

Einleitung

Das 19. Jahrhundert erscheint in den gängigen Abhandlungen und in der Literatur über Kirchenmusik beider Konfessionen – sieht man einmal von wenigen Ausnahmen vor allem der letzten Jahre ab – durchweg als Epoche des „Verfalls“. Den Beginn dieses „Tiefstandes“ verbindet man häufig mit dem Tod Johann Sebastian Bachs; er gilt als der letzte Komponist gesamtmusikalischer Relevanz, dessen Werk auf weite Strecken um den Gottesdienst konzentriert ist und dessen gesamtes Leben und Schaffen „von der evangelischen Bibelauslegung als von einem das Bild alles Daseins bestimmenden Grundprinzip [...] durchdrungen“¹ ist.

Dieser Zeitraum ist jedoch, was die Entstehung christlich-theologisch gebundener Kompositionen angeht, von zwei weitgehend parallel verlaufenden Erscheinungen geprägt: Die eigentliche (gottesdienstliche, liturgische) Kirchenmusik unterliegt einem von allen Seiten dokumentierten Verfall mit nachfolgender Restauration – die aber nur zögerlich greift –, zugleich entsteht eine Vielzahl religiöser Kompositionen ohne liturgische Bindung,² wie z.B. Beethovens *Missa Solemnis* oder *Ein Deutsches Requiem* von Brahms, die zu den bedeutendsten Musikwerken des Jahrhunderts gehören. Karl Gustav Fellerer konstatiert: „Die große religiös-musikalische Kunst entwickelte sich außerhalb der eigentlichen Kirchenmusik.“³ Das große Feld religiös gebundener Kompositionen erfährt also im 19. Jahrhundert eine Erweiterung, die auf eine Aufweichung bzw. Lösung der gottesdienstlichen (liturgischen) Bindung hinführt. Gleichzeitig gewinnen die im emporstrebenden freien Konzertleben angesiedelten geistlichen Kompositionen, die meist ohne direkten Bezug zur Liturgie konzipiert sind, immer größere Bedeutung. So konnten die Bürger ihr Bedürfnis nach dieser Art von Musik auch außerhalb der Kirche befriedigen.

Ein bestimmender Faktor in den Auseinandersetzungen um die „wahre Kirchenmusik“⁴ des 19. Jahrhunderts liegt daher deutlich in dem Spannungsfeld zwischen Kirche und Konzertsaal. Kirchenmusikalische Kompositionen, die gottesdienstlichen Erfordernissen entsprechen – also liturgische Kirchenmusik –, genügen oft nicht den musikästhetischen Vorstellungen, die man seit dem 19. Jahrhundert mit einem

¹ Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1953, S. 200.

² Vgl. zu dieser Problematik den Sammelband *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. v. Walter Wiora, Regensburg 1978.

³ Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II, Kassel 1976, S. 218.

⁴ *Was ist wahre Kirchenmusik?* (Johann Adam Hiller, *Ueber Kirchenmusik*, in: *Berlinische Musikalische Zeitung*, hrsg. v. J. F. Reichardt, Nr. 48, Zweiter Jg. 1806, S. 189). Vgl. auch: Joseph Müller-Blattau, *Die Idee der „Wahren Kirchenmusik“ in der Erneuerungsbewegung der Goethezeit*, in: *MuK* 2 (1930), S. 155-160 und 199-204.

Kunstwerk verknüpft, geistliche Werke bedeutender Komponisten dagegen sind aus liturgischer Sicht für den kirchlichen Gebrauch meist nicht verwendbar.

In dieser Entwicklung spiegelt sich eine grundsätzliche Einstellung des Jahrhunderts zum Religiösen, nämlich eine Distanz zur institutionalisierten Kirche und die Hinwendung zu einer subjektiv empfundenen und im Natürlichen verankerten Religion wider. Obwohl die Kirchenmusik zu allen Zeiten im Spannungsfeld zwischen kirchlicher bzw. liturgischer Bindung und künstlerischer Entfaltung gestanden hat, kommt es im 19. Jahrhundert, genauer gesagt im Gefolge von Aufklärung und Rationalismus, zu auseinanderlaufenden Prozessen innerhalb des Kreises der kirchenmusikalischen Kompositionen. Sie führen dazu, daß man im allgemeinen vom Verfall der gottesdienstlichen Kirchenmusik spricht, mitunter gar vom totalen Erliegen.⁵ *„Verfall der Liturgie einerseits und Autonomisierung der Musik andererseits ließen die Idee einer genuin liturgischen Musik gar nicht erst aufkommen.“*⁶

Jedoch auch eine andere Entwicklung sei angesprochen. Gerade während des gesamten 19. Jahrhunderts – sicherlich auch schon früher und auch im 20. Jahrhundert weiter anhaltend – gibt es neben der „großen“ offiziellen Kirchenmusik, die an den bedeutenden und damit auch finanziell gut ausgerüsteten Kirchen stattfindet, eine Art kirchenmusikalischer Subkultur. Man übernimmt Werke der Profanmusik, der Oper oder auch der Salonmusik – möglichst solche von kurzer Dauer – in den Gottesdienst. Dahinter steht nicht zuletzt der Gedanke, bestimmte Stimmungen zu erzeugen; man denke nur an die allseits beliebten Hochzeits-Märsche von Mendelssohn oder Wagner bzw. das *Largo* von Händel. In der Regel bewertet der ausgebildete Kirchenmusiker diese Musik als unter seiner Würde stehend und wird sich auch wahrscheinlich nicht dazu bereit finden, den Wünschen dieser Art nachzugeben. Andererseits muß aber festgestellt werden, daß in diesen Werken anscheinend bestimmte Bedürfnisse erfüllt werden können, die unleugbar vorhanden sind. Es handelt sich um Werke mittlerer, wenn nicht gar einfacher Ausführbarkeit, die einen bestimmten Stimmungsgehalt verbreiten, der einem bestimmten Teil der Gemeinde bestimmte Identifikationsmöglichkeiten bietet.

Die dem „Verfall“ folgenden weit gestreuten und viele Bereiche betreffenden Restaurationsversuche sind nicht nur von musikwissenschaftlicher Seite als wenig erfolgreich bewertet worden; man konstatierte das Bemühen der Betroffenen, sah jedoch aufgrund des veränderten geistig-kulturellen Umfelds letztlich keine Möglichkeiten zur

⁵ „Wer die Entwicklung der Musik in der protestantischen Kirche Deutschlands von der Reformation bis zur Gegenwart studiert, muß zu dem Ergebnis gelangen, daß eine protestantische Kirchenmusik schon seit hundert Jahren nicht mehr besteht.“ So Philipp Spitta, *Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage* (1882), in: *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Hildesheim 1976, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1892, S. 31.

⁶ Adolf Nowak, *Johannes Eccards Ernennung zum preußischen Palestrina durch Obertribunalrat von Winterfeld*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Carl Dahlhaus, Regensburg 1980, S. 295.

wirklichen, d.h. tiefgreifenden Veränderung und subsumierte die unter diesen Voraussetzungen entstandenen Kompositionen überwiegend unter dem Stichwort Epigonentum, wie das folgende Zitat Walter Wioras belegt: Bezüglich der Kirchenmusik gilt das 19. Jahrhundert als „*traurige Epoche des Verfalls und der unschöpferischen Versuche, ihn durch Restauration zu überwinden.*“⁷

Mittlerweile haben zumindest partielle Revisionen dieser Sichtweise stattgefunden, auch wenn das Urteil in seinem Tenor sicherlich weiterhin zutrifft. Vor allem in den letzten Jahren ist eine Reihe wissenschaftlicher Arbeiten entstanden,⁸ die sich gerade mit diesem Zeitraum und seiner Problematik auseinandersetzen. In diesen neueren Veröffentlichungen, aber auch im Kreis derjenigen, die sich aufführungspraktisch mit der Kirchenmusik des späten 19. Jahrhunderts beschäftigen, stößt man immer wieder auf den Namen Heinrich von Herzogenberg (1843 in Graz geboren, 1900 in Wiesbaden verstorben), dessen kirchenmusikalisches Schaffen, im besonderen die drei Kirchenoratorien, oft Erwähnung finden.⁹ *Die Geburt Christi* – sein wohl bekanntestes und erfolgreichstes Werk – gehörte um die Jahrhundertwende zu den beliebten und oft aufgeführten weihnachtlichen Oratorien.¹⁰ Nach einer Jahrzehnte andauernden Phase der Vergessenheit – man sah in Herzogenberg in erster Linie den Brahms-Epigon – wurde inzwischen eine Reihe seiner kirchenmusikalischen Kompositionen beim Stuttgarter Verlag Carus neu herausgegeben, Teile der *Liturgischen Gesänge* sind in neu erschienene Chorbücher

⁷ Walter Wiora, *Einleitung*, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, S. 7.

⁸ Konrad Klek, *Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die evangelische Kirchenmusik 1893-1900*, in: *MuK* 63 (1993), S. 312-318 und 64 (1994), S. 95-106; Ders., *Erlebnis Gottesdienst. Die liturgischen Reformbestrebungen um die Jahrhundertwende unter Führung von Friedrich Spitta und Julius Smend*, Göttingen 1996; Ulrich Konrad, *Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71, 1987, S. 65-92; Gustav A. Krieg, *Die gottesdienstliche Musik als theologisches Problem. Dargestellt an der kirchenmusikalischen Erneuerung nach dem ersten Weltkrieg*, Göttingen 1990; Erika Weber-Ansat, *Arnold Mendelssohn (1855-1933) und seine Verdienste um die Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik*, Regensburg 1981.

⁹ Die Kirchenmusik bildet den Schwerpunkt im Spätschaffen ab 1893. Herzogenbergs musikalisches Œuvre umfaßt über 150 Werke aller bedeutenden Gattungen; gerade die Instrumentalmusik, und hier besonders die Kammermusik, sind als zentrale Arbeitsfelder von maßgeblicher Bedeutung. Bernd Wiecherts 1997 erschienene Monographie *Heinrich von Herzogenberg (1843-1900). Studien zu Leben und Werk* (Göttingen 1997) gibt die erste umfassende Würdigung der Lebensleistung Herzogenbergs; sie bietet neben der auf größtenteils unveröffentlichten Quellen basierenden Biographie eine Untersuchung der stilistischen Tendenzen im kompositorischen Werk und der Einflüsse, die Herzogenbergs künstlerische Entwicklung bestimmten.

¹⁰ Wilhelm Altmann, *Heinrich von Herzogenberg. Sein Leben und Schaffen*, Leipzig 1903 (wesentlich erweiterter Abdruck aus: *Die Musik* 2, 1902/03), S. 46. Wiechert, S. 243.

aufgenommen worden, es gibt mittlerweile diverse Einspielungen auf CD,¹¹ man wird zunehmend aufmerksam auf Aufführungen seiner Werke.

Eine umfassendere Darstellung des kirchenmusikalischen Werks steht bisher jedoch noch aus. Die sogenannten Kirchenoratorien nehmen darin einen sehr wichtigen Teilbereich ein. Sie bieten wegen der dahinterstehenden theologisch-kirchenmusikalischen Konzeption die reizvolle Aufgabe, frühe Stufen auf dem Weg der Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik aufzuspüren und zu durchleuchten. Die Kirchenoratorien Heinrich von Herzogenbergs entstanden auf Anregung des evangelischen Theologen Friedrich Spitta (1852-1924), der um die Jahrhundertwende innerhalb der Bestrebungen zur Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik eine wichtige Stellung einnimmt.

Die Auseinandersetzung mit diesen Werken muß daher zwingend auch die Beschäftigung mit den theologischen und liturgischen Voraussetzungen einschließen. Aus dieser Forderung resultiert die Zweiteilung der vorliegenden Arbeit in einen A-Teil, der die theologisch-kirchenmusikalischen Hintergründe aufzeigt und in einem zweiten Abschnitt kürzere Werke vergleichbarer Konzeption vorstellt, und in einen B-Teil, der den Kirchenoratorien Friedrich Spittas und Heinrich von Herzogenbergs gewidmet ist. Alle hier besprochenen Werke sind aus der Zusammenarbeit von (evangelischen) Theologen und kirchenmusikalisch interessierten Komponisten erwachsen. Die gemeinsam, also von Ausführenden und Aufnehmenden, zu singenden *Gemeinde-Choräle* sollen die Kompositionen als Gottesdienst erlebbar werden lassen und den ästhetischen Aspekt in den Horizont der religiösen Dimension rücken.

¹¹ *Die Geburt Christi*: Hänssler-classic 98.574 (1988); Op. 70472 (1989); die doppelchörige Motette *Ist doch der Mensch gar wie nichts*: Canterino 1044 (1981/1992); *Missa* op. 87: cpo 999 372-2 (1997).