Stil zugeschriebene Reinheit besitzt Symbolwert. [...] Seit der Renaissance dominierte die Auffassung von Musik als Ausdruckskunst, und darin lag das Unbehagen hauptsächlich begründet. Selbstverständlich wog das Problem im katholischen Bereich noch schwerer, denn die protestantische Auffassung von Religion als Ausdruck persönlicher Frömmigkeit verband sich weitaus glücklicher mit der Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Das gespannte Verhältnis zwischen Kunst und Religion beschränkt sich nicht auf das 18. Jahrhundert. In der Musik spitzt sich der Widerspruch am schärfsten im Anfangs- und Schlußteil der Messe zu. Ist Musik im wesentlichen Verherrlichung, so müßten diese Abschnitte glänzend und imposant ausfallen; ist sie Ausdruck, dann müßte ihr Charakter ein stilles Flehen sein. Jene ist die ältere Tradition, die zwar in der Praxis noch eine machtvolle Rolle spielte, aber seit 1700 längst nicht mehr die Ästhetik beeinflusste. Immer wieder werden im 18. Jahrhundert Klagen über unnatürlich glänzende und angebrachte lustige Vertonungen des Kyrie und Agnus Dei laut. Soll die Musik die den Worten ‚Kyrie eleison‘ innewohnende Gefühlshaltung ausdrücken, so müssen die meisten Messen des Jahrhunderts als in dieser Hinsicht mangelhaft verurteilt werden. Die Komponisten leisteten in der Mehrzahl der Ausdrucksästhetik hartnäckigen Widerstand; umso mehr sticht Bachs Schöpfung eines sowohl grandiosen wie flehenden Kyrie hervor.“⁴

Rosens gedanklicher Ausgangspunkt ist die Vorstellung von der Wiener Klassik als Stil, der sich in der Instrumentalmusik und opera buffa herausbildete und mit mehr oder weniger Erfolg auf andere Gattungen appliziert wurde. Vor diesem Hintergrund finden irreführende Pauschalisierungen wie die angeblich generelle Feindseligkeit der katholischen Kirche im ganzen 18. Jahrhundert gegenüber der Instrumentalmusik

³ Kretzschmar: Führer (wie Anm. 2), S. 195.

⁴ Rosen, Charles: Der klassische Stil, deutsche Ausgabe, Kassel u. a. 1983, S. 415f.

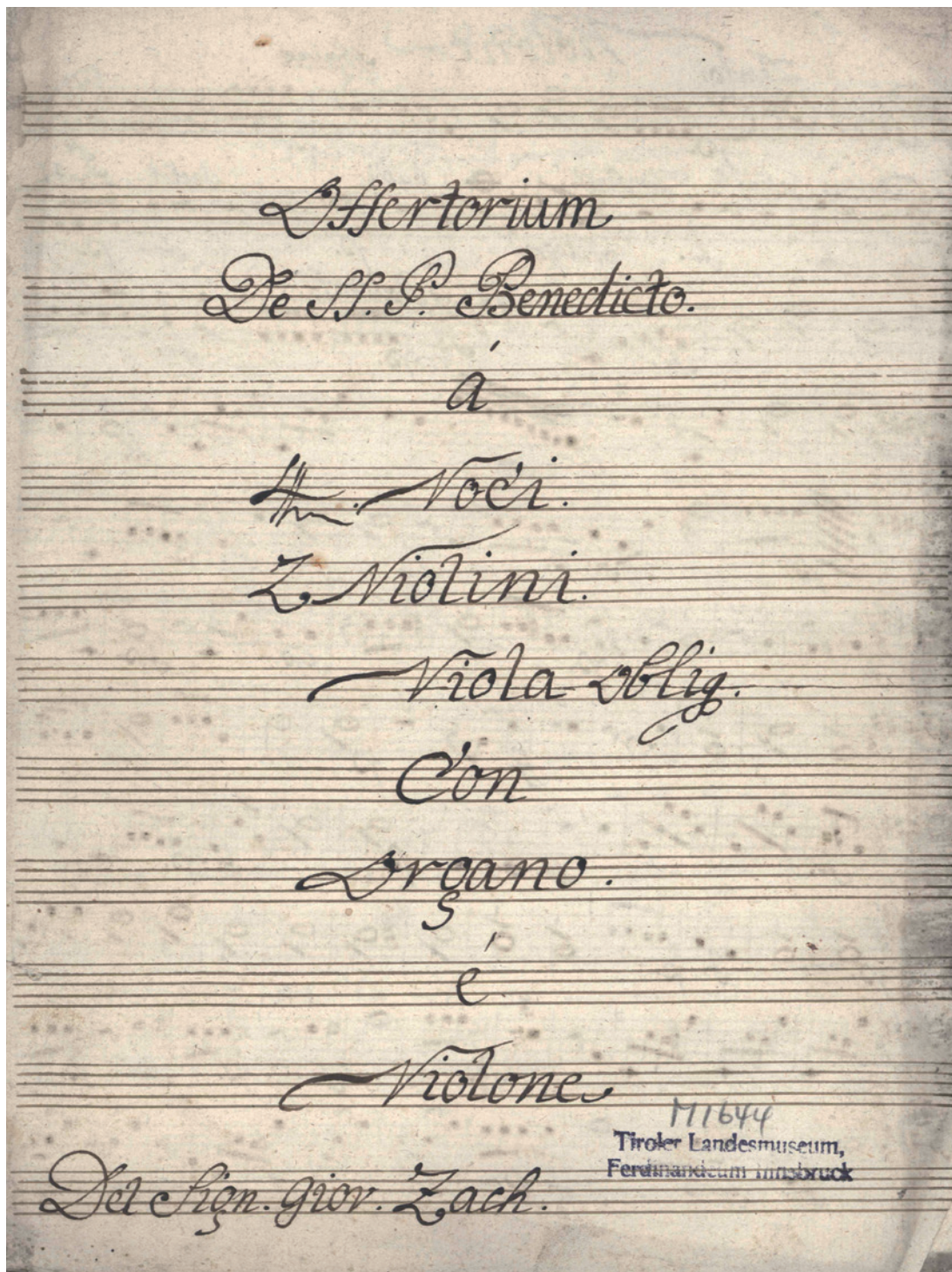


Abb. 4: Johann Zach, Offertorium „Fuit vir vitae venerabilis“, Gottron-Senn B18 (Gratl O a1), Stimmenabschrift (um 1780) aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol, A-Imf M 1644, Umschlagtitel. Foto: TLM.

und ebenso das angeblich gespannte Verhältnis zwischen Kunst und Religion ihren Platz. Dazu kommen unhistorisch gebrauchte Postulate wie das nach Meinung des Autors offenbar einander ausschließende Gegenüber von Zeremonial- und Ausdrucksästhetik. Bei der Beurteilung der Kirchenmusik Mozarts und Haydns wird darüber hinaus die jeweilige konkrete Entstehungssituation völlig außer Acht gelassen. Hans Heinrich Eggebrecht, den ich hier als dritten Autor zur Wort kommen lasse, hat sich kaum explizit mit der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Seine Position zu diesem Gegenstand lässt sich deshalb nur indirekt ermitteln. Sie ist aber trotzdem aufschlussreich, weil er keinen Konzertführer wie Kretzschmar schrieb und auch nicht wie Rosen die Eigenarten eines musikalischen Stils erörterte, aber die Geschichtlichkeit von Musik für ihn ein lebenslang bestimmendes Thema seiner Arbeit war. So geht er in seinem 1959 erschienenem Buchlein *Heinrich Schütz – Musicus poeticus* von den Entwicklungen in der Musik um 1600 und von der daraus folgenden Unterscheidung zwischen altem und modernem Stil aus, die für ihn zugleich eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen kirchlicher und weltlicher Musik implizierte:

„Das Neue der Nuove musiche in seiner ästhetischen, theatralischen, psychologisch bestimmten Art war für die Kirchenmusik unpassend, so daß die katholische Kirche sich dagegen abschirmte, in dem sie den Stilus theatralis dem Stilus ecclesiasticus gegenüberstellte. Als ‚Stil der Kirchenmusik‘ wurde die vor den Errungenschaften der Neuen Musik gelegene alte Art der Musik, der Stilus antiquus, angeordnet; der Palestrina-Stil wurde als Vorbild kanonisiert und somit die Kirchenmusik – jedenfalls dem Programme nach – aus dem geschichtlichen Prozeß des ‚Höhersteigens der Kunst‘ ausgeklammert. Damit war die Verweltlichung der weltlichen Musik gewissermaßen offiziell geworden. Und die aus Kirche

und Gottesdienstbarkeit entlassene Musik [...] konnte ihre neuzeitlichen Errungenschaften umso freier entfalten.“⁵

Der beschriebene Stildualismus war also nach Eggebrecht gleichbedeutend mit der strengen Unterscheidung von weltlicher und geistlicher Musik. Katholische Kirchenmusik aber war damit gleichzeitig vom „Höhersteigen der Kunst“ ausgeschlossen. Eine nochmalige Überbrückung des Gegensatzes von weltlicher und geistlicher Musik gelang nach Eggebrecht nur in der protestantischen, genauer: der lutherischen Kirchenmusik. Unter dem Leitbegriff der *Musica poetica*, wie er hauptsächlich in den Lehrbüchern protestantischer Autoren zu finden ist, erläutert Eggebrecht,

„daß es nach protestantischer Vorstellung nicht hier die weltliche, dort die kirchliche (und in einem mittleren Bereich vielleicht die ‚geistliche‘) Musik gibt; sondern der *Musicus poeticus* ist in schöpferischer Verantwortlichkeit und Freiheit befugt, auch (ja besonders) die Kirchenmusik als ‚ein neu Opus und Werk‘ zu schaffen und alles, was er kann und erfindet und das Gedächtnis seines Namens ausmachen wird, auch in ihrem Bereich zu vollbringen.“⁶

„Schöpferische Verantwortlichkeit und Freiheit“ – und damit eine spezifische Autor-Werk-Relation – in der Kirchenmusik sind für den Protestanten Eggebrecht nur protestantisch denkbar und zugleich Voraussetzung und Folge einer auf diese Weise wiederhergestellten Einheit von weltlicher und kirchlicher Musik. Deshalb kann er am Ende noch einmal resümieren:

„Die Vorstellung von der Einheit weltlicher und geistlicher Musik und von der schöpferischen Erneuerung der Kirchenmusik steht im Gegensatz zu jenem Stildualismus, der für die Musikauffassung des katholischen Barock kennzeichnend ist.“⁷

⁵ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Heinrich Schütz. Musicus poeticus. Verbesserte und erweiterte Neuausgabe*, Wilhelmshaven 1984, S. 69f. Dieses Urteil findet sich weiterhin in kaum abgewandelter Gestalt in Eggebrechts Spätwerk: *Musik im Abendland*, München u. a. 1991, S. 342 und S. 370f., also dort, wo es explizit um die Geschichtlichkeit der europäischen Musik geht.

⁶ Eggebrecht: *Heinrich Schütz* (wie Anm. 5), S. 61f.

⁷ Eggebrecht: *Heinrich Schütz* (wie Anm. 5), S. 63.

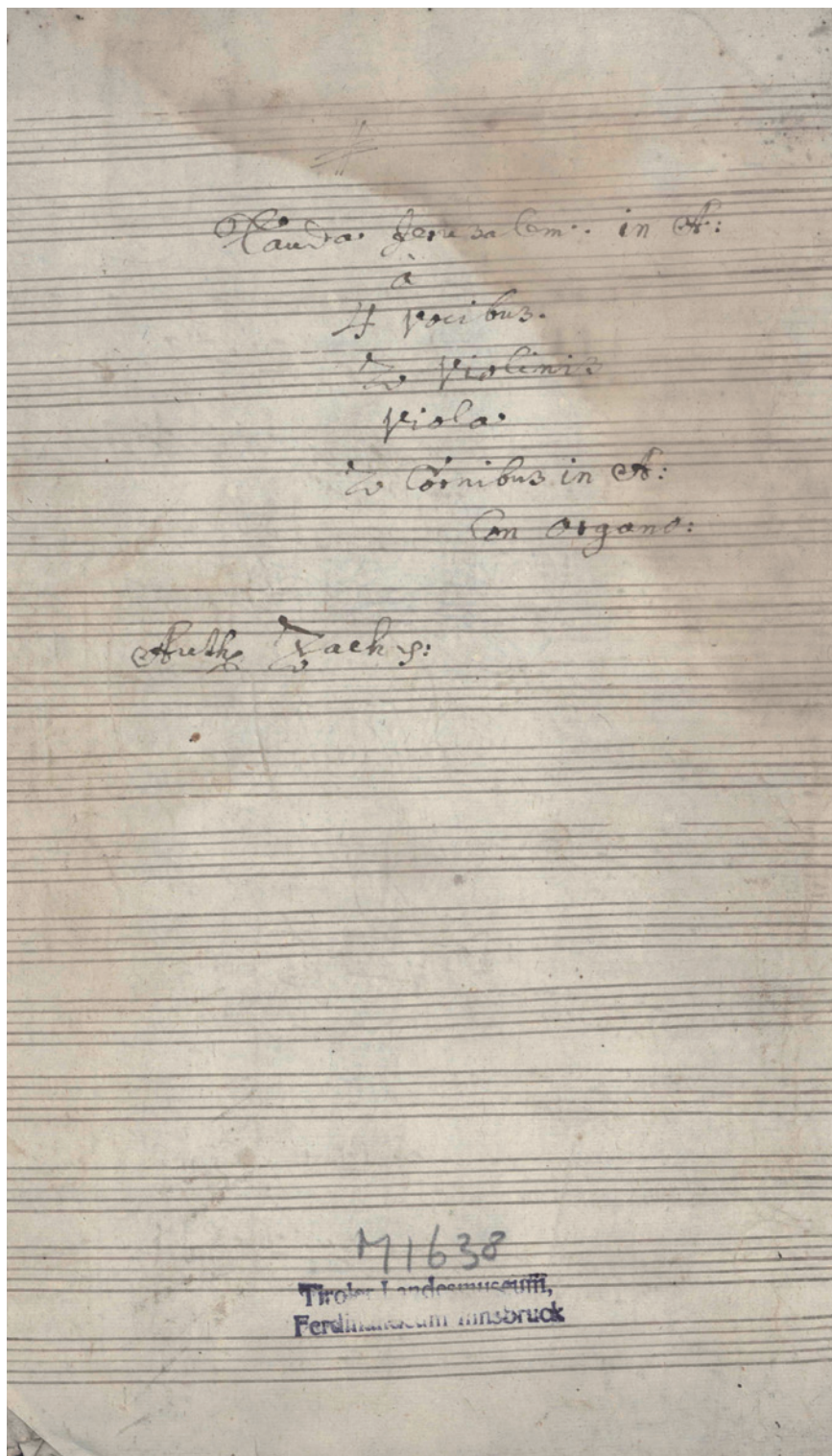


Abb. 5: Johann Zach, Lauda Jerusalem in A-Dur, Bearbeitung des „Dixit Dominus“ aus der Vesper Komma B31 (Gratl V A1), Stimmenabschrift (um 1770) von der Hand des Chorregenten Stephan Angerer aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol, A-Imf M 1638 (RISM A/II 651.003.439), Umschlagtitel. Foto: TLM.

Die scheinbar schlüssig aus den Schriften einiger Theoretiker abgeleitete Vorstellung eines Stildualismus einerseits und die einseitige Interpretation der Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren andererseits bilden wesentliche Voraussetzungen für Eggebrechts Geschichtsbild: Die entscheidenden Ereignisse in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts geschahen für ihn in der protestantischen Kirchenmusik – mit den überragenden Höhepunkten Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Die gleichzeitig entstandene katholische Kirchenmusik bietet für dieses Geschichtsbild ebenso wie die Opern aus dieser Zeit nur eine negative Folie. Anders als Kretzschmar und Rosen tradiert Eggebrecht aber nicht nur ästhetische Postulate als Voraussetzungen seiner Urteile, sondern beanspruchte mit seinen Analysen und Deutungen, Musik-Geschichte am konkreten Werk zu entschlüsseln. Damit hielt er die Frage nach dem, was Musikgeschichte ausmacht, grundsätzlich offen. Andererseits übernahm er wichtige Vorstellungen und Grundmuster von seinen Vorgängern und gab ihnen lediglich eine spezifische Ausprägung. Hinsichtlich der Irrelevanz der katholischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts für die allgemeine Musikgeschichte war sich Eggebrecht allerdings mit vielen anderen einig, die ihre Postulate weniger genau reflektierten.

Wenn sich drei Autoren von ganz unterschiedlichem Profil und über einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren hinsichtlich der weitreichenden Irrelevanz der katholischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts für die allgemeine Musikgeschichte einig sind (und noch viele andere genannt werden könnten), besteht eine Möglichkeit sicher darin, dieses Urteil einfach zu übernehmen. Dann wäre die Beschäftigung mit Komponisten und Werken aus diesem Bereich kaum mehr als ein „Weideland für Dissertationen“, wie es Theodor W. Adorno einmal nannte. Wenn es aber auf der anderen Seite immer wieder vor allem Musiker waren und sind, die diese Musik für sich und das Publikum neu entdeckten, sich dabei weder um die ästhetischen Postulate noch um die abwertenden Urteile der Musikhistoriker scherten und erstaunliche Ergebnisse zuwege brachten, dann stellen sich unter anderem die Fragen nach den Voraussetzungen von Musikgeschichte neu. Nun will ich

Sie nicht mit einem Exkurs über methodologische Fragen der Musikgeschichtsschreibung quälen, der wahrscheinlich wenig zum eigentlichen Gegenstand meines Vortrags beitragen würde. Deshalb skizziere ich deshalb zunächst einige wesentliche Merkmale von Darstellungen zur Musikgeschichte im allgemeinen Sinn, um von diesem Ausgangspunkt den Blick auf einige wesentliche Zusammenhänge zu richten.

GRUNDSÄTZLICHE MÖGLICHKEITEN, MUSIKGESCHICHTE DARZUSTELLEN

Musikgeschichte in einem allgemein geläufigen Sinn kann zunächst als Geschichte von Ereignissen betrieben werden. Darunter können Geschichten von Personen verstanden werden – also vor allem von Komponisten und ausführende Musikern, wobei die ersteren aufgrund ihrer schriftlich fixierten Werke für den Historiker immer besser greifbar sind. In diesen Zusammenhang gehört der gesamte Bereich der Biographik einschließlich der dazugehörigen dokumentarischen Basis. Musikgeschichte kann aber auch primär als eine Geschichte von Werken behandelt werden. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dann zu einer bestimmten Zeit entstandene und schriftlich fixierte Kompositionen. Dazu gehören der gesamte Bereich der Werkgenese, wie er in vielen Fällen aus Skizzen und unterschiedlichen Fassungen rekonstruiert werden kann und in kritischen Ausgaben dokumentiert wird, aber auch Neuerungen in der Kompositionstechnik, die sich im Rückblick als zukunftsfruchtig erwiesen haben und zum Ausgangspunkt für allgemeine Merkmale der Musik einer bestimmten Zeit wurden. Zur Musikgeschichte als Geschichte von Ereignissen gehört schließlich ebenso die Möglichkeit, dass bestimmte Werke zum Zeitpunkt ihrer Entstehung in der Fülle des Komponierten regelrecht verschwinden und ihre Schlüsselstellung erst später erkannt wird. In jedem Fall gewinnen Ereignisse in dem beschriebenen Sinn ihren Charakter, weil sie innerhalb der Retrospektive in einer jeweils konkreten Situation oder im Blick auf größere Zeitabschnitte ein Vorher und ein Nachher schaffen.

Musikgeschichte ist aber auch anders darstellbar als Geschichte von Abläufen innerhalb historisch fassbarer Zeitabschnitte. So werden in einer Geschichte von Stilen die signifikanten Gemeinsamkeiten der Musik einer bestimmten Zeit beschrieben, die dann in der folgenden Epoche durch andere, nicht weniger signifikante Merkmale abgelöst werden. Eine andere Möglichkeit besteht darin, musikalische Gattungen als Typen von Kompositionen sowohl mit stabilen als auch mit veränderlichen Merkmalen zu beschreiben. Solche Merkmale sind entweder durch äußere Bedingungen oder Wandlungen des Zeitstils determiniert, und der Bericht von den veränderlichen Merkmalen heißt dann Gattungsgeschichte.

Zur Musikgeschichte als Geschichte von Abläufen gehört schließlich auch der Bereich der Rezeptionsgeschichte: Im idealtypischen Fall handelt es sich dabei um die Geschichte der Aufführungen eines Werkes, seiner Aufnahme durch die Zuhörer (soweit erfassbar) und seiner Wirkung auf andere Komponisten und ihre Werke. In letzter Konsequenz läuft die Rezeptionsgeschichte auf die Relativierung des Werks hinaus, die aber – anders als in der Kunstgeschichte – prinzipiell im Charakter der Musik als erklingender Wirklichkeit angelegt ist.

Wenn Musikgeschichte wiederum anders als Geschichte von sozialen Interaktionen beschrieben wird, fasst ein solcher Ansatz im Grunde Ereignisse und Abläufe zusammen. Gegenüber einer Geschichte von einzelnen Komponisten, Gattungen und Werken macht diese Sichtweise damit ernst, dass alle diese Phänomene in ein Netz sozialer Beziehungen unterschiedlichster Art eingebunden sind. Einzelne, in romantischer Emphase wahrgenommene Kunstwerke oder die Geschichte von Gattungen gelten innerhalb einer solchen Sichtweise als Abstraktion – also im wörtlichen Sinne unter Absehen von den konkreten Bedingungen ihrer Produktion, Reproduktion und Rezeption (wie es im Jargon solcher Darstellungen oft heißt). Musikgeschichte als Geschichte sozialer Interaktionen sucht die Netzwerke und Zusammenhänge zu ermitteln, innerhalb derer Musik entstanden ist – letztlich, um daraus auch die Eigenart der jeweiligen Kompositionen zu erklären. Ein solcher Zugang wird besonders anspruchsvoller Musik jedoch in

der Regel nicht gerecht, weil letztere dann kaum mehr ist als eine Funktion solcher Interaktionen.

Neben diesen drei Haupttypen der Musikhistoriographie gibt es noch weitere wichtige Ansatzmöglichkeiten, Musikgeschichte zu treiben. Diese betreffen allerdings von vornherein nur begrenzte Teilbereiche. So kann die Geschichte des Tonsystems eigens beleuchtet werden. Es beruht auf griechischen Fundamenten, ist aber trotzdem im Laufe der Jahrhunderte Akzentverschiebungen und auch weiterreichenden Veränderungen unterworfen gewesen, die in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der mehrstimmigen Musik stehen. Weil auch unsere Notenschrift nicht vom Himmel gefallen ist, kann die Geschichte schriftlicher Fixierung von komponierter Musik ebenfalls unter eigenen methodischen Prämissen beleuchtet werden. Diese Geschichte ist angesiedelt in enger Wechselwirkung zwischen erklingender Musik und den jeweils begrenzten Möglichkeiten schriftlicher Fixierung. Das merken nicht nur die Musiker, die mit Hilfe von Aufzeichnungen aus alter Zeit lange vergessene Musik zum Wieder-Erklingen bringen wollen, denn mit jeder Art von Notenschrift stellt sich sofort die Frage nach dem Verhältnis des Aufgezeichneten zur klanglichen Realisierung. Musikgeschichte kann schließlich als Geschichte von Instrumenten betrieben werden, die einerseits Werkzeuge zum Musizieren und andererseits Artefakte sind, die auch nach den Methoden der Kunstgeschichte (oder der Geschichte des Kunsthandwerks) untersucht werden können.

Angesichts der unterschiedlichen Zugänge zur Musikgeschichte stellt sich am Ende auch die Frage, ob es innerhalb der europäischen Musikgeschichte so etwas wie einen „roten Faden“ gibt, der sich nicht nur didaktisch begründen lässt, sondern als Gang der Geschichte die in der Musik innewohnenden Möglichkeiten ausschreitet und am Ende auf eine Art Telos hinausläuft. Eine ältere Art und Weise, diese Frage zu stellen, brachte dafür den Begriff des „Fortschritts“ ins Spiel. Andere haben die abendländische Musikgeschichte als Weg zu einem Ziel beschrieben und dann den Höhepunkt mit jeweils unterschiedlichen Komponisten oder Epochen angesetzt.

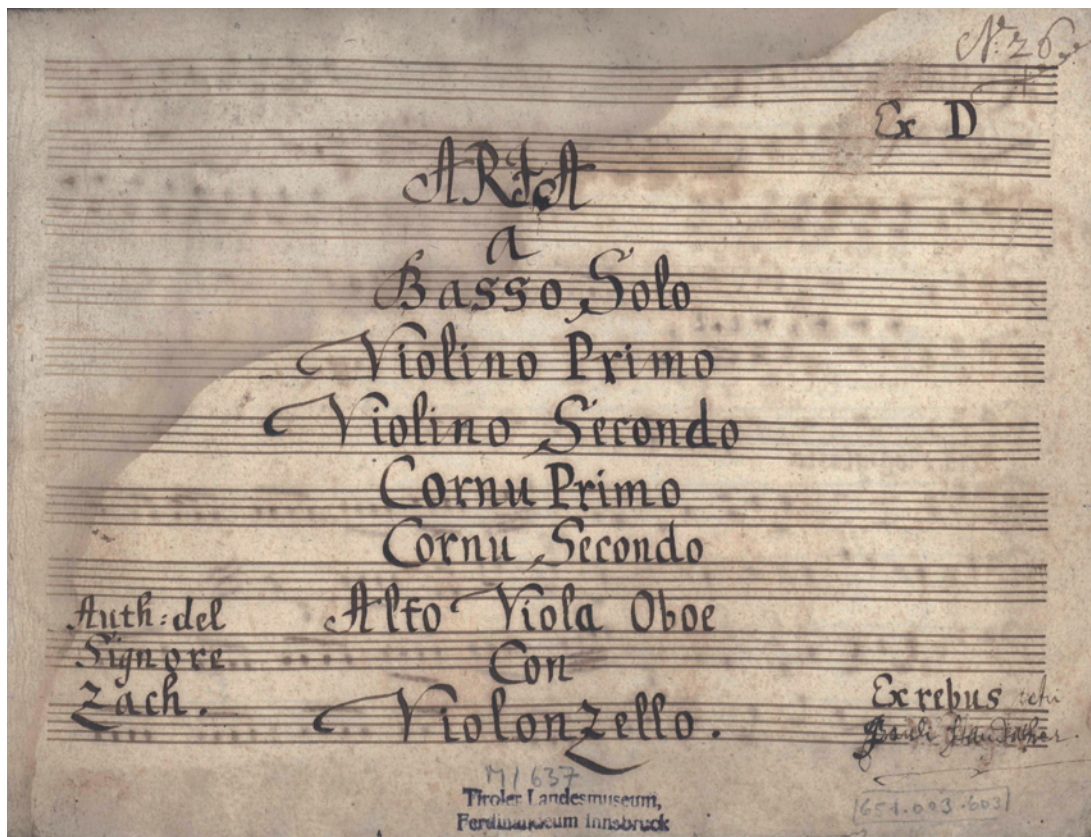


Abb. 7: Johann Zach, Offertorium „Annuntiate inter gentes gloriam ejus“ in D-Dur, Gottron-Senn B31 (Gratl O D1), Stimmenabschrift (spätes 18. Jahrhundert) aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol (laut getilgtem Besitzvermerk ursprünglich aus dem Besitz der Kaufmannsfamilie Wenger, Hall in Tirol), A-Imf M 1637, Umschlagtitel. Foto: TLM.

Eine solche Art der Geschichtsschreibung schloss natürlich die Kategorie des „Verfalls“ mit ein. All den genannten Arten, Musikgeschichte darzustellen, ist gemeinsam, dass sie auf der Basis des gegebenen dokumentarischen Materials Ereignisse und Veränderungen innerhalb eines mehr oder weniger linear gedachten Zeitablaufs registrieren, ordnen und beschreiben. Sie folgen damit einer bestimmten zeitlichen Ordnung – einer Chronologie –, die der Historiker (und dann auch der Musikhistoriker) bei seinem Tun als selbstverständlich voraussetzt. Diese Zeitordnung – ob mit einem Ziel gedacht oder nicht – scheint auf den ersten Blick die einzig mögliche zu sein. Mit Hilfe dieser Chronologie ergeben sich zugleich alle sinnvollen oder weniger sinnvollen Möglichkeiten,

einen Anschluss der Musikgeschichte an die allgemeine Geschichte, aber zum Beispiel auch an die Kunst- oder Literaturgeschichte herzustellen.

EINE ANDERE ZEITORDNUNG

Andererseits drängt sich im Umgang mit den Besonderheiten der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts immer wieder der Eindruck auf, dass sie sich der Zeitordnung des Historikers nicht bruchlos einfügt. Auch bei näherem Hinsehen und detaillierten Vergleichen innerhalb des vorhandenen Materials ergibt sich immer wieder eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Details der musikalischen Faktur,

die wir sonst in das Nacheinander einer chronologischen Ordnung zu bringen gewohnt sind, stehen hier – zumindest für den Historiker, aber sicher auch für den Hörer – scheinbar unvermittelt nebeneinander. Die einfachste Erklärung für diese Phänomene liegt darin, dass diese Kirchenmusik deutlicher als andere, zur gleichen Zeit entstandene Kompositionen ausdrücklich einer anderen Zeitordnung als der des Historikers zugehört. Sie ist darüber hinaus auf den Vollzug dieser anderen Zeitordnung hin angelegt – einer Zeitordnung, die sich vor allem in der selbstverständlich vorausgesetzten (und dann im Detail weiter entfaltet) Liturgie realisiert.

Die historischen Bezugsgrößen der christlichen Liturgie und ihrer Zeitordnung – Leben, Sterben und Auferstehung Jesu Christi, seine Gegenwart im Wort der Heiligen Schrift und vor allem im Sakrament von Brot und Wein – liegen viel weiter zurück als die dazu nachträglich komponierte Musik, die aber ihrerseits als Ganzes die genannten Bezugsgrößen in eine (musikalisch begründete) Gegenwart von besonderer Dichte und Vielgestaltigkeit rückt. Damit wird die Erinnerung an Jesus Christus in all ihren Facetten eingefügt in die zyklische Zeitordnung des Kirchenjahres. In einem allgemeineren Sinn ist darüber hinaus an den Festcharakter der Liturgie zu erinnern, der durch Anlass und äußeren Aufwand unterstrichen wird und das Heraustreten aus der Zeit des Alltags ausdrücklich einschließt. Im Vollzug der Liturgie selbst stoßen also strenggenommen mindestens zwei, wenn nicht sogar drei Zeitordnungen aufeinander, und die Bindung der Kirchenmusik an die Zeitordnung der Liturgie ist so nachdrücklich, dass Aufführungen solcher Werke außerhalb der liturgischen Zusammenhänge im 18. Jahrhundert – von wenigen Ausnahmen abgesehen – kaum vorstellbar sind. Es handelt sich also nicht nur um einen „Rahmen“, wie das manchmal gesagt wird. Wer etwas Anderes behauptet und vielleicht schon für das 18. Jahrhundert von einer Verselbständigung der Musik gegenüber der Liturgie redet, hantiert mit Säkularisierungstheoremen, ob ihm das bewusst ist oder nicht. Dazu kommt ein weiterer, sehr praktischer Aspekt: Seit dem Konzil von Trient und dem *Missale Romanum* von 1570 hat vor allem die Messliturgie hinsichtlich ihres Grundgerüsts ihrer Texte und Riten eine feste und unabänder-

liche Gestalt. In zeitlicher Hinsicht bildet also nicht nur der Rückbezug an Jesus Christus und sein Leben, Leiden, Sterben und Auferstehen samt der aus dieser Überlieferung hervorgehenden Texte im allgemeinen Sinn eine zentrale Konstante, sondern die konkrete Liturgie selbst war in ihrer Grundgestalt kirchenamtlich festgeschrieben und wurde in dieser Gestalt zu einer festen und unabänderlich erscheinenden Bezugsgröße. Die Einbindung der Kirchenmusikwerke in diese andere Zeitordnung ist so tiefgreifend, dass die Frage erlaubt ist, ob der primär historische Zugang dieser Musik und ihrer Eigenart überhaupt gerecht wird. Dies lässt sich in der Praxis am besten beobachten, wenn die fünf Teile des Messordinariums nacheinander in einem Konzert aufgeführt werden. Solche Aufführungen – mögen sie in musikalischer Hinsicht noch so perfekt sein – bleiben in einem sehr genauen Sinn des Wortes abstrakt, weil sie von wesentlichen Zusammenhängen absehen.

Natürlich folgen die einzelnen Elemente dieser Musik ihrer binnenmusikalischen und auch auf historischem Weg ermittelbaren Eigengesetzlichkeit, richten sich dabei aber grundsätzlich nach der skizzierten anderen Zeitordnung aus. Konkret bedeutet das die Anpassung der aufzuführenden Musik hinsichtlich der Besetzung, Faktur und Länge, aber auch hinsichtlich der Textdistribution und mancher anderer Konventionen an Normen, die allerdings nur selten schriftlich festgehalten wurden. Die Stabilität der Vorgaben konkretisiert sich – von der Liturgie aus gesehen – zunächst im gregorianischen Choral. Im Hinblick auf die historischen Abläufe kann hier das oft missbrauchte Wort „zeitlos“ einen gewissen Sinn erhalten. Selbst wenn auch der gregorianische Choral im Laufe seiner Geschichte sehr wohl Veränderungen und Umformungen unterworfen war, erscheint er im Gegenüber zur Figuralmusik als Hort der Stabilität. Aber auch das mehrstimmige Repertoire ist auf lange dauernden Gebrauch (und umgekehrt auf möglichst langsames Veralten) angelegt. Letzteres unterscheidet die katholische Kirchenmusik tiefgreifend von den gleichzeitig entstandenen Opern und Instrumentalwerken. Wie sehr die Verwendung älterer Werke innerhalb eines bestehenden Kirchenmusikrepertoires nicht nur möglich, sondern geradezu selbstverständlich bleibt und gleichzeitig die geläufigen

Epochengrenzen sprengt, lässt sich an (selten genug erhaltenen) Aufführungsverzeichnissen einzelner Kirchen ablesen. So haben die Verzeichnisse von St. Florian in Oberösterreich aus den Jahren 1845 bis 1855 vor Jahrzehnten in der Forschung schon einmal eine bescheidene Aufmerksamkeit gefunden, weil sie als Folie für Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in diesen Jahren dienen konnten.⁸ Da finden sich neben Messen und anderen Kompositionen von Joseph und Michael Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Cherubini solche von Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Georg Reutter und Johann Georg Albrechtsberger. Franz Josef Aumann, Joseph Eybler und Ignaz Holzbauer stehen nahezu gleichberechtigt neben Joseph Preindl, Johann Baptist Gänsbacher, Johann Baptist Schiedermayr und Karl Kempter. Dabei ist die Liste der aufgezählten Namen bei weitem nicht vollständig. Sogar Werke von Palestrina, Andrea Gabrieli, Hans Leo Haßler und Giuseppe Ottavio Pitoni, die ab 1853 in Carl Proskes Sammlung *Musica divina* erschienen waren, fanden Eingang in das musizierte Repertoire, ohne dass daraus ein restauratives Programm zu erkennen ist.

„BAROCK“ ALS (WIEDERENTDECKTER) SCHLÜSSELBEGRIFF FÜR EINE EPOCHE

Mit dem Hinweis auf die Aufführungsverzeichnisse aus St. Florian ist nun die Grenze zum 19. Jahrhundert weit überschritten. Das ist aber kaum problematisch, weil die Epochengliederung des Musikhistorikers für die Beurteilung des Gegenstandes nur bedingt greift. Eher wäre die Frage nach einem für die skizzierte Problematik anschlussfähigen Konzept aus der Geschichtswissenschaft zu stellen. Hier hat der Berner Historiker Peter Hersche nicht nur eine umfassende Darstellung von „Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter“ unter dem durchaus provokanten Titel *Muße und Verschwendung* vorgelegt⁹, sondern seine Sichtweise neuerdings in einem weiteren Bändchen *Gelassenheit und Lebensfreude*.

Was wir vom Barock lernen können noch einmal zugespitzt. Es lohnt sich, einige seiner Beobachtungen und Thesen aufzunehmen, zumal er in bewusster Abgrenzung zu anderen Ausrichtungen der Geschichtswissenschaft „Barock“ als Epochenbegriff nach einer wechselvollen Geschichte im Laufe des vergangenen Jahrhunderts wieder zu Ehren bringt. Charakteristisch für das Zeitalter des Barock ist nach Peter Hersche die Dominanz des Kulturell-Religiösen über das Ökonomische. Zwar sind die wichtigsten Träger Adel und Bürgertum, aber letztlich sind alle sozialen Schichten auf unterschiedlichen Ebenen an der kulturellen Praxis beteiligt. Der Dominanz der Kirche in allen Lebensbereichen entspricht ein relativ hoher Anteil des geistlichen Personals (Klerus, Ordensbrüder und -schwestern) an der Bevölkerung. Die konfessionellen Unterschiede sind tief im Alltagsbewusstsein verankert. Religiöse Praxis ist auf Sinnlichkeit ausgerichtet und bleibt meist ohne tiefere theologische Fundierung, Sakrales und Profanes werden bis zur Untrennbarkeit vermischt. Bewusstsein der eigenen Fehlbarkeit und Sterblichkeit einerseits und Genussstreben und Daseinsfreude andererseits bilden die Pole, zwischen denen sich das Alltagsleben des Einzelnen und der Gesellschaft bewegt.

Barocke Ökonomie ist „nicht profit-, sondern bedarfsorientiert“ und denkt deshalb von der Landwirtschaft und dem Handwerk (einschließlich des hochentwickelten Kunsthandwerks) her. Herausragende kulturelle Leistungen sind vor allem auf den Gebieten der bildenden Kunst und der Musik zu registrieren. Angesichts solcher Voraussetzungen setzt barocke Kultur auf Tradition und Stabilität, nicht auf Veränderung oder gar „Fortschritt“ im Sinne des Zwangs zu immer Neuem. In manchem bedeutet sie dezidiert „Nichtmodernisierung“, ja „intendierte Rückständigkeit“.¹⁰ In der Konsequenz solcher Überlegungen versteht Hersche Barock als eine Kultur der Verschwendung und der Muße:

„Barock ist eine Kultur der Verschwendung. Das Surplus der Produktion wird nicht weiter produktiv investiert, sondern

⁸ Schulten, Walter: Anton Bruckners künstlerische Entwicklung in der St. Florianer Zeit (1845–1855), phil. Diss., Mainz 1956.

⁹ Hersche, Peter: *Muße und Verschwendung. Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter*, Freiburg u. a. 2006.

¹⁰ Hersche, Peter: *Gelassenheit und Lebensfreude. Was wir vom Barock lernen können*, Freiburg u. a. 2011, S. 36.

Te Deum laudamus. ex D.

Canto Alto

Tenore, Basso

Violino I

Violino II

Clar. I. Clar. II

*Symphonie
et
Organo.*

Director Zach.

Viola obligato.

M 1639
Tiroler Landesmuseum,
Ferdinandeum Innsbruck

RISM 651.003.440

ad Hon. Sebastej

Abb. 8: Johann Zach, Te Deum in D-Dur, nicht in Komma und Gottron-Senn (Gratl T D4), Stimmenabschrift (um 1780) aus dem Bestand des Pfarrchores Schwaz/Tirol, A-Imf M 1639 (RISM A/II 651.003.440), Umschlagtitel. Foto: TLM.

zum größten Teil in ostentativem Konsum verbraucht; dieser dient auch der Statusdemonstration. Den größten Anteil daran haben die mit der Religion eng verbundenen Künste, die dadurch fast allgegenwärtig sind. Von ihnen, nicht etwa (zum Beispiel von Verkehrswegen, ist der Raum durchzogen. (Sakrallandschaft).

Barock ist eine Kultur der Muße. Es wird, abgesehen von der Kunst, nur so viel gearbeitet, wie für die Befriedigung der unmittelbaren Lebensbedürfnisse des Individuums und die demonstrative Verschwendung der verschiedenen Gemeinschaften und Gruppen notwendig ist. Arbeit ist nicht Selbstzweck, sondern eher (nach Gen 3, 19) notwendiges Übel. Mußepräferenz ist ein Leitwert aller sozialer Schichten, nicht nur der oberen.“¹¹

In räumlicher Hinsicht ist die barocke Kultur weitgehend identisch mit dem katholischen Europa, dazu kommen die spanischen und portugiesischen Kolonien. In zeitlicher Hinsicht lässt sie sich zunächst eingrenzen zwischen den Epochen der Konfessionalisierung und der Aufklärung, reicht aber mit vielen der aufgezählten Merkmale weit darüber hinaus und in Ausläufern zum Teil bis in das 20. Jahrhundert hinein. Umgekehrt beschreibt Hersche die barocke Kultur mit großem Nachdruck als eine versunkene Kultur – was nach dem Zweiten Weltkrieg davon übriggeblieben ist, wurde oft genug verunstaltet – und betont die Bedeutung der barocken Musik und ihrer Wiederentdeckung in den letzten Jahrzehnten für die gesamte Wahrnehmung dieses Zeitalters. Die barocke Zeitordnung, die eine grundsätzlich andere als die der gängigen Historiographie oder des Fortschritts ist, lässt sich nun am klarsten an der liturgischen Praxis ablesen, durchzieht aber in der Zeit des Barock die gesamte materielle und geistige Kultur. Dem entspricht eine Raumordnung, in der eine Landschaft ihr Gesicht und ihre Struktur durch Sakralbauten erhält, die oft Ziel von Wallfahrten werden und wiederum auch Aufführungsorte von anspruchsvoller Kirchenmusik sind. Vor allem die Vorstellungen von Tradition und Stabilität sind auch – und nicht nur aus praktischen

Gründen – in der katholischen Kirchenmusik dieser Zeit zu finden. Daraus ergäben sich für die aktuelle Kirchenmusikforschung manche Konsequenzen:

Kirchenmusik dieser Zeit wäre primär zu beurteilen nach ihrer Angemessenheit für den jeweiligen Gebrauchszusammenhang und ihrer Präsenz in den jeweiligen lokalen und regionalen Repertoires. „Geschmack und Kompositionswissenschaft“, wie es Joseph Haydn gegenüber Leopold Mozart nannte, sind in jedem Fall angemessenere Kriterien als ästhetische Postulate aus einer späteren Zeit. Solche Kriterien erlauben das Erkennen außerordentlicher Begabungen und außerordentlicher Meisterschaft, benötigen jedoch kaum die Konstruktion von Geschichte als eines irgendwie linear gedachten Ablaufs. Eine Geschichte der katholischen Kirchenmusik dieser Epoche wäre dann als eine Geschichte lokaler und regionaler Stile und nicht zuletzt als eine Geschichte der Wandlungen des „Geschmacks“ zu schreiben, die natürlich in direkter Korrespondenz mit der übrigen Musik dieser Zeit steht. Eine entsprechende Beschreibung kann kaum an aus dem Zusammenhang gerissene Theoretikerzitate und einzelne Berichte anschließen, sondern hätte die Fülle des Materials zu sichten und zu beurteilen. Das ist eine entsagungsvolle Arbeit, die Geduld und langen Atem erfordert und die offenbar deshalb nur wenige übernehmen wollen. Oft sind interessierte Musiker die einzigen, die – aus praktischen, ja egoistischen Gründen – solches zu würdigen wissen. Die Arbeit des heutigen Kirchenmusikforschers ist deshalb durchaus vergleichbar mit der eines Gelehrten der Barockzeit, der die Fülle des Materials sichtet und ordnet, dabei Zusammenhänge erkennt und formuliert, aber nicht unter der Verpflichtung einer übergreifenden Geschichtstheorie steht. Die eingangs artikuliert prinzipielle Frage nach der Geschichtlichkeit dieser Musik stellt sich in solchen Zusammenhängen nur sehr bedingt und braucht deshalb auch nicht bis in die letzte Konsequenz hinein beantwortet zu werden.

Wenn in diesem Jahr hier in Innsbruck anlässlich der 300. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Zach unter

¹¹ Hersche: Gelassenheit und Lebensfreude (wie Anm. 10), S. 32f.

anderem eine Messe von ihm innerhalb eines Gottesdienstes erklingt, so lässt dieser Geburtstag einerseits den historischen Abstand erkennen und folgt außerdem den Gesetzen des Dezimalsystems. Andererseits hat die Aufführung ihren Platz in einer barocken Kirche innerhalb der Liturgie, die ihrerseits tiefgreifende Wandlungen durchgemacht hat, aber

in ihrem Grundbestand erhalten blieb. Der Widerstreit zwischen beiden Zeitordnungen vollzieht sich so auf mehreren Ebenen und ist letztlich nicht auflösbar. Diesen Widerstreit anzunehmen bedeutet, sich den sachlichen Schwierigkeiten des Themas, aber letztlich und vor allem auch der Schönheit dieser Musik in angemessener Weise zu stellen.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2014

Band/Volume: [7](#)

Autor(en)/Author(s): Poppe Gerhard

Artikel/Article: [Kirchenmusik und Kirchengeschichte 15-31](#)