

Musik als Säkularisierungs-Produkt

Es ist eine Binsenwahrheit, dass man unter „Musik“ keineswegs immer und überall dasselbe verstand und versteht. Ja, ob es „die“ Musik überhaupt gibt und diese Bezeichnung nicht bereits eine typisch abendländische Abstraktion darstellt, ist sehr wohl die Frage¹. Sie bleibe im Folgenden jedoch ausgespart und auf den landläufigen Umgang beschränkt. Die Überlegungen zielen nicht auf eine weitere Definition², sondern sollten vor Augen führen, welche Erkenntnismöglichkeiten sich allenfalls eröffnen³, wenn man die Schwester der Sprache allein unter diesem Gesichtswinkel betrachtet. Selbstverständlich wollen weder die angeführten Beispiele (von denen ja viele aus dem Trivialwissen stammen) noch die angedeuteten Spurlinien Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie konzentrieren sich auf Europa und dienen bloß dem Versuch, ausgehend von konkreten Momenten und bestehenden historischen Rastern gewisse Mechanismen etwas anders als üblich in den Blick zu bekommen. Zumal unter Einschluss anderer Kulturen könnten den herangezogenen noch zahlreiche weitere Gesichtspunkte hinzugefügt werden. Vornehmlich soll von „unserer“ Musik die Rede sein. Es kann auch nicht um eine Evolutionsgeschichte gehen, überhaupt nicht um eine historische Darstellung in dem Sinne, dass in fortschreitender Darstellung stets Kontinuitäten und direkte Beziehungen behauptet werden; solche sind oft nicht einmal als Erklärungsmodell in Erwägung gezogen. Nicht alle Übereinstimmungen über (zumal lange) Zeiten hinweg sind nämlich mit Gedächtnisformen zu erklären, sondern eher mit Grundlagen menschlicher Existenz, die daher mehrmals und unabhängig voneinander hervortreten können. Im vorliegenden Zusammenhang wäre das allerdings weder hinreichend feststellbar noch besonders bedeutsam. Zwar scheinen oftmals Kryptotraditionen (wenn nicht bereits Vorformen von Kontinuität) vorzuliegen, doch ließen sich solche erst recht kaum beweisen⁴. Hinweise auf bestimmte Erscheinungen wollen also zunächst nur die Vergleichbarkeit beleuchten und keineswegs gleich historische Zusammenhänge

¹ Vgl. neuerdings CHRISTIAN KADEN, *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*. Kassel–Stuttgart 2004.

² Vgl. den Beitrag PARNCUTT / KESSLER S. 9–54.

³ Ob man die Fragestellung eine historische, anthropologische oder sonstwie nennen möchte, erscheint weniger wichtig als das Ergebnis. Vermutlich vergrößert sie auch unzulässig, wenn von in den Begriffen implizierten Auf- und Abstiegen die Rede ist, doch ist dies in Kauf zu nehmen.

⁴ Nach Konstanten zu suchen, hat sich die Historie ohnehin längst abgewöhnt, ja gibt sich auch mit der bloßen Feststellung von Beständigem und Wandelbarem nur ungern zufrieden; OSKAR KÖHLER, *Versuch einer „Historischen Anthropologie“*, in: *Saeculum* 25 (1974), 129–246.

suggerieren. Vielmehr muss als das größte methodische Problem dieses Versuchs gerade diese Frage eingestanden werden: wie weit analog oder gar übereinstimmend *erscheinende* Phänomene – denn wenn, dann fallweise über lange Zeitläufe hinweg – miteinander zusammenhängen *könnten*. Von vornherein illusorisch wäre es denn auch, nach möglichst einheitlichen oder wenigstens vergleichbaren Quellengattungen zu fahnden. Eher sind vorliegende historische wie systematische Darstellungen und Spezialarbeiten vorausgesetzt, als bereits im ersten Anlauf neue zu erwarten wären. Im Übrigen wurde die Fragestellung in musikwissenschaftlicher Literatur bisher nur selten angesprochen⁵, ja in dieser vielleicht auch nur wenig gesucht⁶.

I. BEGRIFFSKLÄRUNG

Meist findet sich das Wort *Säkularisation* nur als Zeitangabe oder allenfalls verhüllte Qualifizierung⁷. Bei diesem, wie auch *Säkularisierung*, handelt es sich um typisch abendländische⁸; sie spiegeln nicht nur gewisse Verhältnisse wider, sondern eine bestimmte Art des Denkens. Entsprechende Vorgänge einerseits bzw. das Datum von deren Beendigung und/oder ein daraus resultierendes Ergebnis andererseits bezeichnend, werden sie keineswegs nur in der Alltags-, sondern auch in der Wissenschaftssprache nur selten auseinander gehalten. Das ist insoweit erklärlich, als ihr gemeinsames deutschsprachiges Äquivalent „*Verweltlichung*“ als eine erste, durch-

⁵ Der Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft *La Musique et le Rite – Sacré et profane* 1982 in Straßburg wirkte sich kaum in diese Richtung aus. Einzelne Beiträge lieferte das Symposium *Entgrenzungen in der Musik* in Graz ein Jahr später (vgl. OTTO KOLLERITSCH [Hg.], *Studien zur Wertungsforschung* 18. Wien–Graz 1987). Zu den wenigen Ausnahmen gehören der auch im Folgenden mehrmals zitierte, von HELGA DE LA MOTTE-HABER vorgelegte Sammelband *Musik und Religion*. Laaber ²1995, bei dem jedoch zu bedenken ist, dass es sich einerseits um eine Geschichtsdarstellung in Essays handelt und dass andererseits sowohl hinsichtlich Religion als auch Musik nur bestimmte Ausschnitte ins Visier genommen sind; nicht zuletzt und weniger akzessorisch KADENS *Das Unerhörte und Unhörbare* (wie Anm. 1), 169, 198, 236. Kaden fasst hier sogar eine „*Säkularisierung von unten nach oben*“ ins Auge, was ich lediglich für eine andere Betonung von *Sakralisierung* halte.

⁶ Die im Vorliegenden zitierte Literatur will zu keiner der angeschnittenen Fragen vollständig sein, sondern besitzt meist nur beispielhaften Charakter oder versteht sich bestensfalls als Empfehlung für einen ersten Ein- oder Überblick.

⁷ Z. B. auch in KARL-GUSTAV FELLERERS *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (Kassel etc. 1976), wo das eigentliche Problem nur einmal (durch HERMANN-JOSEF BURBACH, in Bd. 2, 401) angedeutet erscheint, oder auch in zwei Symposien der jüngsten Zeit: *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration* in Ottobeuren und *Säkularisation 1803 in Tirol* in Brixen (beide 2003).

⁸ GIACOMO MARRAMAO, *Die Säkularisierung der westlichen Welt* (insel taschenbuch 2559). Frankfurt/M.–Leipzig 1995.

aus brauchbare und einleuchtende Erklärung dienen kann. Auch im Folgenden wird sich diese Unterscheidung selten als von größerer Bedeutung erweisen.

In den allgemeinen Sprachgebrauch scheinen beide Worte erst aufgrund verhältnismäßig rezenter historischer Vorgänge gelangt zu sein: nämlich der Überführung von bis dahin in kirchlichem Besitz befindlichen Sachen und Ideen (z. B. Klöstern, Schulen, medizinischen Einrichtungen) in weltliche Verwaltung⁹ im Zuge der Aufklärung¹⁰. Erst dann sollte *Säkularisierung* zu einem nicht unwesentlichen Bestimmungstück der europäischen „*Moderne*“¹¹ und sogar zu einem Schlüsselbegriff des jüngeren politisch-ethischen Diskurses werden. Ein stärker abstrahierender, von der Wortanalyse ausgehender Blick¹² legt jedoch nahe, nicht nur konkrete historische Beispiele um 1800 zu sehen; er enthält vielmehr die Möglichkeit, ja nachgerade die Aufforderung, nach Vergleichbarem in der Geschichte zu fragen und den Ausdruck ohne chronologische Implikationen zu verwenden. Dann allerdings erscheint die uns heute umgebende Musik in unerwartet vieler Hinsicht – zumindest *auch* – als ein Ergebnis unterschiedlicher Verweltlichungsprozesse.

Ansatzpunkt für die Bezeichnung *Säkularisierung* war die wenigstens seit den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts verfolgbare Bedeutung dieses Wortes im Kirchenrecht, v. a. Personen betreffend: nämlich die „Rückführung in den Laienstand von jemand, der religiöse Weihen empfangen hat oder nach Klosterregeln lebt“¹³. Es wäre somit, keineswegs überspitzt formuliert, bereits bei dieser Übernahme in den allgemeinen Sprachgebrauch von einem Säkularisierungsvorgang zu sprechen. Im Übrigen war dieser (heute meist – und exakter – als *Laisierung* bezeichnet) natürlich ebenso wenig neu¹⁴ wie es Klostersaufhebungen und Überführung von deren Sachvermögen in andere Kassen waren. Konfiszierung von Kirchengut hatte es bereits im Zuge der ersten Christenverfolgungen der Spätantike und im Frühmittelalter gegeben, der Schutz vor Begehrlichkeiten des Adels gehörte spätestens seit Karl d. Gr. zu den sowohl dem Papst- als auch dem Kaisertum gemeinsa-

⁹ Vgl. z. B. die französische *Encyclopédie* (1765): „Sécularisation [...] est l'action de rendre séculier un religieux, un bénéfice ou lieu qui étoit régulier.“

¹⁰ In Österreich (inkl. Salzburg) planmäßig betrieben durch den sog. Josephinismus ab 1782, in Frankreich die Revolution 1789, in Deutschland ab 1803 (Reichsdeputationschluss), in Spanien ab 1835. Seit der Aufklärung, insbesondere der französischen Revolution, wurde die grundsätzliche Trennung von Kirche und Staat in ganz Europa und z. T. darüber hinaus (z. B. Türkei) weitgehend durchgeführt.

¹¹ RUDOLF FLOTZINGER, *Moderne Musik – Musik der Moderne. Ausgangsüberlegungen und -hypothesen*, in: RUDOLF HALLER (Hg.), *Studien zur Moderne* 1. Wien-Köln-Weimar 1996, 199–266.

¹² Hinter *säkular* steht lat. *saeculum* = Zeitalter, Weltall, irdische Welt; der Bedeutung von *saecularis* als weltlich, ja sündig, neben hundertjährig, liegt also bereits eine Bedeutungsverengung zugrunde.

¹³ MARRAMAO, *Säkularisierung* (wie Anm. 8), 21.

¹⁴ Im *Codex iuris canonici* 1918 unter dem Stichwort „*saecularisatio*“ geregelt.

men Interessen, 1312 wurden bekanntlich der Templerorden und 1492 in Frankreich etwa 100 Klöster zugunsten der Krone aufgehoben. Und als Gegenstück zur Flucht von Mönchen *aus* einem Kloster oder vor „ewigen“ Gelübden kann die – oftmals politisch motivierte – zwangsweise Einweisung *in* ein solches (sog. „Mönchung“¹⁵) angesehen werden. Das sollte dazu verhalten, stärker als üblich zu unterscheiden, von welcher Seite der Impetus zu einer Säkularisierung kam: von innen oder außen, d. h. ob die Veränderung gewissermaßen eine aktive oder passive war¹⁶. Dass das nicht immer so eindeutig festzustellen ist und deshalb ein Rückzug auf gewissermaßen neutralistische Ausdrücke geboten erscheint, steht auf einem andern Blatt.

Jedenfalls ist es durchaus sinnvoll, beide Bezeichnungen entsprechend auszuweiten¹⁷: vorerst von Prozessen in der abendländischen Neuzeit (was die engere Wortbedeutung bleiben sollte) auf analoge kulturelle Prozesse, nämlich auf alle, die zu steigender Unabhängigkeit der weltlichen Lebensgestaltung von geistlichen (d. h. religiösen und/oder kirchlichen) Ordnungssystemen führ(t)en. Das heißt konkret: mit *Säkularisierung* im weiteren Sinn „jede Verweltlichung geweihter Personen und Sachen“ zu bezeichnen, z. B. „das Ausscheiden der Religiösen aus dem Ordensstand, der Kleriker aus dem Klerus, die Aufhebung von Klöstern, die Profanierung von Kirchen und sakralen Geräten“, sowie im engeren Sinn jede „ohne kirchliche Genehmigung vollzogene Enteignung kirchlicher Einrichtungen (Bistümer, Stifte Klöster, Pfründen) und ihren Gebrauch zu profanen Zwecken“¹⁸. „Seit seinem ersten Auftauchen ist der Begriff Säkularisierung also geprägt von einem antithetischen Schema: von jenem Dualismus von regularis und säkular, der, wenngleich erst virtuell, schon die moderne Metamorphose der ‚Paulinischen Paare‘ himmlisch/irdisch, kontemplativ/aktiv, spirituell/weltlich enthält“¹⁹. Obwohl von recht spezifischen Verhältnissen hergeleitet, kann dieses Verständnis des Wortes sehr weit gehend verallgemeinert werden.

Bereits ein erster, von da ausgehender und noch oberflächlicher Blick bringt zum Bewusstsein, wie oft dabei Musik ins Spiel kommt: nämlich nahezu jedesmal, wenn man die Dichotomie „weltlich–geistlich“ in den Blick nimmt. Das sollte vor übereil-

¹⁵ D. h. Verbannung, wenn nicht Internierung in einem Kloster; z. B. des letzten merowingischen Königs durch Pippin (751) oder des Bayernherzogs Tassilo III. durch Karl d. Gr. (788).

¹⁶ Es ist keineswegs das gleiche, ob jemand freiwillig oder dazu gezwungen Mönch wird, ob der Ausstieg aus diesem Stand vom Betreffenden selbst betrieben oder vom Staat verordnet wurde.

¹⁷ Auch die Kirchengeschichte spricht z. B. davon, dass der äußeren, materiellen Säkularisation im Zuge der Aufklärung schon längere Zeit eine innere, geistige vorausgegangen sei und diese die Erstere beschleunigt habe; z. B. AUGUST FRANZEN, *Kleine Kirchengeschichte* (Herder-Bücherei 237/238). Freiburg/Br. 1965, 330.

¹⁸ GEORG SCHWAIGER, *Säkularisation*, in: *Lexikon des Mittelalters* 7 (2002), 1277.

¹⁹ MARRAMAO, *Säkularisierung* (wie Anm. 8), 21.

ten Schlüssen warnen. Es könnte mit der Universalität von Musik als kaum jüngere, aber deutlich anders geartete Schwester der Sprache zusammenhängen, doch ist ein ursächlicher Zusammenhang daraus vorerst nicht abzuleiten. Und noch weniger wird von einem einfachen „entweder–oder“ auszugehen sein. Es leuchtet zwar unmittelbar ein, dass die heutige Musik weitestgehend eine weltliche zu nennen ist, neben der geistliche Formen in Primärfunktion nur mehr ein Schattendasein fristen²⁰. Doch wird allein der Hinweis auf die enge Verwandtschaft mit bzw. die Analogie zur Sprache davon abhalten, dahinter einfach nur Degenerationsprozesse zu vermuten.

Überhaupt hat sich somit eine weitere Frage aufgetan: Man darf offenbar nicht nur von Kirchenmusik im eigentlichen Wortsinn ausgehen. Ein Ausgangspunkt für das Wort *Säkularisierung* bildet das Gegensatzpaar *geistlich* (im Sinne von: *kirchlich*) vs. *weltlich*. In vielen Fällen wird zwar tatsächlich weitgehend belanglos sein, ob genau diese Dichotomie den Hintergrund darstellt oder ob z. B. anstatt von *Säkularisierung* besser von *Ent-Sakralisierung* oder *Profanierung* zu sprechen wäre. Zwar könnte das hinter diesen Ausdrücken stehende Wortpaar *sakral*²¹ vs. *profan*²² in gewissem Sinne als das allgemeinere, über jenem stehende angesehen werden, – keinesfalls aber als gleichbedeutend. Abermals wird eine solch feine Unterscheidung nicht immer durchführbar, doch sollte wenigstens eine gewisse Sensibilisierung für eine solche geweckt sein. Neben *Säkularisierung* sind eine Reihe weiterer Begriffe aus diesem Zusammenhang in Erwägung zu ziehen und fallweise sogar eindeutig zu bevorzugen.

II. BEZUGSPUNKT MUSIK

Die Diskussion über die Verwandtschaft von Musik und Sprache ist nach wie vor einigermaßen kontrovers. Als unbestreitbar wird vielleicht noch genommen, dass es sich um Kommunikationssysteme handelt, die jedenfalls in gewissem Sinne auf eine gemeinsame Wurzel (Lautäußerungen) zurückzuführen sind, und wohl auch, dass sich Funktion und Tätigkeit von Musik schon in der Urgesellschaft voneinander lösten; vor allem aber, dass dabei religiöse Riten eine große Rolle spielten²³. Nicht nur, dass Musik von altersher mit Magie und Zauber in Zusammenhang

²⁰ Als „das Ende [wenigstens] großer Kirchenmusik“ wird die Aufklärung angesehen von HEINZ VON LOESCH, *Glaubensspaltung – Spaltung der Musik? Oder: Was ist evangelisch an der evangelischen Kirchenmusik?*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 77.

²¹ = heilig; von lat. *sacra*, *-orum* = Heiligtümer, gottesdienstliche Geräte; nach *sacer* = heilig.

²² = weltlich; von lat. *profanus* = nicht heilig, ungeweiht (*fanum* = Heiligtum).

²³ GEORG KNEPLER, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung* (Reclam Bibliothek 725). Leipzig 1977, 86, 192f, 178ff. Eine andere Frage ist, dass man damit dem Ursprung von Musik kaum näher kommt.

gebracht wurde; in verschiedenen Riten wird sie oft überhaupt erstmals für die Forschung konkreter greifbar: zwar noch immer nicht in ihrem Aussehen oder gar in klanglicher Form, aber doch in einer wesentlichen Funktion. Es hat wohl keine Kultur gegeben, die keine religiösen Ansichten²⁴, keine Mythen über die Entstehung der Welt sowie über deren Struktur und Bevölkerung, und die v. a. keine Rituale für Kulthandlungen entwickelt hätte, in welchen eine Kommunikation mit den zwar als unsichtbar, aber in der Alltagswelt wirksam gehaltenen Wesen gesucht wurde. Und dabei ist „kaum ein religiöser Kult vorstellbar, bei dem Musik keine Rolle spielt“²⁵: eben weil Musik eine *andere*, von der alltäglich gebrauchten unterschiedene Form von „Sprache“ ist²⁶.

Ein für den vorliegenden Zusammenhang wesentlicher Punkt ist sodann wohl der, dass in Riten und Kulturen dem Staunen (genauer: der Erweckung von Erstaunen) der Adoranten eine große Bedeutung zukam. Dafür wurden verschiedenste Techniken angewendet, die sich auch an die verschiedenen Sinne (Sehen, Hören, Fühlen, selbst Riechen) richteten (ja, oft noch richten). Bei der ungleichen Intensität jedoch, mit der diese angesprochen werden sollten, kommt dem Hören oft eine besondere Bedeutung zu: wenn z. B. von „normal-Sterblichen“ weder das Allerheiligste betreten noch die Götterstatue erblickt werden durfte, sondern nur gewisse Vorgänge zu hören waren; fallweise aber auch bestimmte Musikinstrumente tabuisiert (d. h. nur für religiöse Zwecke, u. zw. nur von dazu Befugten eingesetzt) wurden (z. B. Zeremonialflöten in Neuguinea²⁷); wenn sich im Delphischen Orakel Gott Phoibos Apollon ein Sprachrohr schuf in einer Pythia, deren in – von Rauch und Drogen herbeigeführten – Trancezuständen hervorgestoßenen unartikulierten Äußerungen und/oder mysteriös-göttlichen Worte nur zu hören und dann erst noch zu interpretieren waren; wenn der jüdische Gott weder gesehen werden kann (Ex. 33,20) noch dargestellt werden darf (Ex. 20,4), er zu Auserwählten jedoch z. B. aus einer Wolke (z. B. Mk. 9,6) oder einem Dornbusch (Ex. 3,4) sprach; usw. Nur als eine Kehrseite dazu ist zu sehen, wenn in vielen Kulturen blinden Menschen besondere Fähigkeiten als „Seher“ und/oder Sänger (z. B. Homer) zugeschrieben werden. Schließlich

²⁴ Wie z. B. mit Unterscheidung von zwei oder drei „Welten“: einer irdischen, real zugänglichen und einer anderen, eben nicht ohne weiteres zugänglichen Welt, die oft noch in eine Ober- und Unterwelt gespalten ist.

²⁵ DE LA MOTTE-HABER, *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 7.

²⁶ In der mittelalterlichen arabisch-syrischen Lexikographie ist dies sogar das Definitivum von dem, was wir als Musik bezeichnen; MAX HAAS, *Bemerkungen zum Thema „Musik, Liturgie und Transzendenz“*, in: OTTO KOLLERITSCH (Hg.), *Entgrenzungen in der Musik* (Studien zur Wertungsforschung 18). Wien–Graz 1987, 54.

²⁷ WALTER GRAF, *Zur Spieltechnik und Spielweise von Zeremonialflöten von der Nordküste Neuguineas*, in: FRANZ FÖDERMAYR (Hg.), *Walter Graf, Vergleichende Musikwissenschaft. Ausgewählte Aufsätze* (Acta ethnologica et linguistica 50). Wien–Föhrenau 1980, 15.

scheint die unterschiedliche Betonung von Schauen (Bild, Ikone) und Hören (Gesang) noch heute die beiden großen Blöcke der christlichen Kirche (den östlich/orthodoxen bzw. westlich/katholisch-protestantischen) zu unterscheiden²⁸. Das angeblich sämtliche Sinne ansprechende „Gesamtkunstwerk“ hingegen ist ein recht junges, allzu oft überstrapaziertes Schlagwort²⁹, das bestenfalls als Idealisierung verschiedener Kunstkonzepte (v. a. romantischer von Richard Wagner bis Alexander Skrjabin, der unerreichbaren „blauen Blume“ vergleichbar) zu verstehen ist; auch in Film und Fernsehen ist eine Balance zwischen Sicht- und Hörbarem heutzutage nur selten gewahrt und noch seltener eine *multimedia*-Präsentation mehr als ein modisches Accessoire. Der Streit aber, ob das Auge wichtiger sei als das Ohr und ob das Visuelle noch immer unterentwickelt sei, ist älter als ihre Abhandlung durch Leon Battista Alberti (1404–72) oder Herbert Marshall MacLuhan³⁰, auch weitgehend unfruchtbar und kann die vorliegende Frage nicht weiter beleuchten.

Bei allen Kulthandlungen spielte mit großer Wahrscheinlichkeit das Hörbare (wenn schon nicht immer als Musik im engeren Sinn oder gar als Kunst) eine Rolle³¹: nämlich wenigstens in dem, dass die im Verkehr mit den Überirdischen verwendete Sprache nicht die des Alltags sein sollte, sondern eine besondere, stilisierte (d. i. mit bestimmten Mitteln veränderte) zu sein hatte und z. T. noch hat – ebenso, wie auch die Stimme des delphischen Apoll nicht die normale oder gar eindeutig verständliche war. Jedenfalls wurden und werden in allen großen, aber auch in zahlreichen kleineren, vermutlich in allen älteren Religionen die heiligen Texte nicht einfach vorgelesen, sondern – zumal im öffentlichen und repräsentativen Kult, entweder solistisch oder kollektiv – rezitiert (d. i. „künstlich“ auf gleicher Tonstufe oder nach bestimmten Schemata [modi] vorgetragen, im Gegensatz zur als natürlich empfundenen Sprachmelodie der meisten Sprachen³²), werden Anrufungen von Priestern gesungen und allenfalls vom Volk akklamiert, dürfen beim Kult keine oder nur bestimmte, u. U. sogar nur für diesen Zweck tabuisierte Instrumente verwendet werden, u. a. m. Das Christentum und die jüngere Synagoge (d. i. das Judentum nach der Zerstörung des Tempels 70 n. Chr.) sind diesbezüglich wohl am weitesten

²⁸ RUDOLF FLOTZINGER, *Lukas und Gregor. Vergleich zweier mittelalterlicher Mythen*, in: DAVID HILEY (Hg.), *ars musica/musica sacra*. Regensburg 2006 (in Druck).

²⁹ Wie viele Opernbesucher tatsächlich das Gesehene und Gehörte in gleichem Maße genießen, steht dahin.

³⁰ HERBERT MARSHALL MCLUHAN, *Understanding Media*, 1964; dt. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf–Wien 1992, 100ff.

³¹ JOHANNES WINCKELMANN (Hg.), MAX WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen ⁵1976, 46. Ob man darin – wie ihm gelegentlich unterstellt – gar eine These zum Ursprung der Musik sehen darf, bleibe ohne Weiteres offen.

³² Der Unterschied zwischen Sprechen und Rezitieren ist also umso größer, je stärker das melodische Element der betreffenden Sprache inhärent (so in sog. Tonsprachen) oder in ihr üblicherweise ausgeprägt ist.

gegangen und haben eigene Gesangsformen entwickelt, die als „gesungenes Gebet“ verstanden sein wollen³³. Dass deren Rolle und beabsichtigte Einschätzung heutzutage kaum mehr nachvollzogen werden können, verwundert nicht: den meisten Menschen erscheinen sie allzu weit von Alltagserfahrungen entfernt und anderen als „exotisch“ erfahrenen fremder Kulturen verwandter, als der eigenen. Deshalb erfolgt die Rezeption sowohl des synagogalen Sprechgesangs als auch des christlichen Chorals auf weite Strecken und über Kulturgrenzen hinweg auf eher exotischer und/oder modisch-esoterischer Ebene; hinsichtlich des Vertrauens in ihre magische Kraft aber treten gerade in Letzterer alte Vorstellungen wieder hervor. Dass wir damit mitten im Thema sind, liegt auf der Hand. An der etwa gleichzeitigen Verbannung der Instrumente aus dem Kult durch Juden- und Christentum scheinen sogar die christlichen Kirchenväter des 2.–4. Jahrhunderts ihren Anteil gehabt zu haben und sei es nur als Reaktion auf als Anschuldigung empfundene Bemerkungen zur alten Synagoge; die gemeinsame Stoßrichtung beider Religionsgemeinschaften gegen orgiastische Mysterien im Zeitalter des Hellenismus ist offensichtlich. Im Übrigen hat das junge Christentum seine Prinzipien ja erst schrittweise entwickelt und dabei lokalen Traditionen lange Zeit sehr viel Raum gelassen. Die Zurückdrängung des (zumal virtuosen) Instrumentenspiels zumindest in den privaten Bereich führte erst im Laufe der Zeit zu einer heute recht eigentümlich anmutenden und der Forschung noch immer Schwierigkeiten bereitenden Beurteilung: aufgrund der bekannten mittelalterlichen Einteilung der *musica* in *mundana*, *humana* und *instrumentalis* sowie trotz ihrer zunehmenden Ächtung repräsentierten die Musikinstrumente in bildlichen Darstellungen nach wie vor (und ab der Gotik sogar verstärkt) die Musik als solche³⁴. Die sich daraus ergebende Dichotomie „geistlicher Gesang vs. weltliche Instrumentalmusik“ wurde nur dadurch abgeschwächt (d. h. nicht stringent in heutigem Sinne vollzogen), dass gewisse Instrumente als Attribute

³³ Diese grundsätzliche Parallelität zwischen Juden- und Christentum über etwa ein Jahrtausend hinsichtlich der Idealisierung reiner Vokalmusik und (resp. nunmehrigen) Ablehnung von kultischem Instrumentengebrauch wurde lange Zeit nicht gesehen; vgl. ECKHARD TRAMSEN, *Nicht Stimmung, sondern Stimmen. Zur Geschichte des Synagogalgesangs*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 37–45.

³⁴ Als charakteristisch kann das bekannte Frontispiz der sog. Notre-Dame-Handschrift „F“ gelten: dreimal wird die *musica* als Herrscherin (daraus sollte später die „Frau musica“ werden) dieser drei Ebenen dargestellt, wobei vier Mönche die Seele-Körper-Harmonie repräsentieren und ein Fiedler mit weiteren Instrumenten an der Wand und zu Füßen die praktisch-klangliche Musik. Dazu und zur schrittweisen Veränderung der Sichtweisen vgl. HARTMUT MÖLLER, *Die Musik als Abbild göttlicher Ordnungen. Mittelalterliche Wirklichkeit – Wahrnehmungsweisen – Deutungsschemata*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 59ff.

der Engel³⁵ (d. i. von Himmelsbewohnern) betrachtet wurden und andere als solche des Teufels – bzw. der als dessen Handlanger „verteufelten“, durchaus irdischen Spielleute³⁶, auf die man trotz allem nicht ganz verzichten konnte: für das persönliche, „weltliche“ Vergnügen.

Ob man deshalb gleich auf direkte Beziehungen schließen kann, bleibe dahingestellt. Tatsache ist, dass sich ähnliche Vorstellungen und Verhältnisse, wie die bisher angesprochenen, in zahlreichen alten Mythen (zu denen auch die Bibel zu rechnen ist), aber auch in jüngeren europäischen Märchen³⁷ ausgedrückt finden: Hier wird fallweise sogar von musikalischer Grundlegung der Welt berichtet (z. B. der Tanz des indischen Gottes Shiva; Singen der Weltenschöpfer während ihres Tuns³⁸; Beitrag der Musen zum Wohle der Welt durch ihren Gesang zur Unterhaltung der im griechischen Olymp feiernden Götter), vom „Klang“ der Gestirne (z. B. in der pythagoräischen Sphärenharmonie), vom göttlichen Ursprung der Musik, der sich in der Erfindung einzelner Instrumente durch Götter niederschlägt (z. B. der Lyra durch Hermes; des Aulos durch Athene, die ihn allerdings wegwirft, als sie bemerkt, wie das Spiel ihr Gesicht entstellt), von Göttern selbst als Musiker (z. B. Apollon als Leierspieler, seine Siege über Pan und Marsyas), von göttlichen Heroen als Instrumentenbauern (z. B. Gilgamesch einer heiligen Trommel), von der Macht und Wirkung der Musik (zahlreiche, auf der ganzen Welt zu findende Parallelgestalten zum thrakischen Sänger Orpheus, der vorübergehend sogar den Tod überwinden konnte³⁹; der Besänftigung des tobenden hebräischen Königs Saul durch Davids Harfen-

³⁵ REINHOLD HAMMERSTEIN, *Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern–München 1962.

³⁶ REINHOLD HAMMERSTEIN, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern 1974.

³⁷ WOLFGANG LAADE, *Musik und Musiker in Märchen, Sagen und Anekdoten der Völker Europas. Eine Quellensammlung zum Problemkreis „Musik als Kultur“*. I: Mitteleuropa (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 78). Baden-Baden 1988.

³⁸ Der Götter, während sie der Erde Leben einflößten (Kosmogonie der Skidi-Pawnee), des Schöpfers während der Erschaffung der Welt (Pima-Indianer), des göttlichen Mani, während er die Insel Havaiki aus dem Meer fischt und so die Welt schafft (Polynesien), des Gottes Nareau, während er die Welt schafft, die Menschen erkennt, die große Muräne bezwingt und die Welt ordnet (Mikronesien); vgl. WOLFGANG LAADE, *Musik der Götter, Geister und Menschen. Die Musik in der mythischen, fabulierenden und historischen Überlieferung der Völker Afrikas, Nordasiens, Amerikas und Ozeaniens* (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 58). Baden-Baden 1975, Nr. 123, 140, 210, 236, eine Fundgrube einschlägiger Texte.

³⁹ LAADE, *Musik der Götter* (wie Anm. 38); WALTER GRAF, *Zu den west-östlichen Parallelen in der frühen Reflexionen über die Musik*, in: FÖDERMAYR (Hg.), WALTER GRAF, *Vergleichende Musikwissenschaft* (wie Anm. 27), 71–89.

spiel [1 Sam.16,23]; von einem wundersamen Rattenfänger⁴⁰), von der Macht bestimmter Instrumente⁴¹ (z. B. von den die Mauern von Jericho zerstörenden Posauern [Jos. 6,20], aber auch dem die thebanischen erbauenden Leierspiel des Amphion), von Papst Gregor I. als Vermittler (nicht Erfinder) des ihm durch den Hl. Geist selbst eingegebenen⁴² westlichen Kirchengesangs, der Hl. Cäcilia als Schutzheiliger der christlichen Musiker⁴³ usw.

Die Vorstellung, dass der himmlische Gesang der Musen die Vorbilder für das Singen auf Erden liefere, lebte nicht nur in der mittelalterlichen weiter, wonach die irdische Musik ein „Abbild göttlicher Ordnungen“⁴⁴ sei, sondern wurde noch im 18. Jahrhundert (z. B. in Johann Matthesons *Neu-Eröffnetem Orchester* [1713] oder Händels *Alexander's Fest* [1736] wie Dryden-Händels *Cäcilien-Ode* [1739]) verfochten⁴⁵, und Kaiser Karl VI. wollte (1740) deshalb unter Musik sterben, damit so der Übergang zur himmlischen möglichst bruchlos erfolge⁴⁶. Und ebenso wenig zu übersehen ist, dass im griechischen Götterhimmel an der Seite des gesitteten Apoll der sinnliche, bacchantische Dionysos stand und dieser Dualismus abermals über das mittelalterliche Nebeneinander von Musik der Engel und ihres „gefallenen“ Bruders Teufel bzw. deren irdische Parallelen der Kirchensänger und Spielmänner bis in die Moderne (z. B. Friedrich Nietzsche) fortlebte und entsprechende Wertungen prägte.

⁴⁰ Als „Rattenfänger von Hameln“ durch die Märchen der Brüder Grimm allbekannt geworden, der betreffende Typus ist jedoch auch in anderen Ländern und Orten bekannt und weit verbreitet.

⁴¹ D. h. tatsächlicher Machtwirkung und nicht nur symbolischer -demonstration.

⁴² Wie (wohl nicht erst) seit Homer unzählige Male (ein) Gott dem Dichter oder Sänger seine Weisen eingibt.

⁴³ Ebenfalls ab dem 14. Jh., wenn auch aufgrund völlig unzutreffender Voraussetzungen, nämlich der Interpretation des aus der *Passio* in die Festantiphon übernommenen Passus „cantantibus organis“ als Hinweis auf die erst zu dieser Zeit zum Kircheninstrument werdende Orgel, anstatt (im Gegenteil) auf die weltliche (= sündige) Begleitmusik während ihrer erzwungenen Hochzeit.

⁴⁴ MÖLLER, *Die Musik als Abbild göttlicher Ordnungen*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 47–74.

⁴⁵ WILHELM SEIDEL, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 138.

⁴⁶ GUIDO ADLER (Hg.), *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I.* 1 (Wien 1892), Einleitung XVII. In den *Gradus ad parnassum* seines Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux (1725) ist der Zweck der Musik immerhin bereits ein zweifacher: Lob Gottes und Ergötzung des Menschen (ein Gedanke, der mit vertauschten Wertigkeiten in Ferdinand Hands *Ästhetik* mehr als 100 Jahre später wiederkehren sollte); RUDOLF FLOTZINGER, *Die Musikanschauung des Johann Joseph Fux (1660–1741)*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich* (Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts 10). Wien 1995, 94.

Nicht nur im ethnologischen Bereich sind unterschiedlichste Nutzungen von gewissen Wirkungen von Musik (oder auch nur bestimmter Arten; selbst wenn dies nur in Überzeugungen oder allein im Glauben daran begründet sein mochte⁴⁷) bekannt geworden. Die größte Rolle spielte und spielt sie – in unterschiedlichen Definitionen, u. U. auf bestimmte Klang- oder Rhythmusphänomene reduziert – bei sämtlichen Formen angestrebter „alterierter Bewusstseinszustände“ (Ekstase, Trance, Psychedelik)⁴⁸. Solche Fragestellungen sind unter dem Stichwort „Musik als Droge“ inzwischen längst von der Musikethnologie und -anthropologie in die Musikpsychologie, -soziologie, -pädagogik usw. gelangt. Auch bei diesem Schritt könnte von einem der Säkularisierung gesprochen werden: von den Grundlagen des Wissens über Musik (Glaube vs. Wissenschaft) über die Erklärung zu notwendigen Steuerungsversuchen. Jedenfalls kann der allbekannte Orpheus-Mythos auch heute noch als eine Zusammenfassung einschlägiger Beobachtungen fungieren, die in der Antike als sog. Ethoslehre, im Mittelalter als *effectus musices* und von der Romantik als „Macht“ der Musik propagiert wurden, Hörer in eine (weitgehend undifferenzierte) „and're Welt entrücken“ zu können. Und ihren gezielt medizinischen Einsatz pflegt nicht erst die relativ junge Musiktherapie, sondern hatten Schamanen und Medizinmänner bestens gekannt und nach den divergierendsten Ansätzen genutzt, hatte z. B. der Jesuitenpater Athanasius Kircher schon in seiner *Musurgia universalis* (1650) beschrieben⁴⁹.

III. SYSTEMATISCHE GESICHTSPUNKTE

Insgesamt gesehen, scheinen die Veränderungen über die Zeit also nicht allzu groß zu sein. Immerhin werden, extrapoliert man allein die wenigen erwähnten Mythen unterschiedlichen Alters, mehrere Gesichtspunkte besser verständlich: einerseits die außerordentlich enge Beziehung, die lange und bis in jüngste Zeit der Musik zu Glaubensvorstellungen zugeschrieben wurde und sie in besonderer Weise für die Verschönerung des Gottesdienstes geeignet erscheinen ließ; aber auch die Einschätzung der gesamten Musik als ein Säkularisierungsprodukt erscheint nun keineswegs mehr als weit hergeholt. Andererseits könnte ihre Loslösung von rituellen Zusammenhängen durchaus befreiende Momente enthalten haben⁵⁰. Fast immer über-

⁴⁷ Vgl. z. B. RUDOLF FLOTZINGER, *Zum Topos von der Völker und Stände verbindenden Wirkung der Musik*, in: *International review of the aesthetics and sociology of Music* 12 (1981), 91–101.

⁴⁸ KADEN, *Das Unerhörte und das Unhörbare* (wie Anm. 1), Kap. 2; HANS OESCH, *Musik als Vehikel der Jenseitsreise in schamanischen Kulturen Südostasiens*, in: KOLLERITSCH (Hg.), *Entgrenzungen in der Musik* (wie Anm. 26), 37–49.

⁴⁹ Vgl. KADEN, *Das Unerhörte und das Unhörbare* (wie Anm. 1), 174; WOLFGANG SUPPAN, *Der musizierende Mensch*. Mainz etc. 1984, 102–123.

⁵⁰ KNEPLER, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (wie Anm. 23), 188, 207.

sehen wird jedoch, dass in den einschlägigen Mythen nur selten die eigentliche Spitze der Götterhierarchie (z. B. Zeus) als singend oder musizierend dargestellt, sondern diese Vorstellung erst unterhalb dieser Ebene angesiedelt erscheint⁵¹; wenn aber (wie bei den erwähnten außereuropäischen Kosmogonien), dann eindeutig *begleitend* zur jeweils eigentlichen Tätigkeit⁵². Man kann dies, wie auch die Sphärenharmonie, jedenfalls als Hinweis auf eine besondere Nähe zur Oberwelt, sodann aber auf die davon hergeleitete funktionale Bedeutung der Musik⁵³ – gerade im „Gottesdienst“ (schließlich ja auch der Musen!) – verstehen, an der die „weltliche“ Musik nur teilhaben möchte oder sich orientiert.

Im Übrigen interessiert hier vor allem, dass offenbar bei allen derartigen Erzählungen sowohl eigentümliche als auch weitgehend unerklärbare (magische) Aspekte der Musik im Allgemeinen, im Besonderen aber empirisch festgestellte (und ihr nicht bloß zugeschriebene) Wirkungen auf Mensch und Natur Pate standen. Hinsichtlich der Instrumente göttlicher Erfindung ist nicht nur diese Herkunft (d. h. die Musik als ein Geschenk der Götter, damit als etwas Besonderes, ja Heiliges) zu bedenken. Sie hat auch Auswirkungen sowohl auf deren Handhabung durch bestimmte Menschen, als auch deren Bewertung: Musiker verwenden nicht Werkzeuge wie andere Menschen (Handwerker) auch⁵⁴, sondern gewinnen damit Anteil am Übermenschlichen, erhalten göttliche Kräfte, werden aus der übrigen Menschenmenge herausgehoben; ihre oft zu beobachtende Rolle als Weise, geistige Führer, Mediziner usw. wird dadurch ebenso verständlich wie das Gegenteil, ihre fallweise Ausgrenzung oder die Tabuisierung bestimmter Instrumente, die gelegentlich sehr weit (nämlich bis zur Tötung von Unbefugten) getrieben sein kann. Und abermals sind durchaus noch heute wirksame, wenn auch nicht immer bewusste Reste solcher Beurteilungen namhaft zu machen: etwa im Falle der Orgel als Kircheninstrument *par excellence*, ja als angebliche „Königin der Instrumente“⁵⁵; der zum Bettlerinstrument „herabgesunkenen“ Drehleier oder dem selbst verfertigten Maipfeiferl in Kinderhänden.

⁵¹ ALBRECHT RIETHMÜLLER, *Antike Mythen vom Ursprung der Musik*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 34.

⁵² Ebenso bei Shiwas Tanz, der, wenn man ihn denn hier als Beispiel heranzieht, bereits in abendländischer Weise dechiffriert (differenziert) erscheint.

⁵³ Die Begriffe *Musik* und *Gesang* werden insofern oft leichtfertig gebraucht, als Musik einmal als Oberbegriff über beide und einmal als Kurzform von „Instrumentalmusik“ eingesetzt (im Grunde sind es zwei verschiedene) und kaum bedacht wird, und dass Gesang wohl die ältere Form ist.

⁵⁴ Dass Musikinstrumente nur besondere Formen von Werkzeugen sind, welche allgemein die Möglichkeiten der Benutzer erweitern, liegt auf der Hand.

⁵⁵ Diese Einschätzung ist außerordentlich jung, nämlich wohl nicht vor dem 19. Jh. zu finden (z. B. in einer Bruckner-Kritik Eduard Hanslicks, 1870). KADEN setzt diesen Aufstieg bereits im 16. Jh. an (*Das Unerhörte und das Unhörbare*, wie Anm. 1, 204).

Das Beispiel Orgel mag allerdings veranschaulichen, dass solch hehre Einschätzung oft einen entsprechenden Aufstieg zur Voraussetzung hat, also – um durchaus beim Thema zu bleiben – eine Art Gegenteil von Säkularisierung. Es überrascht nicht, dass die Geschichte gerade dieses Instruments von allerlei Idealisierungen und Fehlinterpretationen entstellt und der Eintritt der spätantiken *hydraulis* (Wasserorgel) in den byzantinischen Kaiserkult eher als geklärt angesehen werden kann (den Ausgangspunkt bildete ein Zirkus-Instrument), als ihre Einführung in die westliche Kirche. Der Schluss von einem byzantinischen Geschenk an den Karolinger Pippin (757, ein weiteres an Karl d. Gr. ist nicht wirklich belegbar) und einer entsprechenden Kopie (826) auf eine vergleichbare Rolle im westlichen Kaiserkult mag zwar oberflächlich überzeugen⁵⁶. Er kann jedoch den im 14. Jahrhundert⁵⁷ einsetzenden Aufstieg *in* der Kirche, welcher das Instrumentenverbot durchbrach, nicht erklären, sondern bestenfalls eine mittelalterliche Nähe von Kirchen- und Kaiserkult belegen: am karolingischen Hof war die Orgel jedenfalls ein nicht-kirchliches Instrument. Wenn die jüngste Erklärung – Umweg über die Funktion der Exemplifizierung von Musiktheorie, d. h. Gesangspädagogik⁵⁸ – zutrifft, wird außerdem eine Unterscheidung von nach gleichen Grundlagen gebauten Instrumenten nicht nur nach Größe, sondern auch Funktion vorausgesetzt: der Ausgangspunkt für beide war vom Kult im engeren Sinn bereits einigermaßen entfernt gewesen. Der Aufstieg des zur Größe tendierenden Typus vorerst zu einem eindeutigen Kircheninstrument (während die kleinen auch bei weltlichen Musikern beliebt blieben) vollzog sich naheliegenderweise ausschließlich in geistlichen (oder solche imitierenden) Kreisen und lebte von dieser Verbindung auch noch, nachdem die Kirchenorgel in einem eindeutigen Säkularisierungsakt ihre weltliche Schwester erhalten hatte: die Konzertorgel der bürgerlichen Konzertsäle ab dem 19. Jahrhundert. Die gelegentlich dokumentierte Ablehnung (je)der Orgel als „*typisch christlich(sozial)es Instrument*“ von liberaler und sozialdemokratischer Seite⁵⁹ war keineswegs nur ideologisch bedingt, sondern erschien historisch begründbar und somit auch verständlich.

⁵⁶ MANFRED SCHULER, *Hofkapelle und Orgel* [als] *Herrschaftszeichen der Karolinger*, in: MARC HONEGGER / CHRISTIAN MEYER (Hg.), *Actes du XIII^e Congrès de la Société Internationale de Musicologie, Strasbourg 1982*. Strasbourg 1986, 22–27.

⁵⁷ D. h. deutlich später, als meist angenommen; vgl. PETER WILLIAMS, *The organ in western culture 750–1250* (Cambridge Studies in Medieval and Renaissance Musik). Cambridge 1993.

⁵⁸ RUDOLF FLOTZINGER, *Neuerlich: Wie kam die Orgel in unsere Kirchen?* (in Druck)

⁵⁹ Z. B. sozialdemokratische Proteste im Radiobeirat gegen übertragungstechnisch relativ einfache und billige, daher von Produktionsseite beliebte Orgelkonzerte im Österreichischen Rundfunk vor 1933; VIKTOR ERGERT, *50 Jahre Rundfunk in Österreich* 1. Salzburg 1974, 142.

Den Aufstieg zum Kircheninstrument verdankte die Orgel wohl auch einer gewissen Verbindung mit einem der wohl wichtigsten Momente und überzeugendsten Beispiele im vorliegenden Zusammenhang überhaupt: mit der Mehrstimmigkeit abendländischer Prägung⁶⁰ (die inzwischen längst begonnen hat, alle anderen Formen zu verdrängen; außerdem manifestiert sich in den Momenten Mehrstimmigkeit und Orgel auch die Trennung von Juden- und Christentum im frühen Mittelalter). Deren frühe, von der Kirche offenbar nur unwillig akzeptierten Formen wurden *diaphonia*, „vulgariter“ aber auch *organum* genannt. Die Mehrdeutigkeit diese lateinischen Lehnworts nach griechisch ὄργανον = Werkzeug, Hilfsmittel, Organ⁶¹ ist nach wie vor nur schwer aufzulösen. Erst relativ spät nahm es (in der Pluralform *organa*) einigermaßen eindeutig die Bedeutung „Orgel“ an. Darüber, worin allenfalls eine Vorbildwirkung von der antiken *hydraulis* ausgegangen sein könnte, ob in Hinblick auf den Parallelklang aufgrund ihrer Pfeifenreihen oder von Bordun aufgrund bevorzugten Gebrauchs, konnte sich die Forschung bislang nicht einigen⁶². Obwohl in mehreren Instrumenten längst vorliegend, sind beide Grundlagen nicht nur auch vokal plausibel, sondern machen ein Gutteil ihrer Einschätzung als „artifiziel“ aus. Sie stammen zweifellos aus uralten usuellen (volkstümlichen) Formen, sind aber dann ausschließlicher, als dies selbst von der Orgel gesagt werden kann, durch Geistliche (d. h. Gebildete im Rahmen der Kirche) zu artifizialen gemacht und weiter entwickelt worden⁶³. Diese Ansätze sollten ab dem 13. Jahrhundert die abendländische Musik fortan prägen⁶⁴. Da sie noch für längere Zeit kirchlich oder wenigstens geistlich dominiert blieben, ist es also kaum übertrieben, hierin das wichtigste Moment des in Rede stehenden Zusammenhangs zu sehen. Gemessen an diesem entscheidenden Impetus, nehmen sich alle anderen als nachrangig aus. Da alle späteren, auch die weltlichen Formen von Mehrstimmigkeit auf den Erfahrungen jener aufbauten,

⁶⁰ FRITZ RECKOW, *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des „Instrumentalen“ in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie*, in: *Forum musicologicum* I (Basler Studien zur Musikgeschichte 1). Bern 1975, 31–167.

⁶¹ FRITZ RECKOW, *Organum*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden 1971. Hier ist eine erstaunliche Fülle von Belegstellen übersichtlich zusammengestellt, die für das hier Folgende unentbehrlich sind.

⁶² RUDOLF FLOTZINGER, *Parallelismus und Bordun. Zur Begründung des abendländischen Organums*, in: ANNEGRIT LAUBENTHAL (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel etc. 1995, 25–33 u. a.

⁶³ Ja, in der ausschließlich vokalen Ausführung zeigte sich erst die Künstlichkeit dieser artifizialen und deren Unterschied zu den usuellen Formen.

⁶⁴ RUDOLF FLOTZINGER, *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*. Mainz 2000, 81.

kann die abendländische Kunstmusik – und diese ist weitgehend eine mehrstimmige – also nahezu in ihrer Gesamtheit als Säkularisierungsprodukt verstanden werden⁶⁵.

Aber noch immer fehlt ein wesentliches Moment, das allerdings bislang in dieser Tragweite noch nicht beachtet wurde: Die Orgel kam offenbar zunächst als Vorbild und Unterstützung der die Praxis sicherstellenden Theorie in die Kirchenmusik. In der kirchlichen Praxis aber spielte sie eine andere Rolle, als die Projektion rezenter Verhältnisse nahezulegen schienen: nämlich *nicht* zur Begleitung des ein- oder mehrstimmigen Gesangs, sondern bestenfalls dessen abschnittweiser Ersatz (sog. alternatim-Praxis, z. B. jeder geradzahlige Vers instrumental zwischen den vokalen ungeradzahligen), d. h. zur Abwechslung, wenn man will: durch die Gegenüberstellung von natürlichem (= von Gott gegebenen, daher göttlichem) und künstlichem Instrument⁶⁶. Das bedeutet, dass ein Text nicht nur als gewissermaßen musikalisiert angesehen wurde (wie erwähnt, sind sowohl Tempelgesang als auch Choral nicht einfach Gesang, sondern gesungenes Gebet), sondern dass er fallweise durch die Musik vollständig repräsentiert (nicht nur vertreten) wurde. Selbstverständlich hatte der allmächtige und allwissende Gott als Adressat damit keine (Verständnis-) Schwierigkeiten⁶⁷. Aber der Musik war damit eine Ausweitung ihrer Bedeutungsmöglichkeiten zugewiesen, wie nie zuvor und danach⁶⁸, konkret: die Melodielinie zu einem bestimmten Textabschnitt konnte ohne diesen Text dasselbe „bedeuten“, d. h. Musik an die Stelle des Texts treten und ihn vollständig vertreten. Für eine solche Bedeutungsveränderung der Musik, geschweige denn diesen „Aufstieg“ des Instruments, fehlt es an angemessenen Begriffen. So würde z. B. „Sakralisierung“ in beiden Fällen einen deutlich anderen als den gemeinten Aspekt erfassen. In Hinblick auf die Selbstreferenzialität der späteren sog. „autonomen“ Musik nach 1800, zu

⁶⁵ Ein starkes Gewicht liegt auf diesem Wörtchen „nahezu“, denn völlig zu Recht weist KADEN die einfache „Umkehrung: dass alles Schöne dem Göttlichen entspringe“, zurück (*Das Unerhörte und das Unhörbare*, wie Anm. 1, passim, bes. 295).

⁶⁶ In diesem Sinne sind die zahlreichen mittelalterlichen Vergleiche zwischen Singapparat und -stimme mit Instrumenten, ja deren Kategorisierung zu verstehen.

⁶⁷ Ebenso wenig wie mit einer mehrtextigen oder gar mehrsprachigen Motette, die allein hörend nicht nachvollzogen werden könnte.

⁶⁸ Durch das Trienter Konzil (1545/63) wurde das Orgelspiel genau geregelt und – dieser Schritt ist ebenso bezeichnend wie bemerkenswert – bestimmt, dass der Zelebrant (Priester) den betreffenden Text im Stillen zu sprechen hatte. Dies wurde mit der zu gewährleisteten Vollständigkeit der Texte begründet, doch ist darin einerseits auch ein gewisses Misstrauen der Geistlichkeit nicht zu übersehen (und das zu einer Zeit, da die rhetorischen Möglichkeiten der Musik durch die Musiker bereits sehr weit getrieben worden waren und diese sogar zu neuen Musikformen führen sollte). Andererseits öffnete diese Bestimmung – wahrscheinlich nolens volens – den Musikern erst recht weitere Möglichkeiten: z. B. wäre die spätere Instrumentalmesse ohne Concertoprinzip nicht denkbar, sie wurde der Kirche ebenso durch die Musiker untergejubelt wie schon vorher die Mehrstimmigkeit.

welcher dieser Zustand den denkbar größten Gegensatz darstellt, wird man sie jedenfalls „heteroreferentiell“ nennen können.

IV. HISTORISCHE ERGÄNZUNGEN

Andere Momente entsprechen dem von der artifiziellen Mehrstimmigkeit ausgelösten Entwicklungsgang: z. B. das Aufkommen des sog. Werk-Charakters (Unveränderbarkeit und Abgeschlossenheit), das sowohl als Parallele zum Tabu, als auch unter dem Gesichtspunkt der Entstehungsbedingungen (Gottesdienste, geistliche und weltliche Höfe) und der Verbreitungsmedien (Schrift, vornehmlich durch Geistliche) zu sehen ist; der bis zum Beginn der Neuzeit unbezweifelbare quantitative Überhang von geistlicher Musik; die Tradition weiterer Anlass bezogener Musizier- und Kompositionsformen ab dem Spätmittelalter (z. B. sog. Ansingen, Staatsmotette, Huldigungswerke). Auch die Entstehung und Entwicklung genuin weltlicher Gattungen wie der mittelalterlichen mehrstimmigen volkssprachigen Liedformen sind ohne die Erfahrungen aus jenen kaum denkbar, während geistliche Seitenzweige (z. B. des Madrigals) als gegenläufige Beispiele zur Säkularisierung zu verstehen sind. Auch Parodien⁶⁹ können diesbezügliche Beispiele liefern: etwa die Verwendung eines weltlichen Lieds (zumal eines Kriegslieds wie z. B. *L'homme armé* im 15. Jh.) als Grundlage einer Messkomposition oder die Umtextierung eines italienischen Liebesliedes von Giulio Caccini auf der Basis des Schmerzes in ein lateinisches Passionslied⁷⁰. In solchen Fällen muss von Sakralisierung gesprochen werden.

Abgesehen von der nach wie vor kontrovers diskutierten Rolle der Gegenreformation nach dem Trienter Konzil für die Entstehung des musikalischen Barocks mit z. T. völlig neuen Musikformen, sind unter dem Gesichtspunkt der Säkularisierung in besonderer Weise Gattungen zu sehen, die aus dem höfischen (insbesondere Oper) und/oder dem geistlichen Bereich (katholische Oratorien, protestantische Kantaten und Passionen) stammen, heute aber fast ausschließlich losgelöst von diesen sowie von ganz anderen Trägern (v. a. Konzertveranstaltern) genutzt werden. Sogar im engeren Sinn liturgische Kompositionen erklingen eher im Konzertsaal oder in Kirchenkonzerten, jedoch nahezu nur mehr ausnahmsweise in ihren angestammten Bereichen. Dieser Teil sog. bürgerlicher Konzerte steht den historischen Abläufen, die zur Bezeichnung *Säkularisierung* geführt haben, keineswegs zufällig zeitlich am nächsten und bildet wohl auch das wohl einsichtigste Beispiel für den entsprechenden Vorgang in der jüngeren Musik überhaupt. Im Übrigen ist auch

⁶⁹ Allerdings wäre auch in diesem Zusammenhang das Prinzip stärker als üblich zu beachten: Verschiebungen der Bedeutungsebene sind in *beide* Richtungen möglich und werden mit dem üblichen „hoch vs. tief“ nicht vollständig erfasst.

⁷⁰ RUDOLF FLOTZINGER, *Eine Quelle italienischer Frühmonodie in Österreich* (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung [der] Österr. Akademie der Wissenschaften 6). Wien 1966, 21–28.

„Verbürgerlichung“ zu einem Schlagwort geworden und wird dabei selten bedacht, dass dies nur eine spezielle Form von „Verweltlichung“ darstellt. Ebenso, dass es nicht allzu lange dauerte, bis deren Aufführungen geradezu pseudo-rituelle Formen annahmen, dass das ehrfürchtige und schweigende Zuhören wieder zur selbstverständlichen Forderung⁷¹ und die beteiligten Musiker (allen voran – gewissermaßen ideeller – die Komponisten und – sehr viel anschaulicher – zunehmend Dirigenten) als „Priester am Altar der Kunst“ gesehen⁷², dass Festspiele (als durchaus weltlich angesehen und nicht selten politisch vereinnahmt) zu Bühnenweihespielen hochstilisiert, kurz: (pseudo-)sakralisiert wurden, u. zw. weitgehend folgerichtig⁷³.

Auch in diesem Zusammenhang ist nicht unwesentlich, dass die Unterschiede zwischen evangelischer und katholischer Kirchenmusik so groß nicht sind, wie oft behauptet wurde und wird, ja dass sie allein kompositorisch kaum zu fassen sind⁷⁴. Daher sind denn auch die Mechanismen der Entfremdung – konkret: die Aufführung von für Kirchenraum und Liturgie geschaffenen Werken in Konzerthäusern – weitestgehend die gleichen; vordergründig rezipiert und als „Seelenspeise“ genossen wird vor allem die Musik, während Texte und deren Inhalte in den Hintergrund treten: ob die frei gedichteten (oder wenigstens so durchsetzten) deutschen evangelischer oratorischer Passionen⁷⁵ oder der unveränderte, aufgrund ständiger Wiederholung trotz der lateinischen Sprache als bekannt und damit verständlich vorausgesetzte einer Messe. Dass dem besonders umfangreiche und schwer auszuführende Werke (wie W. A. Mozarts Fragment KV 427 oder Beethovens *Missa solemnis*⁷⁶) anheim fielen, versteht sich. Als eine Sonderform – gewissermaßen als Oratorien mit gleich bleibendem Text – können die großen Requiens (Totenmessen) von Mozart über Berlioz bis Verdi und darüber hinaus angesehen werden. In diese Tradition fügt sich das *Deutsche Requiem* von Johannes Brahms ebenso wie zwei Generationen später Franz Schmidts *Das Buch mit sieben Siegeln* (1937)⁷⁷, die von vornherein für den Konzertsaal komponiert wurden und allein schon aufgrund der Texte als Säkularisationsprodukte zu verstehen sind. Speziell unter diesem Gesichtspunkt aber – und

⁷¹ Soweit man diese für Kulte eben voraussetzen kann.

⁷² Zweifellos folgten die Musiker „der“ Musik in dieser Hinsicht bloß nach.

⁷³ HELGA DE LA MOTTE-HABER, *Musik als „innerweltliche Erlösung“*, in: KOLLERITSCH (Hg.), *Entgrenzungen in der Musik* (wie Anm. 26), 37–49, bes. 40f.

⁷⁴ VON LOESCH, *Glaubensspaltung* (wie Anm. 20), 75–100.

⁷⁵ Nicht zu verwechseln mit Passionsoratorien, die es auch im katholischen Bereich gab, die aber nie in Hauptgottesdiensten aufgeführt wurden.

⁷⁶ THEODOR W. ADORNO, *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa solemnis*, in: DERS., *Moments musicaux* (Edition suhrkamp 54). Frankfurt/M. 1964, 167–185.

⁷⁷ RUDOLF FLOTZINGER, *Dies irae, Requiem und Apokalypse*, in: CARMEN OTTNER (Hg.), *Apokalypse. Symposium 1999* (Studien zu Franz Schmidt 13). Wien–München 2001, 49–57.

nicht nur wegen ihrer Bezeichnung als nunmehr weltliche Oratorien⁷⁸ – zu sehen sind auch Joseph Haydns *Die Schöpfung* (1796) und *Die Jahreszeiten* (1799), nicht zufällig von den aufkommenden Musikvereinen bevorzugte Werke. Sie forderten neben Solisten das Zusammenwirken von vielen Mitwirkenden in Chor wie Orchester und waren von demselben aufgeklärten Geist, dem einerseits zahlreiche Klöster zum Opfer gefallen waren und der andererseits die Musikvereine hervorgebracht hat. Mit ihren Texten konnten sich Gläubige wie Freigeistige identifizieren. Ebenso wenig überraschen kann aber auch, dass es abermals nicht allzu lange dauerte, bis sie teilweise in parodierter Form (nämlich einzelne Sätze als Messeinlagen oder ganze Messen⁷⁹) in die Kirche zurückkehrten (d. h. nach der Säkularisierung neuerlich sakralisiert wurden).

Auch in der Oper (bei Oratorien liegt es ja auf der Hand) sind oftmals Sujets z. B. aus der Bibel genommen worden, allerdings nicht alle unter dem Gesichtspunkt der Säkularisierung zu verstehen: z. B. generell nicht in der Barock-Zeit (z. B. Reinhard Keisers *Nebucadnezar*, 1704), biblische anstelle buffonesker Intermezzi in Klöstern während des 18. Jahrhunderts (z. B. *Mardocheus* des Klosterkomponisten Georg Pasterwiz 1755) oder als religiös-politische Manifestationen aufzufassende (wie z. B. Schönbergs *Moses und Aron*, 1930)⁸⁰. Eher gilt dies für solche im 19. und frühen 20. Jh., d. h. abermals seit der Aufklärung (von Gioacchino Rossinis *Mosè in Egitto* [1818] und Jacques Fromental Halévy's *La Juive* [1835] über Giuseppe Verdis *Nabucco* [1842] und Camille Saint-Saëns' *Samson und Dalila* [1877] bis Wagners *Parsifal* [1882] und Richard Straussens *Salome* [1905]). Andere sind, um nur mehr österreichische Beispiele zu nennen, zumindest in gleicher Weise noch immer unter dem Gesichtspunkt klösterlich-barocker Tradition zu verstehen (z. B. *Il Giuseppe riconosciuto* [1777] von Pasterwiz oder noch Franz Schuberts *Die Freunde von Salamanca* [1815]), unter betont aufgeklärtem Gesichtspunkt (d. h. religiöse Momente geben nur mehr den – allenfalls kritischen – Hintergrund ab, z. B. *Die christliche Judenbraut* [1790] von Johann Baptist Paneck, *Babylons Pyramiden* [1797] von Johann Gallus Mederitsch und Peter Winter, Johann Weigl's *Baals Sturz* [1820], vergleichbar dem der – gleichzeitig mit der österreichischen Tradition des theatralischen Zauberstücks konvergierenden – W. A. Mozartschen *Zauberflöte* [1791]), unter dem des Historismus (z. B. Karl Goldmarks *Königin von Saba* [1875]) oder erscheinen zumindest heute eher als romantisch-naiv (z. B. Wilhelm Kienzl's „Volksoper“ *Der Evangelimann* [1895]). Nur teilweise unter Säkularisierung erfasst wären auch Erfolge von „Kirchenopern“ in jüngerer Zeit (z. B. des Carinthischen

⁷⁸ Immerhin ist zu bedenken, dass sich die Bezeichnung vom Gebetsraum (lat. *oratorium*) herleitet.

⁷⁹ KARL SCHNÜRL, *Haydns Schöpfung als Messe*, in: *Festschrift für Erich Schenk* (StMw 25). Graz–Wien–Köln 1962, 463–474.

⁸⁰ STEFAN STRECKER, *Der Gott Arnold Schönbergs. Blicke durch die Oper Moses und Aron* (Ästhetik– Theologie – Liturgik 5). Münster–Hamburg–Berlin–London 1999.

Sommers in Ossiach)⁸¹. Bekannt ist schließlich auch, dass z. B. die Errichtung eigener Opernhäuser im Zuge der Moderne gegen 1900 für die Identität größerer Städte von besonderer Bedeutung wurde⁸². (In der Österreichisch-Ungarischen Monarchie z. B. wurde dieser Bedarf ab 1870 zum größten Teil vom Wiener Architektenteam Ferdinand Fellner & Hermann Helmer⁸³ befriedigt.)

Notorisch sind Klagen über die Verweltlichung der (abermals evangelischen wie katholischen) Kirchenmusik seit dem 17., mit einem gewissen Höhepunkt im 18. Jahrhundert, z. T. also einer Säkularisierung, noch bevor es diesen Begriff gab⁸⁴. Konkret bezogen sich diese v. a. auf Rezitative und ausgesprochene Arien sowie auf Kontrafakturen (also bloße Umtextierungen, ebenfalls besonders aus dem Theater), womöglich ausgeführt von bekannten Bühnengrößen. Nüchtern betrachtet, belegen diese Kritiken jedoch zweierlei: zum einen kaum feststellbare Unterschiede zwischen „weltlich“ und „geistlich“ in kompositorischer Hinsicht und zum andern, dass die Kirchenmusik sich in Letzterer nicht so ohne weiteres abhängen ließ. Der Wille zum nach wie vor hohen (wenn nicht gar gesteigerten) Anspruch ist als Gegengewicht (wenn nicht als Kehrseite) zu Trivialisierungen zu verstehen, die in der Promulgierung des Concertoprinzips (insbesondere seit Ludovico Grossi da Viadanas *Cento concerti ecclesiastici*, 1602) grundgelegt waren und im katholischen Bereich vor allem im Aufkommen sog. Landmessen gesehen werden⁸⁵. Dies jedoch abermals in bestimmter Hinsicht zu Unrecht: die Landmessen sind nicht einfach als wertlos abzutun, vielmehr als Ausfluss des speziell im süddeutsch-österreichischen (also katholischen) Raum unternommenen und in gewisser Weise die Säkularisierung im engeren Sinn vorwegnehmenden Versuchs zu verstehen, die komponierte Musik – in durchaus missionarischem, um nicht zu sagen: spät-gegenreformatorischem, jedenfalls anti-türkischem Geist der Zeit nach 1683 – „unter’s Volk zu bringen“, d. h. von Hof, Stadt und Kloster zu lösen und auch dem Landvolk zugänglich zu machen, ja von ihm ausführen zu lassen, jedenfalls ihre Basis entscheidend zu verbreitern⁸⁶.

⁸¹ In solchem Zusammenhang ist z. B. Gottfried v. Einems *Jesu Hochzeit* [1980] zu verstehen.

⁸² REINHARD KANNONIER / HELMUT KONRAD (Hg.), *Urbane Leitkulturen 1890–1914. Leipzig – Ljubljana – Linz – Bologna* (Studien zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte 6). Wien 1995.

⁸³ GERHARD M. DIENES (Hg.), *Fellner & Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa*. Graz 1999.

⁸⁴ In Österreich ließ sich 1754 dafür sogar die Kaiserin Maria Theresia instrumentalisieren, doch ist sie mit ihren Eingriffen (insbesondere dem Trompetenverbot) am Widerstand der Bevölkerung (also der Hörer, weniger der Musiker) gescheitert.

⁸⁵ RUDOLF FLOTZINGER, *Versuch einer Geschichte der Landmesse*, in: *Bruckner Symposion 1985. Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bericht*. Linz 1988, 59–72.

⁸⁶ Das Faktum selbst ist unbestritten, eine Begründung dafür aber m. W. noch nicht einmal angedacht. Einen expliziten Auftrag von oben gab es dafür (wie üblich) nicht, doch konnte er vom Beschluss des Trienter Konzils abgeleitet werden, das Kirchengvolk stärker als bislang einzubeziehen, ähnlich wie Änderungen im barocken Kirchenbau sowie entspre-

Dadurch kamen nicht nur zunehmend viele Menschen in den passiven Genuss von Musik, die ihnen bisher vorenthalten gewesen war⁸⁷, sondern auch in aktiv-praktische Kontakte mit einer solchen. Doch wer denkt schon daran, wenn er das als „Mitwirkung von Laien“ bezeichnet oder man heute von „Laienmusizieren“ spricht, dass das Wort „Laie“ nicht nur die heutige Bedeutung „Nichtfachmann“ besitzt, sondern ursprünglich „Nichtpriester“ bedeutete⁸⁸ und damit selbst bereits eine Säkularisierungsform darstellt? Wer vor allem nimmt ernst, dass damit tatsächlich historische Verhältnisse angesprochen werden: die Übernahme von Kenntnissen, die im Mittelalter beinahe ausschließlich geistliche professionelle Musiker besessen hatten und die jetzt wiederum von Geistlichen propagiert wurden? Natürlich sind mit Laienmusizieren stets auch Trivialisierungstendenzen in Gang gesetzt; sie wurden aber nicht nur in diesem Fall durch Bildungseffekte (die in Österreich seit dem 19. Jahrhundert zu orten sind und die Forschung zeitweise von „Dorfkonservatorien“ der Landschulmeister sprechen ließ) mehr als aufgehoben⁸⁹.

Überhaupt kann, wieviel die Volksmusik von der Kirchenmusik (nicht nur zu dieser Zeit) gelernt hat, nicht überschätzt werden. Diese Verhältnisse wären allerdings mit „Säkularisierung“ nicht mehr angemessen beschrieben. Hingegen lässt sich behaupten, dass der Säkularisierungseffekt (oder jedenfalls der Eindruck davon), den bürgerliche Musikvereine im frühen 19. Jahrhundert auslösten⁹⁰, dort am größten zu veranschlagen ist, wo die eben angedeutete Basisverbreiterung am erfolg-

chende Eingriffe in ältere Bauten (z. B. Abbruch der Lettner und deren Ersatz durch Chorschranken; Einbauten von Westemporen und Orgeln selbst in kleinen Landkirchen seit dem 17. Jh.). Außerdem ist die Nachahmung der evangelischen (protestantischen) Seite unverkennbar, welche Gesang, Musik und Theater in ihren Schulen von Anfang an besonders gefördert hatte. Auf beiden Seiten kam den Schulen (Lehrern) außerordentliche Bedeutung zu, doch haben die unterschiedlichen Ansätze entsprechend unterschiedliche Entwicklungen im protestantischen Norden und katholischen Süden des deutschen Sprachgebiets in der Folgezeit zweifellos unterstützt.

⁸⁷ Wenn man also wollte, könnte man sogar von Ansätzen zu Demokratisierung bzw. Vorformen des dann von Kaiser Joseph II. verfolgten Stände-Ausgleichs sprechen. Dieser vor- oder frühaufklärerische Aspekt ist ebenfalls noch gänzlich ununtersucht.

⁸⁸ Das Wort kommt vom mittellateinischen „laicus“ (= Ungelehrter, im Gegensatz zum gelehrten Geistlichen), zurückgeführt auf griechisch *λαός* = „Volk“.

⁸⁹ RUDOLF FLOTZINGER, *Über den Bildungseffekt und die „andere“ Konservativität katholischer Kirchenmusik*, in: *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 8). Laaber 1985, 143–155.

⁹⁰ Vgl. IGNAZ FRANZ EDLER V. MOSEL, Wien 1808: „Die Tonkunst wirkt hier täglich das Wunder, das man sonst nur der Liebe zuschrieb: sie macht alle Stände gleich.“

reichsten war und die tiefsten Wurzeln geschlagen hatte, während anderswo wohl simpleren Nachahmungsmechanismen die größere Rolle zuzumessen sein wird⁹¹.

Die zumal in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkt dokumentierten Vorwürfe der Verweltlichung von Kirchenmusik durch Arien und/oder Frauengesang – zurecht ohnehin nur in Städten einigermaßen denkbar, wenn aber in kleineren Orten auftretend, dem Verdacht einer bloßen Projektion ausgesetzt – konnte allein vor dem Hintergrund der besagten Promulgierung also von vornherein nicht wirklich treffen. Möglicherweise zielte er sogar unausgesprochen auf das, was sich heute als Erklärung dafür nahelegt: dass die Zuhörer – denn es ist nicht zu leugnen, dass die Teilnehmer am katholischen Gottesdienst auch nach dem Tridentinum und bis zum Zweiten Vaticanum bloße Zuhörer waren – in der Kirche nur das gleiche musikalische Niveau zu hören wünschten wie im Theater oder dieselbe Musik zu machen, wie zuhause. In erstere Richtung waren sie zumal in Wien durch das kaiserliche Opernverbot während der Fastenzeiten, die man mit (ebenfalls bloß zu hörenden) Oratorien überbrückte, geradezu erzogen worden. Auch das ist ein Gesichtspunkt, den es bei der Beurteilung der frühen Musikvereinstätigkeit neben dem Prinzip des eigenen aktiven Musizierens der Mitglieder vor dem später bloß passiven Zuhören zu bedenken gilt: die großen Oratorien als bevorzugte Gattung nicht nur, weil sie die Möglichkeit boten, dass sich möglichst viele Gesellschaftsmitglieder in möglichst effektvoller Weise präsentieren konnten (die frühen Musikvereinskonzerte waren bekanntlich vor allem für nicht-aktive Familienmitglieder und Freunde, nicht so sehr für zahlendes Publikum gedacht), während die reine Instrumentalmusik – aller theoretischen Betonung zum Trotz – vorerst (zumindest für einige Generationen) eher eine Sache besonderer Kennerschaft blieb. Als Äquivalent für den Ernst dieser Teilnahme an der Aufführung (und entsprechender Unterordnung unter ein Ganzes) wurde von den Zuhörern während der Darbietung (stärker als im Theater und somit abermals an kirchliche Gottesdienste erinnernd) Stille verlangt, sodass schließlich der Schritt zur pseudo-religiösen Umwertung musikalischer Betätigung nicht allzu groß war⁹².

Wie weit in diesem von der ebenfalls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts endgültig einsetzenden und im frühen 19. Jahrhundert in Musikvereinen kanalisiertem bürgerlichen Konzertwesen, also neben dem praktischen Moment, auch theoretische und nicht nur unterschiedlichste Nachahmungsprozesse wirksam wurden, blei-

⁹¹ Vgl. EBERHARD PREUBNER, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Kassel–Basel²1950.

⁹² Es handelt sich dabei nicht nur um eine „typisch romantische“ Tendenz, die schließlich in der Übersteigerung der Musiker als Priester münden und die, ins Zeitlose erhoben, noch bei der Konstituierung der Moderne eine Rolle spielen sollte; RUDOLF FLOTZINGER, *Konservative und Fortschrittler. Gegen eine übl(ich)e Vereinfachung*, in: INGRID FUCHS (Hg.), *Gottfried von Einem-Kongress Wien 1998. Kongreßbericht* (Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 3). Tutzing 2003, 49–60 (bes. 58ff.).

be offen. Tatsache ist, dass um 1800 „von Poeten, Musikschriftstellern und Theologen [z. B. Johann Gottfried Herder, Friedrich Wilhelm J. Schelling, Friedrich Schleiermacher]“ der „Glaube“ vertreten, d. h. nach Vielen: eine „Kunstreligion“ begründet⁹³ wurde, wonach die „heilige“ Musik „Menschen zur Andacht [ein weitgehendst der Religion zugeordneter Begriff] erheben“ könne und sogar die „Toten mit den Lebenden verbinden, [und zwar] so unmittelbar und innig, wie nur sie es kann“⁹⁴. Hinsichtlich Letzterem eine direkte Verbindung zu Kaiser Karl VI. oder Mattheson herzustellen (siehe oben S. 170), verbieten wiederum fehlende vermittelnde Momente. Trotzdem ist weder die Übereinstimmung zu übersehen noch die Konvergenz (was wiederum nicht heißt: einfache, bedingungslose Verbindung⁹⁵) zu dem eben angesprochenen Punkt: „Wo immer Musik die Menschen erhebt, ist Gottesdienst; Konzert- und das Opernhaus werden zu Tempeln, die Künstler zu Priestern“, noch der bemerkenswert geringe Unterschied zwischen protestantischen und katholischen Ländern, wenn sie nur von Gedanken der Aufklärung und Revolution erfasst worden waren. Auch daran ist wohl ein Moment beteiligt, das man bisher nur in Hinblick auf die Ästhetik der reinen, sog. absoluten Musik anzuerkennen bereit war: die keineswegs nur poetische, sondern durchaus auch theologisierende, heute nur mehr schwer in adäquater Weise nachzuvollziehende Sprache wie Argumentation von Autoren wie z. B. Wilhelm Heinrich Wackenroder oder Ludwig Tieck⁹⁶, im Gegensatz zur – wenigstens in dieser Hinsicht – weniger hermetischen, weil sachbezogeneren und trotzdem metaphysischeren eines E. Th. A. Hoffmann (dem eigentlichen Kündler der Idee von der neuen absoluten Musik). Mit der Metapher vom Priester korrespondiert, dass in der Tat Musiker – insbesondere Komponisten und Virtuosen – in der sozialen Wertskala innerhalb kürzester Zeit rasch aufstiegen, sie die damit verbundene Absonderung von der Masse als Charisma auch genossen und schließlich als hinzunehmende, wenn nicht selbst gewählte Isolation zu stilisieren begannen. Die ganz offensichtlichen Übereinstimmungen dieser (ins Biographische über-

⁹³ Diese ist keinesfalls, wie oftmals argumentiert, eine Art Kompensation betreffender vorangegangener Verluste; vergleichbare Momente sind bereits früher und auf anderen Gebieten bekannt, z. B. „die mit religiöser Inbrunst sich formierenden Nationalstaaten“ (KADEN, *Das Unerhörte und das Unhörbare*, wie Anm. 1, 38).

⁹⁴ Vgl. SEIDEL, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800* (wie Anm. 45), 133, 131.

⁹⁵ Es gibt sowohl „absolute Musik ohne Kunstreligion“ als auch „Kunstreligion ohne absolute Musik“; SEIDEL, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800* (wie Anm. 45), 135ff., 138ff.

⁹⁶ *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (insbesondere *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*) und *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799; insbesondere *Von den verschiedenen Gattungen in jeder Kunst und insbesondere von verschiedenen Arten der Kirchenmusik*).

steigert z. B. bei Franz Liszt⁹⁷) mit schon erwähnten, entwicklungsgeschichtlich frühen Momenten (wie Hypostasierung, Tabuisierung usw.) direkt aufeinander zu beziehen, hindert – trotz des bereits in der Goethe-Zeit vertretenen Topos, dass Kunst und Religion gleichen Ursprungs seien⁹⁸ und vereinzelter Hinweise auf gewisse „Uranfänge“ (z. B. Robert Schumann) – die lange dazwischen liegende Zeit: Ganz offensichtlich können vergleichbare Ideen unter recht unterschiedlichen Bedingungen unabhängig von einander (wieder) entstehen. (Liszts Rückwendung zur Papstkirche aber entbehrte nicht der Pose⁹⁹ und korrespondiert im Übrigen mit den Inhalten des Ersten Vaticanums von 1869¹⁰⁰, ist also als Anti-Säkularisierung, ja „Gegenposition zur Kunstreligion des 19. Jahrhunderts“ zu interpretieren.)

In einem mehrfachen Sinne jedenfalls trägt – zumal für Mitteleuropa – die Erklärung des bürgerlichen Konzertwesens als Säkularisierungsprodukt einiges zu seinem besseren Verständnis bei. Die oftmals zu findende, ebenfalls von der Konzertpraxis abgeleitete Definition des Ausdrucks „absolute Musik“ – indem die Lösung der Musik von äußeren, ausschließlich dienenden Funktionen (z. B. im Kult, zum Tanz) kurzerhand zu Selbstzweckhaftigkeit umgedeutet wird und die Begriffe „autonom“ bzw. „absolut“ einfach in eines gesetzt werden – stellt allerdings eine Trivialisierung dar. Ihr Paradigma hatten schon in den 1770er Jahren der schottische Nationalökonom Adam Smith¹⁰¹ und der Engländer Charles Burney¹⁰² in der Instrumentalmusik gesehen, indem jener einfach von ihrer Bedeutung ausging (sie liege nicht in dem, was sie allenfalls von der Wirklichkeit wiedergäbe, sondern allein in sich selbst; diese Musik erfordert zwar eine neue Art des Hörens, bedürfe aber auch keiner weiteren, auch keiner metaphysischen Legitimation) bzw. dieser sie „an art of pleasing by the succession and combination of agreeable sounds“ definierte¹⁰³. Dass für solche Erkenntnisse – stärker jedenfalls als bei den deutschen Romantikern – die Aufklärung (u. zw. in ihrer anti-kirchlichen Variante) Pate gestanden hatte und dass man daher sogar in einem spezifischen Sinn von Säkularisierung sprechen darf, ist offen-

⁹⁷ MARION SAXER, *Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik: Franz Liszt und Anton Bruckner*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 179.

⁹⁸ HEINZ VON LOESCH, *Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 191.

⁹⁹ Bruckners Religiosität mag man naiv nennen (z. B. auch seine Widmung der 9. Symphonie „*Dem lieben Gott*“ – durchaus *auch* als Säkularisierung zu verstehen), ist aber echter und – gemessen an seiner Zeit und Sozialisation – weder pathologisch noch anti-säkular zu nennen.

¹⁰⁰ Unfehlbarkeitsdogma, sog. Modernismus.

¹⁰¹ ADAM SMITH, *Essays on Philosophical Subjects*, ed. by J. C. Bryce. Oxford 1980.

¹⁰² CHARLES BURNEY, *General History of Music*. London 1776/89.

¹⁰³ SEIDEL, *Absolute Musik und Kunstreligion um 1800* (wie Anm. 45), 132, 138; KADEN, *Das Unerhörte und das Unhörbare* (wie Anm. 1), 243.

sichtlich (insofern verwundert die anfänglich gering[schätzig]e Rezeption in Deutschland heute ein wenig). Im eigentlichsten Sinn aber gilt dies für Musikwerke, bei denen buchstäblich von einer „Überführung in den Laienstand“ gesprochen werden kann, ob von den Benutzern vollzogen (z. B. Bachsche Passionen, Bruckners *Te Deum* anstelle eines Schlusssatzes seiner 9. *Symphonie*) oder bereits von den Komponisten (z. B. Haydns *Schöpfung* oder Schmidts *Buch mit sieben Siegeln*) intendiert.

Wenn auch nun „die Zeit der christlichen Kirchenmusik [...] vorbei“ (Herder) war, blieb ein Gutteil der Musik im 19. Jahrhundert religiös bestimmt. Dabei einfach von einem Niedergang¹⁰⁴ zu sprechen, hieße, neben den geistes- und sozialgeschichtlichen Gründen für die Veränderungen vor allem die zunehmende und – zumal im katholischen Bereich – notwendige Kluft zwischen (hoher) Ästhetik und (niederer) Praxis auf diesem Gebiet zu übersehen und die Träger der Letzteren gewissermaßen nachträglich zu überfordern. Die mit der Aufklärung in Gang gebrachte und bis in die jüngste Zeit anhaltende Kirchenflucht (insbesondere von Intellektuellen, Liberalen und schließlich Sozialdemokraten) ging zumindest in ihrem Effekt mit einer Trivialisierung der besagten „*Kunst-Religiosität*“, ja des Religionsersatzes durch Kunst einher, und in der zweiten Jahrhunderthälfte ging es Richard Wagner um nicht weniger als deren weitere Überhöhung¹⁰⁵, gipfelnd schließlich in einer überspannten Selbst-Sakralisierung. Die Säkularisierung setzte sich also (und auch nicht weniger polemisch als zu Beginn der Aufklärung) fort, Aussagen in solchem Zusammenhang werden allerdings zunehmend tautologisch (dass z. B. der Autonomie-Gedanke in Widerspruch zur Funktionalität von Kirchenmusik stehe, aber in sich metaphysisch sei). Die Restaurationsbewegung des katholischen Cäcilianismus (als idealisierende Berufung auf Gregorianik und Palestrina-Satz, z. B. bei Thibaut 1824¹⁰⁶) musste zu Widersprüchen mit zunehmend relevant werdenden ästhetischen Forderungen führen, von ambitionierten Komponisten konnten die Diskrepanzen schließlich nicht mehr zur Deckung gebracht werden¹⁰⁷. Als Beispiele können Felix Mendelssohn Bartholdy, Franz Liszt und Anton Bruckner stehen, die mit Oratorien, Kirchen- und anderen geistlichen Vokalwerken, sodann (zur autonomen Musik deutlich quer stehenden) symphonischen Dichtungen und schließlich sogar Symphonien

¹⁰⁴ Vgl. SAXER, *Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik* (wie Anm. 97), 155–185.

¹⁰⁵ VON LOESCH, *Kunst als Religion und Religion als Kunst* (wie Anm. 98), 189.

¹⁰⁶ ANTON FRIEDRICH JUSTUS THIBAUT, *Über Reinheit der Tonkunst*. Heidelberg 1825.

¹⁰⁷ Dass dies auch mit der Frage „Verständlichkeit und Popularität“ und daher auch mit den besagten Promulgierungsbestrebungen in Zusammenhang gebracht werden müsste, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. im Übrigen WINFRIED KIRSCH, *Zwischen Kunst- und Liturgieanspruch: Die Kirchenmusik Anton Bruckners*, in: CHRISTOPH-HELLMUT MAHLING / SIGRID WIESMANN (Hg.), *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*. Kassel 1985, 248–269.

recht unterschiedliche Gattungen repräsentieren und auch erheblich unterschiedliche persönliche Entwicklungen nahmen.

Bei den besagten ästhetischen Forderungen handelt es sich vor allem um die nach Fortschritt, jedenfalls Innovation und Originalität, die schließlich im Futurismus münden sollten¹⁰⁸. Hatte die Betonung, ja Benennung von „Fortschritt“ gewiss eine Übernahme von den das 19. Jahrhundert in besonderer Weise prägenden sog. Naturwissenschaften dargestellt¹⁰⁹, war die diesem zugrunde liegende Forderung von Neuheit („Innovation“) auch in der Komposition seit dem Hochmittelalter bekannt und wirksam, mehrmals auch schon buchstäblich „tonangebend“ gewesen; „Originalität“ schließlich ist gewissermaßen bloß als eine besondere Form von Neuheit zu verstehen¹¹⁰. Ebenfalls (wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen) in futuristische Vorstellungen münden sollte eine nunmehr entstehende, bereits angedeutete Attitüde der Künstler: von der Gegenwart unverstanden zu sein und sich daher selbst auf die Zukunft zu vertrösten zu müssen. Sie verhinderte nicht, ja ist vielleicht sogar nur eine Kehrseite, dass dem Künstler nicht nur mehr eine Priester-, sondern eine Gott-ähnliche Position zugeschrieben wird oder er sie für sich in Anspruch nimmt (keineswegs nur Wagner). Noch gesteigert erscheint diese theurgische¹¹¹ Funktion der Kunst durch die russischen Symbolisten (gegen 1900)¹¹², eine literarische Bewegung, die in dieser Hinsicht stark an die deutsche Romantik erinnert, ohne Hinweis auf die spezifisch russische Geistesgeschichte aber missdeutet wäre¹¹³. Ihr musikalisches Pendant war Alexandr Skrjabin, der in vieler Hinsicht wie eine Übersteigerung von Wagner erscheint (Gesamtkunstwerk als Wiedervereinigung der Künste, Ursynästhesien, sein Projekt *Mysterium* nicht nur als Utopie), aber weit über die Kunst hinaus tendierte: nicht mehr, ob die Musik Außermusikalisches überhaupt darstellen könne, war nun die Frage, sondern die autonome Musik zielte auf Außermusikali-

¹⁰⁸ RUDOLF FLOTZINGER, *Zum Verhältnis von Moderne und Futurismus in der Musik*, in: GOTTHART WUNBERG / DIETER A. BINDER (Hg.), *Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky*. Wien–Köln–Weimar 1996, 211–227.

¹⁰⁹ ARNOLD BURGEN et al. (Hg.), *The Idea of Progress* (Philosophie und Wissenschaft. Transdisziplinäre Studien 13). Berlin–New York 1997.

¹¹⁰ RUDOLF FLOTZINGER, *Neuheit in der Musikgeschichte*, in: RUDOLF HALLER (Hg.), *nach kakanien. Annäherungen an die Moderne* (Studien zur Moderne 1). Wien–Köln–Weimar 1996, 224–240.

¹¹¹ „Theurgie“ wird meist als „Kunst der Götter- und Geistbeschwörung“ verstanden, doch steckt in dem Wort nicht nur das griechische Wort für „Gott“ (θεός), sondern auch ἐργάζομαι = handeln, tun, ein ἔργον (= Werk) wirken.

¹¹² BARBARA BARTHELMES, *Musik und Religion im russischen Symbolismus*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 209–234 (bes. 219, 222).

¹¹³ Bemerkenswert ist z. B. auch, dass ihre musikalischen Vorstellungen stärker an der aktuellen Musik orientiert erscheinen, als die mancher Romantiker, was zu dem bekannten Bonmot von Carl Dahlhaus geführt hat, die klassische Musik hätte keine Ästhetik, die (romantische) Ästhetik keine (konkrete) Musik im Hintergrund gehabt.

ches, die „realere, wirklichere Welt des Symbolismus“. Mit diesem „doppelten Symbolismus“, diesen zusätzlichen „Akten der Sinngebung der Welt und/oder Empfindungswelt“¹¹⁴ schlägt Säkularisierung in esoterische Sakralisierung um. Musiker wie Ivan Wyschnegradsky (mit seiner umfassenden Theorie eines nicht-oktavierenden, zyklischen ultrachromatischen Raumes) oder Nikolaj Obuchov (durch ein neues Notationssystem, Orientierung an biologische Organismen) bogen solche Ansätze durchaus unterschiedlich stärker auf die Musik selbst zurück; indem für sie Komponieren und Leben identisch werden sollten, überwandnen sie die Kunstreligion, ja stellen sie durchaus Gegenbilder zu romantischen Originalgenies dar¹¹⁵.

Demgegenüber zielte der um 1910 in Italien aufkommende Futurismus nicht mehr nur auf die Gestaltung der Gegenwart und allenfalls Verkündigung von Zukunft, sondern – ebenfalls über die Kunst hinaus, jedoch noch stärker ins praktische Leben – deren Gestaltung; das Zukunftsdenken der vorhergehenden Generation scheint also ins Aktive (wenn auch nicht unbedingt ins Positive) gewendet; von dem futuristischen Manifest des Schriftstellers Emilio Marinetti 1909 ließen sich 1911 Francesco Balilla Pratella zu einem *Manifest der futuristischen Musiker* und Luigi Russolo 1913 zu einer *Kunst der Geräusche* anregen. Der vom Begriff Futurismus suggerierte Anschluss an deutsche Ansätze (von Wagners *Kunstwerk der Zukunft* [1849] bis Ferruccio Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1907], der auch einen Säkularisierungsaspekt nahelegen scheint) ist jedoch nicht wirklich ausgemacht. Seine unmittelbaren musikalischen Manifestationen machten nur vorübergehend Furore, erst spätere Weiterführungen (z. B. durchaus selektive wie die Edgar Varèses) führten wieder zu ernster zu nehmenden Werken. Bemerkenswerter war denn auch seine Resonanz in Russland (z. B. bei Arthur Lourié). Dabei erscheint wichtiger als der theoretische Bezug auf die Italiener (Manifest *Wir und der Westen*, 1914) der praktische auf eigene russische Traditionen¹¹⁶. War es Wagner noch um eine Sakralisierung seiner Kunst aus ihrer Säkularisierung heraus¹¹⁷ gegangen, erschiene der Ausdruck „Säkularisierung“ für den italienischen Futurismus bereits als zu schwach, ja unzutreffend: weil es hier nichts zu Säkularisierendes mehr gab, sondern der (in jeder Hinsicht als technisch zu bezeichnende) Zukunftsaspekt dominierte. Deshalb erwiesen sich die Manifeste als wirkungsvoller als die auf ihrer Basis geschaffene Musik. Im Übrigen war dieser Zukunftsaspekt, da er der Musik

¹¹⁴ BARTHELMES, *Musik und Religion im russischen Symbolismus* (wie Anm. 112), 223 (nach SCHIBLI bzw. DE LA MOTTE-HABER).

¹¹⁵ BARTHELMES, *Musik und Religion im russischen Symbolismus* (wie Anm. 112), 232f.

¹¹⁶ Man sollte also deutlich zwischen der italienischen und russischen Ausprägung unterscheiden.

¹¹⁷ Hier erweisen sich also Säkularisierung und Sakralisierung nicht einmal mehr als gegenläufige Bewegungen, sondern bestenfalls als komplementär: einem „hochgradig sakralisierte[n] Kunstbegriff stand ein entsprechend säkularisierter Religionsbegriff gegenüber“ (VON LOESCH, *Kunst als Religion*, wie Anm. 105, 193).

lediglich (der Idee des Futurismus) dienende Funktion zuschrieb, vollends anti-autonom.

Hingegen steht für die sog. Zweite Wiener Schule, die von spekulativen, okkulten und esoterischen Momenten keineswegs frei ist¹¹⁸, in jedem Fall die Musik als solche ganz eindeutig im Mittelpunkt des Interesses der Komponisten. Josef Matthias Hauer erscheint in mehrfacher Beziehung – etwa hinsichtlich der Ton-Farbe-Beziehungen, Gruppierung der 12 Halbtöne 2 x 6 u. a. – als eine Art Gegenpol und sogar den Russen näher stehend¹¹⁹, doch ist sein Denken stärker auf das Christlich(katholisch)e zurück gewendet. Seine bekannte Formulierung „*Gott hat von Ewigkeit her die absolute Musik ein für allemal komponiert, vollkommen vollendet. Wir Menschenkinder bemühen uns im Laufe eines Kulturäons, diese göttliche Vatersprache zu erlernen*“ lässt, bei aller Anhäufung von Topoi und allen unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten, in dieser Hinsicht kein Missverständnis zu. Wohl aber könnte das Festhalten am Verständnis der Musik als einer „absoluten“ sogar als ein österreichisches und die beiden oppositionell erscheinenden Lager verbindendes Charakteristikum betrachtet werden. Die Frage lautete gewissermaßen: ob bzw. wie weit man über die romantische Kunstreligion grundsätzlich (also nicht nur hinsichtlich der verwendeten kompositorischen Mittel) hinausgehen wollte. Das beinhaltet auch, dass z. B. Schönbergs *Jakobsleiter* oder *Moses und Aron* allein wegen ihrer Thematik aus der Bibel – wie bereits erwähnt – mit „säkularisiert“ nicht mehr angemessen beschrieben wären, da sie in allen zivilisierten Kreisen als Parabeln verständlich sind und keiner darüber hinausgehenden messianischen Funktion oder Immanenz dienen¹²⁰. In ähnlicher Weise ist das (zweifelloso religiös besetzte) Wort „Verklärung“ in den Titeln der Tondichtungen *Tod und Verklärung* von Richard Strauss oder Schönbergs *Verklärter Nacht* (hier zweifelloso mehrdeutig) zu verstehen. Die Rezeption der Werke aber scheint zu zeigen, dass auf dieser Basis trotz al-

¹¹⁸ Vgl. z. B. WOLFGANG GRATZER, *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs* (Stichwort Musikwissenschaft). Wien–Köln–Weimar 1993.

¹¹⁹ Vgl. RUDOLF FLOTZINGER, *Zur Rezeption russischer Komponisten in Wien um 1900*, in: ALEXANDR W. BELOBRATOW (Hg.), *Jahrbuch der Österreich-Bibliothek in St. Petersburg* 4 (1999/2000), 340–348.

¹²⁰ ALEXANDER RINGER (*Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Oxford 1993) und TOMI MÄKELÄ (*Arnold Schönberg – ein religiöser Modernist? Von der Jakobsleiter-Vision zum Überlebenden aus Warschau*, in: DE LA MOTTE-HABER [Hg.], *Musik und Religion* [wie Anm. 5], 235–259) schildern Schönberg in recht unterschiedlicher Weise, jedoch insgesamt als stark religiös motivierten Menschen. Doch weist einerseits gerade die starke Betonung von Schönbergs „Priestertum“ stärker auf die romantische Kunstreligion zurück als auf deren Weiterentwicklungen. Andererseits könnte man bei zahlreichen Einzelmomenten und -aussagen (obzwar von Mäkelä, S. 238 geleugnet) sehr wohl von Säkularisierungen sprechen.

ler Schwierigkeiten und Widerstände¹²¹ auch das große Publikum mehr zu übernehmen bereit war und ist, als auf der betont spekulativen Hauers. Dieses Faktum nicht als Ergebnis der Säkularisierung seit der Aufklärung zu verstehen, fällt schwer.

Als ein Gegenstück dazu kann auch der amerikanische Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts gesehen werden, der insgesamt noch stärker kirchlich-religiös geprägt ist, überhaupt zum ersten Mal eine wenn auch nicht unabhängige, so doch typisch amerikanische Ästhetik entwickelte und nicht nur über Charles Ives bis zu John Cage weiter, sondern z. T. (nämlich als solche eher auf die Philosophie als die Musik, in Letzterer aber umso stärker mit John Cage) auch auf Europa zurück gewirkt hat¹²². Wenn Cage (z. B. mit 4'33'') Ansätze von Duchamps bzw. Rauschenberg zur Aufhebung des exklusiven Werk-, wenn schon nicht des Kunstbegriffs vollzog, hat er diese nicht so sehr der Ironie preisgegeben oder nur der Demokratie überantwortet, sondern ging es ihm um eine implikationslose Kunst (d. h. noch immer um *Kunst*). Dieser Gedanke, der in offenen Formen, Aleatorik, Freiheit der Interpretation u. a. korrespondiert, kann ohne weiteres als Konsequenz aus der Autonomie verstanden werden und entmachtet den Künstler nicht grundlegend, sondern verlagert die Verantwortung stärker zu den Interpreten. Entscheidende Funktion kommt aber zunehmend auch dem Hörer selbst zu: auch dieser ist also autonom und Gott-ähnlicher geworden. Nur auf den ersten Blick scheint daher Karlheinz Stockhausen sich (z. B. in seinem musiktheatralischen Schaffen der jüngeren Zeit, besonders ab *Aus den sieben Tagen* [1968] oder mit persönlichen Attitüden des Alters) rückschrittlich zu verhalten, indem er zunehmend vehement die Abgehobenheit des Künstlertums verteidigt. Es fragt sich dabei nicht nur, wie weit hierin Stockhausen überhaupt noch ernst (d. h. einigermaßen wörtlich und nicht als kurios) genommen wird. Man wird einerseits die innere Konsequenz jedes einzelnen Schritts zu sehen haben, die sein Schaffen durchzieht, und andererseits die Verdrängung der Ausdrucks- durch die Mittlerfunktion des Künstlers: sie machte nicht nur die Ausdrucksästhetik endgültig obsolet, vielmehr aus Schöpfern nicht einmal mehr Priester, sondern zunehmend bloße Mediatoren. Auch wenn man darin kein Ent-Thronen oder sonst einen „Abstieg“ sieht, wird man diese unbezweifelbare Ent-Sakralisierung endgültig nicht mehr mit Säkularisierung gleichsetzen dürfen.

Insgesamt sind jedenfalls sehr viel weitere Teile der komponierten wie der populären Musik seit dem 20. Jahrhundert als „Grenzüberschreitungen“ in Richtung Metaphysik zu verstehen, als übliche Vorstellungen von *Moderne* und *Postmoderne* suggerieren: nicht nur in Richtung auf die „reine Struktur“, auf „universelle Ordnungen“ und die (Natur-)Wissenschaften, sondern auch explizit als „Heiligung des

¹²¹ Vgl. MARTIN EYBL (Hg.), *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 4). Wien–Köln–Weimar 2004.

¹²² WOLFGANG RATHERT, *Der amerikanische Transzendentalismus*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 261–286.

Profanen“, Sicht des „Profane[n] als das Heilige“ wenigstens unter bestimmten Bedingungen (z. B. Amerika), „Musik als Gleichnis¹²³ des Transzendenten“, als „transpersonale Objektivität“, „das Immaterielle und das Erhabene“¹²⁴, als verbreitetes Bedürfnis nach Sinnstiftung durch Resakralisierung inzwischen nicht mehr nur in esoterischen Kreisen gepflegt, sondern in zahlreichen New Age-Events, Treffen und Tagungen angeboten sowie durch eine eigene „Bewusstseinsindustrie“ unterstützter „unstillbarer ontologischer Durst“¹²⁵ der Postmoderne, ja Grundlage einer neuen Weltreligion¹²⁶ – von der Kulthaftigkeit mancher Komponisten-Renaissance im späten 20. Jahrhundert nicht zu reden. Das alles kann keine einfache Rückkehr zu schon einmal durchlebten Formen sein. Von einer Tendenz zu neuerlicher Sakralisierung der Musik selbst aber darf ebenso gesprochen werden wie von noch stärkerer „Zelebrierung“ vieler Aufführungen sog. Neuer Musik als das jemals der Fall war. Von Cage ist sie bekanntlich – in seltsamem Widerspruch zur vorgeblichen „Kritik an der ritualisierten Darbietung und Rezeption traditioneller Musik“ – letztlich zum einzigen Kriterium von Kunst(-Musik) gemacht worden. Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist diese Re-Sakralisierung im Zuge der Postmoderne von New Age-Hintergründen sogar ausgelöst und bildet nicht nur eine Parallele zu ihr¹²⁷.

Schließlich noch viel enger aber ist „die Verwandtschaft von Popkonzerten und gottesdienstlichen Handlungen“¹²⁸. Aber auch in den musikalischen Wurzeln spielten – diesfalls eindeutige – Säkularisierungsvorgänge eine entscheidende und längst akzeptierte Rolle: bei der Entstehung von Jazz, Blues, Soul usw. ist nicht nur die afro-amerikanische Akkulturation¹²⁹, sondern sind ebenso die eingeflossenen religiösen Ausgangspunkte zu sehen (neben Bereichen, in denen sie – wie z. B. bei Gospel und Spiritual, wenn auch ohne deren liturgische bzw. außerliturgische Wurzeln – zumindest sichtbar geblieben sind). Dass nahezu alle diese Formen auch wieder den Weg zurück in „neue Sekten“ fanden und sogar weitere hervorbrachten, ist so gesehen keineswegs verwunderlich.

¹²³ Dieses Wort ließe sich durch zahlreiche andere ersetzen: Symbol, Chiffre, Zeichen, Hinweis, Zeugnis, sinnliche Erfahrung, Spiegelbild u. a.

¹²⁴ Vgl. HELGA DE LA MOTTE-HABER, *Grenzüberschreitungen als Sinnggebung in der Musik des 20. Jahrhunderts*, in: DIES. (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 287–338.

¹²⁵ PETER NIKLAS WILSON, *Sakrale Sehnsüchte. Über den „unstillbaren ontologischen Durst“ in der Musik der Gegenwart*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 323–338.

¹²⁶ BERND SCHWARZE, *Popmusik und Gnosis. Aus dem „Gesangbuch“ einer wieder entdeckten Weltreligion*, in: DE LA MOTTE-HABER (Hg.), *Musik und Religion* (wie Anm. 5), 339–350.

¹²⁷ WILSON, *Sakrale Sehnsüchte*, 331, 334, 338.

¹²⁸ PETER BUBMANN / ROLF TISCHER (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Wege zu einer neuen Volksfrömmigkeit*. Stuttgart 1992.

¹²⁹ ALFONS M. DAUER, *Jazz, die magische Musik. Ein Leitfaden*. Bremen 1961.

V. SCHLUSSFOLGERUNGEN

Trotz der beschränkten Anzahl von Beispielen, die zudem nur selten über den europäischen Raum hinausgriffen, soll ein Versuch gewisser Verallgemeinerungen gewagt werden. Einem Rückblick ist zunächst zu entnehmen, dass *Säkularisierung*, *Entsakralisierung* etc. auf alle Religionen bezogen werden können, Säkularisierung in jeder Art von Musik zu finden ist und vor allem, dass offenbar diese Vorgänge keine linearen geschichtlichen Prozesse darstellen, sondern mehrfach durch gegenläufige unterbrochen und/oder konterkariert wurden. Auch müssen derart herbeigeführte Veränderungen das vorhandene Produkt keineswegs immer vollständig abgelöst haben (d. h. sie blieben – allenfalls nur reduziert oder selbst verändert – weiter erhalten). „Säkularisierung der Welt und Sakralisierung der Kunst“ als „gegenläufige Prozesse“ zu sehen, ist also bestenfalls in der Tendenz zu rechtfertigen. Die tatsächlichen Verhältnisse sind meist viel komplexer und diffiziler. Auch dass „der Prozeß der Säkularisierung im Abendland die Voraussetzung für eine einmalig erscheinende Sakralisierung der Musik gewesen“ sei¹³⁰, kann als zutreffend nur hinsichtlich der Vorgänge um 1800 gesehen werden, darf aber *so* nicht verallgemeinert werden.

Ob sie jedoch abwechselnd oder gegenläufig abliefen: das Verhältnis *Säkularisierung* vs. *Sakralisierung* und verwandter Vorgänge war oft mehrmaligem Auf und Ab unterworfen und dürfte manchmal einem Geben *und* Nehmen entsprochen haben. Eindeutig ist auch, dass – den Voraussetzungen zum Trotz (und zumal entgegen der landläufigen Einschätzung) – die von der Aufklärung ausgelöste Säkularisierung im engeren Sinn keineswegs zu ästhetischen Belastungen führen musste¹³¹. Was sich verändert hat und durch die in dieser Tradition in Europa weitgehend durchgeführte Trennung von Kirche und Staat¹³² eher gefördert als behindert wurde, sind lediglich die Formen von Religiosität: sie sind – heutzutage deutlicher sichtbar als früher – nicht mehr an traditionelle Religionsgemeinschaften allein gebunden.

Keineswegs zu unterschätzen sind Beurteilungen der Musik, die sie zu allen Zeiten für das Kultische nicht nur besonders geeignet, sondern geradezu unentbehrlich gemacht hatten und sich bis ins 20. Jahrhundert hielten, ja gegen Ende desselben so-

¹³⁰ HELGA DE LA MOTTE-HABER, anscheinend ihre eigenen Ansätze von 1987 (Musik als „innerweltliche Erlösung“, 40) verallgemeinernd und als Zusammenfassung ihres Sammelbandes *Musik und Religion* (wie Anm. 5, 7, 11), jedoch wohl nicht immer im Sinne ihrer Beiträger und im Übrigen bei völliger Gleichsetzung von Säkularisierung mit Ent- oder Desakralisierung (*dass.*, 289, 293 u. ö.).

¹³¹ Übrigens ist in diesem Fall die oben aufgeworfene Frage bezüglich Pass- bzw. Aktivität klar.

¹³² Vgl. UREDILA ALENKA ŠELIH / JANKO PLETESKI (Hg.), *State and Church. Selected Historical and Legal Issues* (Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, Classis I: Historia et Sociologia, dissertationes 18). Ljubljana 2002.

gar wieder als stärker herausgestellt erscheinen: ihre Nähe zu Transzendenz und ihre letztendliche Unerklärbarkeit sowie gerade aufgrund ihrer Differenz von der Realität ihre Fähigkeit zur Vermittlung von Metaphysik im Diesseits. Der damit ausgelöste Anschluss gerade an älteste Mythen, die sie in dienender Funktion für besonders Wesentliches darstellen, ist wohl ebenso wenig Zufall wie es gewisse Parallelen zu jüngeren Änderungen des Zeitgeistes sind, den man bereits seit den 1970er Jahren als „neokonservativ“ zu bezeichnen pflegt¹³³. Wenn also fallweise sogar eindeutig gegenläufige Beispiele und/oder Bewegungen zu beobachten waren, müssen an die Stelle linearer Entwicklungen jedenfalls komplexere Tendenzen treten.

Wie aber könnten diese insgesamt eingeschätzt werden? Gewisse Beziehungen zu allgemeinen Zivilisierungs- und Modernisierungsprozessen, die zuletzt auch mit einer Entchristlichung des Denkens einhergingen, zu sehen, liegt auf der Hand. Vor allem wird man die Parallelen zur zunehmenden Entmystifizierung (Entzauberung) der Natur zu sehen haben, als deren Träger die Wissenschaften und als deren wichtigster Motor die Rationalität angesehen werden. Jedoch auch diese Entwicklung verlief bekanntlich nur scheinbar linear: nämlich bis zu einem gewissen Punkt im frühen 20. Jahrhundert, seit dem sie zunehmend nur mehr Fachleuten verständlich ist. Die Möglichkeiten gar von Laien, insbesondere naturwissenschaftliche Ergebnisse nachzuvollziehen, sind spätestens mit Albert Einsteins allgemeiner Relativitätstheorie (1916) oder Erwin Schrödingers Wellenmechanik (1927) an Grenzen gestoßen¹³⁴; solche besitzen zunehmend nur mehr eine (wohl ebenfalls zunehmend) begrenzte Anzahl von Menschen, die somit abermals in eine gewisse Priester-Rolle geraten sind (und diese auch auskosten)¹³⁵.

Davon ausgehend, dürfte ein weiterer Gedankenschritt möglich sein: Offensichtlich haben dem gegenüber Religion und Kunst (hier: Musik) die Vorspiegelung temporärer und (wie wir heute sagen) virtueller „Gegenwelten“ zum Zwecke der Lebensbewältigung gemeinsam¹³⁶, in denen die *ratio* (der Verstand) keine oder nur eine eingeschränkte Rolle spielen kann, ja soll. Mit der besagten Parallele hinsichtlich allgemeiner Nachvollziehbarkeit der Wissenschaftsentwicklung könnte man in

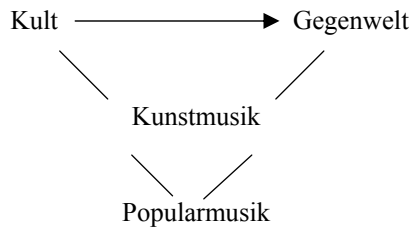
¹³³ So heterogen Wurzeln wie Erscheinungsformen des Neokonservatismus sein mögen, scheint es dessen Vertretern durchwegs nicht mehr um einen Kampf gegen die Religion im Zeichen von Aufklärung zu gehen, sondern eher um politische Nutzung aller Formen von (oder „Zivilisierung durch“) Religion. Dass damit auch gegenteilige Tendenzen wieder verstärkt oder als Reaktionen darauf ausgelöst werden, ist nur zu verständlich.

¹³⁴ In ähnlicher Weise als eine Art Wendepunkt sieht DE LA MOTTE-HABER (Musik als „innerweltliche Erlösung“, S. 41) den „Zusammenbruch des gesamten Wertesystems nach dem ersten Weltkrieg“.

¹³⁵ Eine erfreuliche Ausnahme: HANS GRABMANN, *Das Top Quark, Picasso und Mercedes-Benz, oder Was ist Physik?* Berlin 1997.

¹³⁶ Wie weit die sog. Entmythologisierung der katholischen Kirche eher als ein Sündenfall anzusehen wäre, denn ihre Rettung bedeuten könnte, bleibe Theologen überlassen.

Zusammenhang bringen: vorübergehende Annäherungen der Künste im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts an die Naturwissenschaften (wie: Übernahme von Grundlagen, Denkformen, ja Fachausdrücken), wiederum gesteigerte Kultmomente in der postmodernen komponierten und popularen Musik, die oftmals irritierende Andersartigkeit gewisser inzwischen entstandener „neuer“ (Pseudo-)Religionen u. a. Letztere wollen sich von alten Religionen zumindest absetzen (was auch durch deren Ausbeutung¹³⁷ und/oder Übernahme von in bestimmten Kulturkreisen bislang unüblichen Momenten geschehen kann), sind aber ohne deren Erfahrungen – selbst in der Negation – nicht denkbar. D. h. dass die Vorstellungen von Gegenwelten seit den frühesten Kulturen als wenigstens latent weiter bestehend zu denken und gewissermaßen nur deren Relevanz als schwankend empfunden anzusehen sind¹³⁸. Unterhalb dieser Ebene aber werden nicht nur die verschiedenen Künste, sondern auch deren Differenzierungen als temporäre Erscheinungen erkennbar, die – stark abstrahiert – darstellbar wären als



und, entsprechend auch im Sinne einer Zeitachse gelesen, durchaus mit den geschichtlichen Gegebenheiten in Einklang zu bringen sind. Abermals erweist sich Musik somit als von der Lebenswelt des Menschen keineswegs isolierbar, vielmehr – neben seiner Fähigkeit zu Reflexion und Sprache, ja nach neuesten Erkenntnissen sogar stärker noch als die Genome – als zu jenen Kriterien gehörig, die die Menschheit vom Tierreich unterscheiden¹³⁹. Die Fähigkeit, zu dieser Menschwerdung beizutragen, ja notwendig zu sein, ist ihr offensichtlich in allen Reflexionsphasen zugeschrieben worden. Das aber wäre anders, als mit: „erhalten geblieben“ wohl kaum zu deuten oder zu beschreiben.

¹³⁷ Nicht (Wieder-)Entdeckung, z. B. des europäischen Mittelalters, die in der kompositorischen Aneignung durch eine Reihe von Komponisten eine Parallele besitzt; vgl. WOLFGANG GRATZER / HARTMUT MÖLLER (Hg.), *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*. Hofheim 2001.

¹³⁸ Kontinuität im eigentlichen Sinn soll damit abermals nicht behauptet werden, wohl aber Zeitgebundenheit.

¹³⁹ Vgl. ausgewählte Beiträge zum Symposium in Graz 2003 „What makes us human?“, in: *European Review* 12/1 (2004).