

Skizzen zu einer Historischen Soziologie der Kirchenmusik.

Überlegungen zu Konfigurationen musikalischer Welten.

Rainer Schützeichel

Zusammenfassung: Der Beitrag nimmt eine historisch-soziologische Analyse der Kirchenmusik vor. Von den frühen Anfängen bis in die Gegenwart werden kirchenmusikalische Entwicklungen in ihren Rationalisierungen und Differenzierungen untersucht. Zentrales analytisches Instrument ist das der Konfiguration. Konfigurationen werden als elementare Phänomene sozialer Realität betrachtet. Sie bilden sich um die Mechanismen, in denen Handlungen koordiniert werden, und umfassen die konstitutiven und normativen Regeln, in denen sich solche Handlungsmechanismen realisieren lassen. Damit gelingt es, die zentralen Aspekte im Hinblick auf die Ausformungen von Kirchenmusik zu identifizieren: Die Differenz von Musik und Sprache einerseits, die Differenz von Gemeinde und Klerus andererseits. Zudem lässt sich zeigen, dass Kirchenmusik sich nicht der herkömmlichen, weit verbreiteten musiksoziologischen Unterscheidung von ›funktionaler‹ und ›autonomer Musik‹ fügt, sondern einer dritten, sich gabenökonomisch konstituierenden Konfiguration zugeordnet werden muss.

Summary: The article undertakes a historical-sociological analysis of church music. From the early beginnings to the present, church music developments are examined in their processes of rationalization and differentiation. The central analytical instrument is that of configuration. Configurations are regarded as elementary phenomena of social reality. They are formed around the mechanisms in which actions are coordinated and include the constitutive and normative rules in which such mechanisms of action can be realised. In this way, it is possible to identify the central aspects with regard to the forms of church music: The difference between music and language on the one hand, the difference between communities or parishes and clergy on the other. In addition, it can be shown that church music does not conform to the conventional, widespread music sociological distinction between ›functional‹ and ›autonomous music‹, but must be assigned to a third configuration that is constituted by the economy of giving.

1. Einleitung

Betont vorsichtig formulieren Titel und Untertitel das Forschungsinteresse, das mit den folgenden Ausführungen verbunden ist: Es geht am Beispiel der Kirchenmusik um Skizzen und Vorüberlegungen zu einer Historischen Soziologie musikalischer Konfigurationen. Dass die folgenden Ausführungen eine besondere Vorsicht walten lassen, versteht sich aufgrund des krassen Missverhältnisses zwischen soziologischer Forschungslage und der schieren Objektivität der Phänomene, wie sie der Soziologie in den musikwissenschaftlichen und musikgeschichtlichen Forschungen entgegentritt, von selbst. Obwohl das, was seit dem 19. Jahrhundert Kirchenmusik genannt werden wird, den Beginn der (überlieferten) europäischen Musikgeschichte bildet und, um mit Max Weber zu sprechen, damit Subjekt und Objekt der ansetzenden Rationalisierung von Musik darstellt, ist sie bisher kaum Gegenstand soziologischer Analysen gewesen.

Als Konfigurationen bezeichnen wir strukturell elementare Formen der Koordination von Handlungen, als Konfigurationen musikalischer Welten dementsprechend strukturell elementare Formen der Produktion, des Austausches und der Konsumtion von Musik. Musikalische Konfigurationen sind also solche Koordinationsformen, in denen ein bestimmtes musikalisches Handeln möglich wird, spezifische musikalische Formen realisiert werden und andere eben nicht.

Was aber kennzeichnet sich als Kirchenmusik? Bei einer ersten Herangehensweise an diese Frage könnte man, wie ursprünglich der Verfasser dieser Zeilen auch, der Ansicht sein, dass diese Frage einfach zu beantworten ist: Kirchenmusik zeichnet sich durch intrinsische Merkmale aus, und sie ist die Musik, die in Kirchen oder zu liturgischen Anlässen gesungen und gespielt wird, also Gemeindelieder, Gospeln, Messen oder Choräle, vielleicht noch Oratorien oder Requien. Kirchenmusik identifiziert sich selbst, so könnte man meinen. Es gibt einen gewissen Satz an intrinsischen stilistischen Eigenschaften, die ein Werk oder eine Praktik als ein Werk oder eine Praktik der Kirchenmusik qualifizieren. Diese Antwort ist aber problematisch, wenn nicht sogar falsch. Eine Vielzahl von Werken, die zunächst als Kirchenmusik intendiert und praktiziert wurden, finden sich heute in anderen Konfigurationen wieder, sei es als Kunstwerk, sei es als Unterhaltungsmusik. Und auch ein Wechsel hinein in die Kirchenmusik findet häufig statt, wie man gerade in jüngerer Zeit am Beispiel der Popkultur, der ›world music‹ oder anderer ›crossovers‹ feststellen kann. Kirchenmusik bestimmt sich nicht durch intrinsische Merkmale, sie ist aber auch nicht Verfügungsmasse rein extrinsischer Kontexte. Kirchenmusik bestimmt sich in einem komplexen, historisch oder kulturell variierenden Horizont von (religiösen oder theologischen) Regeln in Bezug auf ihre ontologischen, ästhetisch-ästhetischen und

normativen Eigenschaften, die in Produktionsweisen verankert sind, also dem, was hier als Konfiguration bezeichnet wird. Daraus ergibt sich ihr polymorpher Charakter.

Das Konzept der musikalischen Konfiguration steht für die Möglichkeit, die beiden paradigmatischen Forschungslinien in der Musiksoziologie miteinander zu verbinden, die man als ›Rationalisierung‹ von musikalischen Phänomenen oder als ›Differenzierung‹ von musikalischen Werken und Welten bezeichnen kann. Die Aufgaben einer Historischen Soziologie musikalischer Konfigurationen ist es, die strukturellen Auswirkungen von Konfigurationen auf das zu untersuchen, was als Musik realisiert wird. Darin kann ihre genuine Aufgabe im Konzert der verwandten musik-, kunst- und kulturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Disziplinen betrachtet werden. Musikgeschichtsschreibung orientiert sich an Stilen, Notationssystemen, Werken, Instrumenten, Komponisten, neuerdings mit wesentlichen Erweiterungen im Rahmen einer ›New Cultural History of Music‹¹ auch mit den kulturellen Kontexten, Formaten, Traditionen und Metaphern musikalischer Werke. Entsprechend finden sich häufig Chronologien, die als Entfaltungen begriffen werden und sich in musikalischen Epochen oder Stadien niederschlagen. Historische Soziologie kann aber das Modell historischer Stationen und Chronologien unterfüttern und auf diejenigen evolutionären Mechanismen rekurren, die konfigurationstypisch im Hinblick auf die Divergenz von musikalischen Variationen, Selektionen und Retentionen gegeben sind.

Die Aufgabe der folgenden Ausführungen besteht also darin, die Konfigurationen von Kirchenmusik zu analysieren und damit also sowohl eine Historische Soziologie der Kirchenmusik in Angriff zu nehmen, als auch das Konzept der musikalischen Konfiguration als einer basalen analytischen Einheit in historisch-soziologischer Absicht wenigstens skizzenhaft vorzustellen. Sie gehen der Frage nach, welche symbolischen Regeln und welche Koordinationsmechanismen für die Genese und Reproduktion wie für die Differenzierungen in den musikalischen Welten für Kirchenmusik zentral sind.

Die Ausführungen sind in vier Kapitel untergliedert. Um den Gegenstand vorzustellen, werden zunächst wichtige Etappen und Weichenstellungen in der Entwicklung der Kirchenmusik vorgestellt. Daran schließen sich die analytischen Ausführungen über das Konzept der Konfiguration an, zunächst im zweiten Kapitel in einer allgemeinen Form, im dritten Kapitel mit besonderer Zuspitzung auf die Kirchenmusik. Im vierten Kapitel werden mögliche Anschlüsse diskutiert.

¹ Siehe hierzu Jane Fulcher. *Introduction*, in dem von ihr herausgegebenen Handbuch über kulturelle Musikgeschichtsschreibung.

2. Kirchenmusik – Stationen und Konfigurationen

Die vorliegende historisch-soziologische Rekonstruktion wichtiger Stationen und der Kirchenmusik² muss sich naturgemäß auf ein grobes Gerüst und wenige kurze Skizzen beschränken und kann nur markante Etappen und Entwicklungen in den Blick nehmen. Diese finden sich für die christliche Kirchenmusik - und nur eine solche betrachten wir hier - im frühen Mittelalter, in der Zeit der Reformationen, in der frühen nachreformatorischen Zeit und im Barock der frühen Neuzeit. Schließlich werden wir noch kurz auf die gegenwärtige Lage eingehen. Wenn im Folgenden von Kirchenmusik die Rede ist, so darf sie, wie oben schon angesprochen, nicht mit geistlicher oder sakraler Musik gleichgesetzt werden. Die Bezeichnung ›Kirchenmusik‹ reservieren wir, wie weiter unten ausgeführt werden wird, für die Musik einer spezifischen musikalischen Konfiguration, nicht für eine solche, die sich auf spirituelle Erfahrungen oder eine göttliche oder transzendente Welt bezieht.

In der griechischen Antike wurde, wie sicherlich in den meisten Epochen und Kulturen, in denen sich eine Differenzierung von weltlichen und überweltlichen Sphären zumindest ansatzweise vollzogen hatte, zwischen sakraler und weltlicher Musik unterschieden.³ Die sakrale Musik umfasst die ›Lieder für Götter‹ und besteht vornehmlich aus kultischen Liedern, Tanzliedern, Hymnen und Prozessionsspielen. Die weltliche Musik als ›Lieder für die Menschen‹ hingegen umfasst alle musikalischen Handlungen, die sich außerhalb des Kultus bewegen und sich auf alltägliche Unterhaltungs- und Geselligkeitslieder, insbesondere aber auch auf außeralltägliche Begebenheiten wie Hochzeits- oder Todeslieder beziehen (bspw. der Hymeneios, der Threnos oder das Skolion). Sakrale und mitunter auch säkulare Musik wird hingegen in Kirchenmusik transformiert, wenn sie in eine besondere Konfiguration eintritt, die man als axiale und insbesondere hierokratische bezeichnen kann.

(1) Die Entwicklung der christlichen Kirchenmusik innerhalb der ersten acht Jahrhunderte vollzieht sich nach Huckle⁴ vom christlichen Kultgesang zum Gregorianischen Gesang. Hiermit ist aber nicht nur ein einfacher Wandel der Gesangsformen, sondern ein komplexer Wandel der musikalischen Konfigu-

² Vgl. Claussen. *Gottes Klänge*, Jaschinski. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik* und Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*. Die älteste dezidierte Kirchenmusiksoziologie findet sich m. W. in der theologischen Abhandlung von Fellerer. *Soziologie der Kirchenmusik*.

³ Keil. *Musikgeschichte im Überblick*, S. 26 ff.

⁴ Huckle. *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Choral*, McKinnon. *Frühchristliche Musik*.

ration angesprochen und damit auch von dem, was die konstitutiven Bedingungen der Praxis musikalischen oder eben auch religiösen Handelns betrifft.

Christliche Musik beginnt als Gemeinschaftsgesang der versammelten Gläubigen.⁵ In Hymnen, Psalmen und Oden wird Gott gelobt, das Opfer gemeinsam gefeiert und die Gemeinde ermahnt. Im Unterschied zu anderen Religionen ist der christliche Kultus kommunal angelegt, er kann sich nur in Anwesenheit und häufig auch nur mit der Teilnahme der Gläubigen vollziehen.⁶ Die Kultstätte ist zugleich der Ort, wo sich die Gläubigen versammeln: Ekklesia oder eben Kirche, und diese findet sich in den ersten Jahrhunderten noch häufig in den Privathäusern der Gemeindeglieder. Das gemeinsame Singen bindet die einzelnen Gläubigen bis in ihre körperlichen Artikulationen in den Korpus der versammelten Gemeinde ein. Gemäß der paulinischen Lehre wird Einstimmigkeit angestrebt: In der Gemeinde wohnt das eine Wort Gottes ein.

Seit dem 4. Jahrhundert finden sich in dieser kommunalen Konfiguration erste Differenzierungen, die schließlich im 8. Jahrhundert mit den karolingischen Einheitsbestrebungen in eine axiale Ordnung münden. Erste Aufgabenteilungen in der frühen kommunalen Praxis finden sich zwar schon seit dem 2. Jahrhundert insbesondere in der Form, dass besondere Virtuosen und Gemeinde in einen responsialen Dialog eintreten, aber nun entwickelt sich in den Gemeinden das Amt des Sängers, auf den der Gesang mehr und mehr fixiert wird. Zugleich mit diesen frühen Formen einer Klerikalisierung des Gesangs löst sich die ursprüngliche Einheit der Gemeinde mehr und mehr auf. Frauen wird tendenziell die Teilnahme am Gemeindegesang untersagt. Diese frühe Klerikalisierung und dessen Kehrseite, die Patriarchalisierung, gehen mit einer zunehmenden Regulierung des Liedkorpus und der Gesangspraxis einher. Diese spätantiken Entwicklungen münden schließlich im 8. Jahrhundert in einer von Kaiser und Papst gleichermaßen beförderten reichsweiten Vereinheitlichung der (und einer auf dem Konzil von Aachen 816 fixierten) römischen Liturgie, die an einen superioren, über die sakramentalen Heilmittel verfügenden Klerikerstand gebunden ist, der die liturgischen und damit auch die kirchenmusikalischen Aktivitäten an sich zieht. Diese Klerikalisierung stützt sich zudem auf eine Professionalisierung und der Gründung von Schule, die nun ihrerseits die infrastrukturellen Voraussetzungen für das bieten, was die frühe Kirchenmusik zu der Grundlage der europäischen Musikkultur werden lässt: Schriftlichkeit, Notationssysteme,

⁵ Vgl. hierzu und den folgenden Ausführungen insbesondere Fuhrmann. *Herz und Stimme* und Fuhrmann. *Singen in der Kirche*.

⁶ Fuhrmann. *Singen in der Kirche*.

polyphone Gesangstechniken und eine gelehrte, reflexive und nicht praktische Befassung mit dem, was als Musik gelten kann und soll.⁷

(2) Die älteste überlieferte Kirchenmusik, die zugleich auch die älteste uns überlieferte Gestalt der europäischen Musikgeschichte ist, findet sich im gregorianischen Choral.⁸ In gewisser Weise tritt uns hier auch die älteste uns überlieferte Gestalt der europäischen Musikgeschichte gegenüber. Dass sie uns verschriftlicht vorliegt, ist ein Effekt der hierokratischen Konfiguration, in die diese Musik eintritt. Von den antiken Musikkulturen ist, neben wenigen Bruchstücken, nur eine einzige nahezu vollständige Komposition in einer aufgezeichneten Form erhalten, nämlich das sogenannte Seikilos-Epithaph aus dem 2. Jahrhundert vor Christus. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der karolingischen Schriftkultur entstehen aber verschiedene musikalische Notationssysteme.⁹ Am bekanntesten ist die sogenannte Neumenschrift, kleine graphische Notationen oder Aktzentzeichen über der Schrift, die aber keine absoluten, sondern nur vergleichende Tonhöhen notieren und somit gewisse stimmliche Koordinationen ermöglichen.¹⁰ Mit den Notationssystemen – so das große Narrativ der Musikgeschichte – ist nicht nur ein

⁷ Siehe Fußnote 4.

⁸ Vgl. Kohlhaas. *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang* und Kohlhaas. *Zwischen Fakten und Mythen*.

⁹ Siehe Becker und Licht. *Karolingische Schriftkultur* und Treitler. *With Voice and Pen*. Dass die alphabetischen Notationssysteme des antiken Griechenlands von der Spätantike bis hin zur spätkarolingischen Zeit nicht in Gebrauch waren, ist nicht einfach nur einem kulturellen Vergessen geschuldet, sondern auch maßgeblich dem Umstand, dass man unter den Grammatikern bis hin zu Isidorus von Sevilla der Meinung war, man könne musikalische Klänge nicht kodifizieren und in ein visuelles Kodiersystem übertragen. Vgl. Nanni. *Musikalische Diagrammatik*, S. 55. Wie kann man etwas, was ephemere ist, schriftlich festhalten, und wie kann etwas, was als Denotat zerfließt, graphisch repräsentieren? Vgl. auch Nanni. *Quia scribi non possunt*. Dass der Übergang von der Oralität zu einer visuellen Schriftkultur im Rahmen einer weberianischen Soziologie als ein wesentlicher Aspekt einer Rationalisierung im Felde des Musikalischen und darüber hinaus des Kulturellen betrachtet werden muss, zeigt vor diesem Hintergrund wiederum nur ein weiteres Mal auf, dass Rationalisierung im Sinne eines ‚Berechenbarmachens‘ eben nicht darin besteht, Antworten zu finden, sondern Fragen zu vermeiden.

¹⁰ In der karolingischen Schriftreform finden sich gleich vier verschiedene Notationsvarianten: Die sogenannte Desia-Notation, in welcher Einzeltöne durch ein Zeichensystem bezeichnet werden, Textsilben, die mit waagerechten Linien arbeiten, alphabetische Notationen, in denen Töne durch Buchstaben angezeigt werden, und die Neumenschriften, aus denen sich schließlich die okzidentalen Notenschriften entwickelt haben. Vgl. Möller. *Die Schriftlichkeit in der Musik und ihre Folgen*. Kurt Blaukopf. *Musiksoziologie* konzentriert – über die Problematik der Notationssysteme hinaus – seine Einführung in die Musiksoziologie auf eine ›Soziologie der Tonsysteme‹, um damit nicht nur auf die sozialen Voraussetzungen und musikalischen Konsequenzen von Tonsystemen hinzuweisen, sondern auch, um den soziologischen Blick für die kulturelle Varianz von Ton- und Notationssystemen zu öffnen und der still-

Übergang von Oralität zu visueller Schriftlichkeit¹¹ und damit der erste bedeutende mediale Schritt in den zukünftigen ›Mediamorphosen‹ der Musik nach Blaukopf¹², nämlich die Trennung von Ton und Wort, und damit wohl der wichtigste Schritt in der Rationalisierung von Musik, nämlich der Entwicklung eines autonomen Klangs¹³, sondern auch die Visualisierung von etwas verbunden, was sich gerade der Visualität entzieht, der Tonalität, verbunden mit erheblichen kulturellen Verschiebungen zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren. Eine auch stilistisch genuine kirchenchristliche Musiktradition bildete sich umfassend erst nach der Erhebung des Christentums zur römischen Staatsreligion unter Kaiser Konstantin aus, womit die Kirche nun nicht nur vor die Notwendigkeit gestellt ist, den Raum für die Musik in Liturgie und Ritus zu fixieren, sondern auch die ›sündige‹ weltliche Musik zu regulieren.

Der gregorianische Choral entwickelte sich im 8. Jahrhundert nach Christus im fränkischen Reich unter dem maßgeblichen Einfluss der Psalmengesänge in der irischen Mönchstradition, den jüdischen Tempelgesang und die Tradition der syrischen Hymnen. Wie die Psalmengesänge, so sind auch gregorianische Choräle eher wort- als musikzentriert. Es handelt sich um gesungene Rezitationen. Ihre Keimzelle ist das Rezitieren von Texten auf einem Ton. Choräle sind einstimmig, sie werden von männlichen Stimmen gesungen und sind auch nicht von musikalischen Instrumentierungen untermalt. Sie werden ohne Rückgriff auf Noten gelernt und nach Gehör gesungen, meist nach Vorgaben eines erfahrenen Kantors. Diese Choräle streben eine »optimale Klangwerdung der Textaussage«¹⁴ an. Der heutige Musikbegriff sieht eine klare Abgrenzung von Musik und Text oder Musik und Sprache vor, oder aber er behält sich vor, Musik als eine Sprache sui generis zu betrachten.¹⁵ Vor dem Hintergrund eines solchen Musikbegriffs ist es also fraglich, ob sich der Gregorianische Text überhaupt als ›Musik‹ bezeichnen lässt.

schweigenden Verabsolutierung des Zwölftonsystems der abendländischen Musik (›Fetischcharakter der 12stufigen Temperatur‹ als Beispiel für den ›Fetischcharakter kultureller Institutionen‹, die für die moderne Kultur kennzeichnend sei (S. 116f.)) gegenüber den anderen Grundtypen, der Fünftonsysteme (in der antiken sowie javanischen Musik) und des Siebentonsystems (in der chinesischen, japanischen und mittelalterlichen Musik), entgegenzuwirken.

¹¹ Vgl. die Beiträge in Nanni/Henkel. *Von der Oralität zum SchriftBild*.

¹² Siehe Blaukopf. *Musik im Wandel der Gesellschaft*.

¹³ Siehe hierzu Hindrichs. *Autonomie des Klangs*.

¹⁴ Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S. 48, Angenendt. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Dyer. *The Voice in the Middle Ages*.

¹⁵ Dieser Umstand lässt nicht die Folgerung zu, dass die frühmittelalterliche Musik generell einstimmig gewesen ist, auch nicht, dass die Mehrstimmigkeit eine Erfindung dieser Jahrhunderte ist. Blaukopf, *Musiksoziologie*, S. 28ff. weist auf die Praxis mehrstimmiger Musik

Da diese Gesänge selbst im Rahmen der Rhetorik gelehrt wurden, ist es angemessener, sie als eine Vortragskunst zu begreifen.¹⁶

Der gregorianische Choral steht in einem engen Zusammenhang mit dem Aufbau einer einheitlichen Reichsliturgie, mit der die fränkischen Kaiser, allen voran Karl der Große, die innere Einheit des Reiches und ihre Legitimität in der Nachfolge Roms festigen wollten. Mit den Notationssystemen bestand die Möglichkeit, ein kanonisiertes, einheitliches Repertoire für die Liturgie zu schaffen. Voraussetzung war, dass die Kantoren und der Klerus entsprechend alphabetisiert wurden. Von daher war die Feier der Liturgie mit dem Aufbau entsprechender Schulen verbunden. Notationssysteme stellen eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Entwicklung einer okzidental-rationalen Musikkultur dar. Nicht nur Max Weber sieht hierin einen wichtigen Unterschied beispielsweise zu der hoch entwickelten indischen Musikkultur, die sich jedoch im Rahmen mündlicher Überlieferung und einer praktischen Aneignung von musikalischen Werken in Meister-Schüler-Beziehungen reproduziert. Von daher, so lässt sich behaupten, stehen die mit dem gregorianischen Choral verbundenen Variationen einer schriftförmigen musikalischen Kommunikation nicht nur chronologisch, sondern auch strukturell am Beginn der europäischen Musikgeschichte.

Die schlichte Einstimmigkeit der Choräle sollte symbolisch die Einheit der Kirche verkörpern.¹⁷ Mehrstimmige Musik stand im Verdacht, die Einheit des religiösen Korpus zu gefährden, und gegenüber der Instrumentalmusik wurde der Vorwurf erhoben, die Konzentration auf das Wort zu erschweren und die Sinne zu verwirren. Veränderungen am Kanon des gregorianischen Chorals fanden vornehmlich durch Tropierungen statt – einzelne Elemente wurden ausgeschmückt oder verziert, indem sie entweder in bestehende Melodien eingefügt oder ihnen neue Texte unterlegt wurden. Der Tropus stellte die vornehmliche Form der Variation dar, war deshalb auch immer umstritten und entsprechenden Regulationen unterworfen. Durch Tropierungen wird die einstimmige Vokalmusik schließlich in parallel geführte Stimmen als einer Vorstufe zur Mehrstimmigkeit überführt, die schließlich in dem sogenannten Organum mündeten, einer für das Hoch- und Festamt vorgesehenen liturgischen Form. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewann dann –

nicht nur in der Antike hin. Zudem macht er darauf aufmerksam, dass die Unterscheidung von ein- und mehrstimmigen Systemen als solche keine absolute ist, sondern nur vor dem Hintergrund der jeweiligen Tonsysteme vorgenommen werden kann (so Blaukopf. *Musiksoziologie*, S. 45f.)

¹⁶ So Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S. 48.

¹⁷ Vgl. Dohmes. *Die Einstimmigkeit des Kultgesangs als Symbol der Einheit*, Huglo. *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* und allgemein Engels. *Perzeption und Rezeption des Gregorianischen Chorals von seiner Restauration bis heute*.

in enger Parallelität mit dem Bau gotischer Kathedralen und integriert in die sogenannte Notre-Dame-Epoche (1170-1230) – die Mehrstimmigkeit eine starke Position, also die nicht mehr nur parallele, sondern sich in ihren Musiklinien gegenläufig organisierenden Stimmen. Im sogenannten ›cantus firmus‹ gewann die Oberstimme zudem eine eigene Rhythmik gegenüber der Melodiestimme. Damit ist der Beginn des Kontrapunkts gegeben, einer kompositorischen Technik, die bei Bach ihren Höhepunkt erreichen wird.

Somit war erstmals die Möglichkeit gegeben, dass die Musik sich vom Wort, auch dem gesungenen Wort, löste und sich eine eigene Ordnung erarbeiten konnte.¹⁸ Im 13. Jahrhundert entsteht dann die Motette, in welcher sich das Verhältnis von Wort und Ton umkehrt – das Wort folgt dem Ton oder den Tönen, die Musik gibt dem Wort ihren Takt vor. Sobald sich die damit verbundenen neuen Hörgewohnheiten und auch neue Notationstechniken gebildet hatten, wandelte sich, ausgehend von nordfranzösischen Kirchen und Kathedralen, die Kirchenmusik drastisch. Mit dieser mehrstimmigen Musik, der ob ihrer revisionären Ausrichtung an der Zahlengesetzlichkeit und der pythagoreischen Musiktheorie ›ars nova‹ genannten, begannen aber dann naturgemäß auch die – eigentlich bis heute anhaltenden – kontroversen theologischen Debatten darüber, ob die mehrstimmige Musik noch eine Konzentration auf das Geoffenbarte wie auf das Gepredigte Wort erlaubt, wie sie von der ›ars antiqua‹ gefordert wird. Diese erhebt die Motette zu ihrer zentralen Gattung, die ihrerseits wiederum durch Tropierungen entsteht, dieses Mal der Tropierung der Oberstimme eines Organums durch die Unterlegung eines neuen Textes.

In der frühen Kirchenmusik sind eigentlich schon alle strukturellen Dimensionen versammelt, die in der Folgezeit entsprechende Kontroversen und Regulierungen nach sich ziehen und von daher über ihr weiteres Schicksal entscheiden. In den gregorianischen Chorälen stehen Musik und Musikalität in einer inferioren Stellung gegenüber dem Wort.¹⁹ Gesang und Musik sollen

¹⁸ Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden: Der Gegensatz von Wort bzw. Sprache und Musik ist keiner, der sich auf die antiken und mittelalterlichen Ästhetiken beschränkt. Bis in die Gegenwart hinein liegt er vielen ästhetischen Kontroversen zugrunde und nicht nur dann, wenn vermeintliche Hierarchien unter den Künsten in Frage stehen. Es sei nur einerseits an die Ästhetik Hegels erinnert, in welcher ›Geist‹ an die Stelle ›Gottes‹ tritt, oder an die romantische Musikästhetik eines Wackenroder oder Tietz, in welcher die Musik göttlichen Ursprungs ist und sich über das ›Herz‹ erschließt.

¹⁹ Bis in das 17. Jahrhundert hinein rangierte die Musik im Kanon der Kulturgüter weit unterhalb der Sprache. Die Idee, dass Musik selbst eine Sprache sein könnte, nahm erst langsam im 18. Jahrhundert Gestalt an. Vgl. Nicklaus. *Weltsprache Musik*. Diese Beobachtung gerät aber in ein schiefes Licht, wenn man sie nicht mit der Aussage verbindet, dass bis in die frühe Neuzeit hinein, Musik meist etwas Anderes war als das, was wir heute unter diesem Ausdruck

nur insofern Anteil an der Liturgie haben, als durch sie eine Vereinigung mit dem zu vernehmenden Lobgesang der Engel, die der irdischen Gottesfeier beiwohnen, nicht verhindert wird. Diese symbolische Ordnung hat erhebliche Konsequenzen auf den musikalischen Stil und die tolerierten musikalischen Gattungen. Die Dominanz des Wortes in der Liturgie und der Verkündigung schränken eine eigenlogische Entfaltung von Musik ein. Mehrstimmige Musik setzt sich im kirchlichen Kontext verstärkt erst im 13. Jahrhundert durch, aber beschränkt auf bestimmte Zeiten und Orte.²⁰ De jure aber ist bis heute – so noch im 2. Vatikanischen Konzil festgehalten – der gregorianische Choral in seiner einstimmigen Variante die der römischen Liturgie gemäße Musik. Darin zeigt sich das Spannungsverhältnis aller christlicher Theologien zur Musik, das sich aus zwei Konfliktlinien speist, dem eher monotheistisch fundierten Verhältnis von Musik zur geoffenbarten Wahrheit einerseits, dem eher musiktheoretisch fundierten Verhältnis von Wort und Sprache zu den in platonischen und pythagoreischen Musiktheorien vertretenen, den Kosmos manifestierenden Zahlen und Proportionen andererseits.²¹ In den oströmischen Traditionen der orthodoxen Theologien ist bis heute Instrumentalmusik auf den liturgischen Feiern untersagt, während sie in den weströmischen Traditionen zunächst verhalten, dann immer stärker aufgenommen wurde.

Neben der Unterordnung der Musik gegenüber dem Wort ist ein zweites inferiores Verhältnis zu konstatieren: Der musikalische Dienst ist Klerikern vorbehalten. Diese konnten ihre Aufgabe jedoch an speziell geschulte Kanto-

verstehen, nämlich ein immanentes, klangliches Phänomen. Und so stellt auch Christian Kaden fest: »Bis an die Schwelle der Neuzeit begegnen uns Musikauffassungen – und musikalische Verfahrensweisen –, die nach Maßgabe bloßer Klanglichkeit schwerlich zu begreifen sind, vielmehr: das Klangliche planvoll überschreiten. Es sind dies Konzepte (...), die die tönende Faktizität der ›instrumentalis musica‹ stets in eine Musik des Leibes und der Seele, ›mundana musica‹, anagogisch sich verpflichtet fühlten. Es sind Konzepte nicht ästhetischer Immanenz, sondern der Transzendenz, Konzepte, die ›unserer‹ Musik nicht zuarbeiten und nicht hinführen zu ihr, sondern ihr entgegenstehen, als ein kulturell Anderes, als Alternative.« (Kaden. *Abschied von der Harmonie der Welt*, S. 30) Als Oberbegriff war ›Musik‹ kaum bekannt und wurde auch kaum benutzt – man hielt sich nominalistisch an die einzelnen Gesten und Praktiken, das Singen, das Spielen der Laute oder Orgel.

²⁰ Vgl. die Beiträge in Strohm/Blackburn. *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*.

²¹ Über die musikästhetischen, insbesondere augustinischen Hintergründe der Zurückdrängung der Klangsinlichkeit in der Kirchenmusik und der vornehmlich von Boethius inaugurierten Auseinandersetzung über die Frage, ob musikalische Phänomene Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung oder intellektueller Erkenntnis sind, informieren Hentschel. *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie* und Niemöller. *Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen*.

ren und Chöre abtreten. Darin spiegelt sich das Verständnis von interner Kirchenhierarchie und der Hierarchie im symbolischen religiösen Raum. Im Mittelalter ist die Gemeinde weitestgehend stumm und auf die Funktion des reinen Hörens und Empfangens der Botschaft reduziert, soll aber in dieser Erfahrung in sich ‚glühende Leidenschaften‘ für die Botschaft ausbilden.²²

Auch die Geschichte der Musikinstrumente lässt sich nur im Hinblick auf die ihnen zugedachte Position in symbolischen Ordnungen verstehen. Musikinstrumente stehen ebenso wie die auf sie spezialisierten Musiker in hierarchischen Verhältnissen zueinander.²³ Dies verdeutlicht wie kein anderes Instrument sonst die Orgel.²⁴ Sie war schon im 2. Jahrhundert vor Christus bekannt. Noch unter den Karolingern fand sie nicht Eingang in die Kirchenhäuser und Domkirchen, sondern wurde ausschließlich in den fürstlichen Höfen eingesetzt. Erst allmählich findet die Orgel seit dem 10. Jahrhundert auf dem Weg über die Klöster ihren Ort in den liturgischen Feiern, in den großen Domkirchen ist sie im 14. Jahrhundert allgemein nachweisbar. Diese Verbreitung setzt aber eine anhaltende technische Rationalisierung und stetige Anpassung der Orgel an die Aufführungspraktiken und -bedingungen gottesdienstlicher Musik voraus. Umstritten aber war stets, wie die Orgel eingesetzt werden sollte – als Träger und Begleiter des Gesangs von Gemeinde oder Chor oder als solistisches Instrument. Im Laufe des 15. Jahrhunderts ist die Orgel weit verbreitet und nicht nur in den Domkirchen oder Kathedralen, sondern auch in Kloster- oder Pfarrkirchen anzutreffen, und zwar in einer so hohen Zahl, dass sich der Beruf des Orgelmachers etablieren konnte. Trotz oder gerade wegen ihrer weiten Verbreitung ist die Orgel ein Instrument, welches seine Funktion eher in stratifizierten als in reziproken musikalischen Ordnungen gefunden hat und findet, also eher, wie Weber²⁵ formuliert, Träger kirchlicher Kunstmusik als des Gemeindegesangs.

(3) In die Zeit der Reformationen fällt die erste große Liedbewegung der frühen Neuzeit. Im 16. und 17. Jahrhundert entstanden über 10.000 Kirchen-

²² So Remigius of Auxerre im 10. Jahrhundert n. Chr. über die theologisch erhofften musikalischen Erfahrungen in karolingischen Klöstern. Vgl. Greene. *Softening the Heart, Eliciting the Desire*.

²³ Eine besonders einflussreiche Hierarchisierung der Instrumente findet sich in den Instrumentenbenennungen des Psalm 150, der in viele Gottesdienstfeiern Eingang fand: Tuba, Psalter, Cithara, Tympanum, Chorus, Chordae, Organum und zwei Arten von Cymbalum, also in der absteigenden Folge Blasinstrumente, Zupfinstrumente, Saiteninstrumente, Schlaginstrumente und Glocken. Vgl. Niemöller. *Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen*, S. 97.

²⁴ So Max Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, passim

²⁵ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*.

lieder. Die Reformationskirchen konnten dabei auf eine breite, im Humanismus eingebettete Frömmigkeitsbewegung zurückgreifen, durch welche die Musik aus den Kirchengebäuden und den liturgischen Feiern heraustrat und Hymen, Psalmenlieder und Choräle in den Laien-Gemeinschaften, den Bruderschaften, den privaten Räumen der Stadtbürger, aber auch auf den Marktplätzen und in den Gassen gesungen wurden, häufig mit einer anti-kirchlichen Stoßrichtung. In diesem Rahmen wurde schon 1501, also noch vor Luther, der erst 1524 eigene Liedblätter, die Enchiridien, veröffentlichte, von den Böhmisches Brüdern das erste christliche Gesangbuch herausgegeben. In Johann Walter fand Luther einen musikalischen Verbündeten, der entscheidende Anstöße für die evangelische Kirchenmusik gab. Er brachte 1524 das ›Geystliche gsank Buchleyn‹ heraus und half Luther bei den musikalischen Stücken seiner ›Deutschen Messe‹ von 1526. In der lutherischen Orthodoxie, insbesondere bei Paul Gerhardt, wurden wie in der darauffolgenden Bewegung des Pietismus viele Lieder komponiert und verschriftlicht, so dass sich sagen lässt, dass das Gesangbuch ab dem späten 17. Jahrhundert der zentrale Motor der Verschriftlichung nicht nur von Musik, sondern auch der allgemeinen Kulturgeschichte dieser Jahre darstellte.

Kann man den Gottesdienst des Mittelalters und noch der frühen Neuzeit als eine Form gesungener Liturgie verstehen, die gregorianisch und bei besonderen Gelegenheiten und an besonderen Orten polyphon gestaltet wurde, in welcher die Gemeinde sich allenfalls auf responsorische Elemente zu beschränken hatte, so wird in der lutherischen Reformation der Gemeindegesang zu einem zentralen Element des Gottesdienstes und, mehr noch, zu einem wichtigen Element der lokalen Kommunikation in der Gemeinde selbst.²⁶ Aber nicht nur durch diese Liedbewegung veränderte sich in der Reformationszeit die Situation dessen, was später Kirchenmusik genannt wird, dramatisch. Die verschiedenen reformatorischen Kirchen bewerteten die theologische Position von Musik in unterschiedlicher Weise und brechen damit die vergleichsweise monologische Ordnung der frühen Jahrhunderte auf. In liturgischer Hinsicht ist die mit Luther verbundene Reformation vornehmlich in zwei Punkten von der traditionellen unterschieden: In der Aufwertung der Predigt, dem Wort, sowie durch die Einführung des Gemeindegesangs. Trotz aller Bevorzugung der Vokalmusik hält auch die Instrumentalmusik nach und nach Einzug in die Gottesdienste. So bestätigte beispielsweise ein Gutachten der Theologischen Fakultät der Universität Wittenberg 1597 der Orgel, ein theologisch konformes Instrument für den Gottesdienst zu sein.²⁷

²⁶ Vgl. Marti. *Entwicklungsschwerpunkte des gottesdienstlichen Gesangs*, Fuhrmann, *Sänger und Komponisten* und Wegman. *The Crisis of Music in Early Modern Europe*.

²⁷ Siehe Dremel. *Musik und Theologie*, Bunnens. *Kirchenmusik und Seelenmusik*.

Die reformatorischen Bewegungen sind aber in Bezug auf den Gemeindegesang und die Kirchenmusik nicht nur als eine Rehabilitation und Aufwertung von Gemeindemusik zu bewerten. Eine Ausgrenzung findet sich vornehmlich in der Schweizer Reformation, die die ›katholische‹ Messe stärker noch als die lutherische Reformation verbannte und die liturgische Feiern zunächst in der Form von Predigtgottesdiensten veranstaltete, welche auf Musik und Gesang verzichten konnten. Es ist der These von Trocmé-Latter²⁸ zuzustimmen, dass Musik von allen Reformatoren wertgeschätzt wurde, aber sie unterschieden sich darin, welche Stellung sie der Musik in Gottesdienst und Liturgie zukommen lassen. Hier zeigen sich die wesentlichen theologischen Differenzen unter ihnen.²⁹ Nach Calvin ist Musik in der Lage, die ethische wie die religiöse Empfindsamkeit der Gemeinde auf die Probe zu stellen. Sie ist deshalb zu meiden. Calvin lässt allenfalls Psalmengesang gelten und nähert sich damit den Prinzipien des gregorianischen Chorals an. Auch nach Zwingli hat im Gottesdienst das Wort zu dominieren. Dieses muss klar und deutlich vernehmbar sein. Musik, insbesondere Instrumentalmusik, ist auch nach Zwingli aus dem liturgischen Zusammenhang zu verbannen, weil sie keine biblische Legitimation habe und als ein verhasstes Zeichen der Papstkirche gelten müsse. Auch wird in der schweizerischen Reformation der Gemeinde eine weitaus passivere Rolle zugesprochen als im Luthertum. Allerdings wird in den reformierten Kirchen in außerliturgischen Räumen, in Schulen und Familien, der mehrstimmigen Musik eine wesentlich höhere Bedeutung zugestanden.

Die Zeit der Reformationen ist also in Bezug auf die Kirchenmusik von heterogenen Tendenzen geprägt.³⁰ Es findet sich sowohl eine Aufwertung von Musik, jedenfalls in der Gestalt des Gemeindegesangs in der lutherischen Reformation, wie eine entschiedene Abwertung oder Verbannung von Musik im Zeichen des Wortes, des Textes, der Predigt. Diese unterschiedlichen theologischen Positionen spiegeln sich auch in dem Status der Gemeinde wider. Die Gemeinde bildet bei Luther einen homogenen Klangkörper, der den lateinischen Kunstgesang der Kantoren und Kleriker aus der Kirche hinaussingen sollte und auch volkssprachlichen Versen und Strophen Einlass gewährte. Bei Calvin und Zwingli ist die Gemeinde jedoch ein ehrfürchtiger Hörkörper.³¹ Auch im Hinblick auf die Abgrenzung von religiöser Musik gegenüber

²⁸ Trocmé-Latter. *Protestantische religiöse Identitäten in Lied und Kirchenmusik*, S. 193f.

²⁹ Vgl. Taruskin. *The Oxford History of Western Music*, Vol. 1, S. 754.

³⁰ Vgl. Fuhrmann. *Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*.

³¹ In der katholischen Kirche hielt erst mit der Aufklärung im 18. Jahrhundert der Gemeindegesang in die Messe Einzug, allerdings noch nicht in das zentrale Hochamt, sondern nur in

anderen musikalischen Konventionen lässt sich eine uneinheitliche Entwicklung konstatieren. In der lutherischen Reformation findet eine Veralltäglichsung von Musik statt, die Grenzen zwischen profaner und kirchlicher Musik werden poröser. Ebenso wie der breite Austausch wird auch die Veralltäglichsung damit begründet, dass eben der Alltag selbst vom Glauben und christlicher Praxis durchdrungen werden soll.

(4) Eine weitere markante Weichenstellung findet sich in der nachreformatorischen Zeit. Wies die liturgische Praxis bis jetzt von Region zu Region und von Land zu Land eine hohe Pluralität auf, so sieht man sich nun aufgrund der religiösen Konkurrenzsituation vor die Notwendigkeit einer konfessionellen Uniformierung gestellt. Im Konzil von Trient (1545-1563) wird die Liturgie von Seiten der katholischen Kirche in einem hohen Maße vereinheitlicht und mühsam gegen protestantische Elemente abgegrenzt. Dementsprechend werden den musikalischen Elementen feste Funktionen zugewiesen. Ähnliche Entwicklungen finden sich in weniger dirigistischen Formen auch in den lutherischen Regionen, wo eine ›Formula Missae et Communionis‹ einen allgemeinen Rahmen vorgibt.

Nachdem in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Form der sogenannten ›Messe von Tournai‹ eine durchgehend mehrstimmige Messe ausgeführt wurde und von Guillaume von Machaut (gest. 1377) die Messe erstmals als eine Kompositionsgattung verankert wurde, wird nun im Konzil die tridentische Messform mit ihren fünf Partien (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) kanonisch festgelegt, mit Latein als bevorzugter, aber nicht ausschließlicher Sprache, aber einer massiven Zentrierung des sakralen Geschehens auf den Priester. Die Liturgie wird unterteilt in das Ordinarium, also hochstandardisierte, unveränderliche Partien der Liturgie, und das sogenannte Proprium, welches sich in Abhängigkeit von der Chronologie des Kirchenjahres ändern durfte. Es werden zudem drei liturgische Grundformen festgelegt: Die Messe, das Offizium und die Andacht.

In Bezug auf die Kirchenmusik stand nicht die Frage der Gemeindereligiosität im Zentrum, sondern die alte Diskussion, ob einstimmige oder mehrstimmige Musik erlaubt sei. »Weit in das 15. Jahrhundert hinein scheint die mehrstimmig komponierte Musik in den Kirchen des deutschen Sprachraums grundsätzlich die Ausnahme geblieben zu sein. Als eigentliche Kir-

die Früh- und Spätmissen. Erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil wurde der Gemeindegesang ein fester Bestandteil des katholischen Hauptgottesdienstes. Siehe allgemein hierzu Page. *Discarding Images*, Page. *The Christian West and Its Singers*, Quasten. *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*.

chenmusik der Klöster, Stifte und Kathedralen erklangen überall die Melodien des Gregorianischen Chorals.«³² Die mehrstimmige Musik, die nicht zuletzt durch Palestrinas mehrstimmige Messe und durch die Kompositionen von Orlando di Lasso³³ erhebliches Gewicht gewonnen hatte, wird unter gewissen Auflagen gestattet, obwohl man ihr vorhielt, dass sie die liturgische Form überwuchern und die Versenkung in das Wort verhindern würde. Dass der mehrstimmigen Musik und dann auch in Maßen der instrumentellen Musik und hier insbesondere der Orgel trotz ihrer äußerst reduzierten Funktionen letztendlich doch ein liturgischer Raum gegeben wird, hat erhebliche Auswirkungen nicht nur auf die kirchenmusikalische, sondern auch für die allgemeine musikalische Entwicklung, denn damit bieten sich gewisse Freiräume, die Musik aus ihrer inferioren Stellung gegenüber dem Wort zu befreien.

Diese Entwicklungen spiegeln sich auch im semantischen Raum. Es ist von großer Bedeutung, dass im Trienter Konzil erstmals eine semantische Figur und damit eine Selbstbeschreibung und -abgrenzung der kirchlichen Musik im Bereich der konstitutiven Regeln eingeführt wird, nämlich die einer ›musica sacra‹, der heiligen Musik, die der Liturgie angemessen sei, und der ›musica troppo mollo‹, der allzu weichlichen Musik. Die ›musica sacra‹ habe die Aufgabe, den Opferkult und die Verkündigung zu unterstützen, ihr wird also eine dienende Aufgabe zugesprochen. Dass ihr Gegensatz in der ›musica troppo mollo‹ gesehen wird und nicht in einer generalisierten Weise in einer ›weltlichen Musik‹, ist bezeichnend und zeugt auch von dem nachhaltigen Einfluss der Subsumption von Musik unter ethische und nicht unter ästhetische Kategorien. So verfügt das auf der 22. Sitzung des Konzils am 17. September 1562 erlassene Dekret über die Vorschriften und Verbote bei Messfeiern: »Aus den Kirchen sind diejenigen Musikarten zu verbannen, die, sei es im Orgelspiel, sei es im Gesang, etwas Zügelloses oder Unlauteres erhalten, ebenso alle weltlichen Handlungen, eitle und selbst alltägliche Gespräche, Umhergehen, Lärm, Geschrei, damit das Haus Gottes wahrhaft das Haus des Gebetes gehalten und genannt werden könne.«³⁴

Die einfache Gegenüberstellung von ›musica sacra‹ und ›musica troppo mollo‹ konnte aber mit den eintretenden Entwicklungen nicht mehr Schritt halten. So findet sich schon 1614 bei Michael Praetorius die weitere Differenzierung von ›musica sacra‹ und ›musica ecclesiastica‹, also einer Musik, die

³² Körndle. *Musik in Liturgie und als religiöse Praxis im katholischen Raum*, S. 153.

³³ Vgl. Schmid. *Der Komponist als ‚Ich-AG‘: Orlando di Lasso*.

³⁴ Zitiert nach Jaschinki. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S. 53.

näherungsweise dem entspricht, was man in der Gegenwart als Kirchenmusik bezeichnen würde. Die ›musica ecclesiastica‹ bezeichnet von nun an das in der Liturgie eingesetzte Repertoire, die ›musica sacra‹ aber steht für das, was man gegenwärtig als geistliche Musik im weiteren Sinne bezeichnen würde, also eine Form ›höherer Musik‹, die aus dem kultischen Verwendungskontext der Kirche entlassen wird. Diese semantische Differenzierung bildet den Vorschein einer sich ankündigenden Etablierung der scharfen Abgrenzung von kirchlicher und nicht-kirchlicher Musik im Rahmen der bürgerlichen Musikkultur, welche tendenziell das musikalische Werk als Kunst begreift, dieses deshalb mit Autonomiepotentiale ausstattet und ihm im Konzertwesen huldigt, während die Kirchenmusik im Bereich der Gabenökonomie verbleibt.

(5) Im Barock und der höfischen Gesellschaft wird offensichtlich, dass die Differenzierung zwischen einer ›musica ecclesiastica‹ und einer ›musica sacra‹ und dann später zwischen kirchlicher Musik und Kunstmusik von einer neuen musikalischen Konfiguration eingeleitet und getragen wird, die die ältere nicht ersetzt, aber diese schnell an Relevanz und gesellschaftlicher Tiefenwirkung überholt.³⁵ Während die ältere Musik in axialen Konfigurationen eingebettet war, die sich in hierarchisierten symbolischen Räumen, unter Gabenökonomischen Bedingungen und in Konstellationen realisierten, die eine nur geringe Arbeitsteilung und dementsprechend ein restringiertes Netz von Austauschbeziehungen unterhielten, tritt nun mehr und mehr eine soziale Konfiguration in den Vordergrund, die Marktbeziehungen mit der symbolischen Einordnung von Musik als Kunst und die Autonomie von Kunst mit der Autonomie von Kunstwerken verbindet.

In axialen Konfigurationen bekleiden Musiker subordinierte Positionen. Ihr Ansehen und ihre Position änderten sich erst relativ im Zuge der Öffnung der Musikerstellen auch für Nichtklerikale. Die Generation der Palestrina und Di Lasso erfuhren eine entschiedene Aufwertung, wurden von Dienstbefohlenen zu Höflingen und konnten mit ansehnlichen Zuwendungen bedacht werden.

Zudem war bis ins 16. Jahrhundert die Arbeitsteilung unter ihnen kaum entwickelt – Kompositionen und Aufführungen waren in einer Hand. Komponisten- und Interpretenrolle werden stärker getrennt und mit der sich abzeichnenden Differenzierung von musikalischen Sphären die Möglichkeit der Komponisten, sich an unterschiedlichen Nachfragern und Kontexten zu

³⁵ Vgl. Dammann. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Krummacher. *Gottesdienstliches Leben im 17. Jahrhundert*.

orientieren. So wird es im Kontext der Kompositionslehre möglich, entweder einen Theater-, einen Kammer- oder eben einen Kirchenstil zu verfolgen.³⁶

Die protestantische Kirchenmusik wird durch eine neue Form der Verbindung von Wort und Musik geprägt, eine Verschmelzung beider in der musikalischen Gattung der Kantate. Die Kantate besitzt für die protestantische Kirchenmusik eine einzigartige Bedeutung. Sie wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert entwickelt aus dem Madrigal, also aus der weltlichen Kammermusik der Renaissance³⁷, und aus der Arie, der zentralen Kunstform der in diesen Jahren entstehenden italienischen Oper. Die Kantate stellt eine neue Form von Vokalmusik dar, in welcher sich Wort und Musik wechselseitig befruchten, Lesung und Predigt mit Gesang und Poesie vereinigt werden und damit die Vertonung von Versen erlauben, die nicht mehr dem engen liturgischen Bereich angehören.

Es treten neue musikalische Gattungen auf. Neben der Messe³⁸, dem Requiem, dem Choral, Andachten und Litaneien, dem Magnificat und dem Stabat Mater werden nun mit der Oper und später der Sinfonie³⁹ im Kontext einer sich langsam entwickelnden bürgerlichen Musikkultur Gattungen populär. Insbesondere die Oper stellt eine stetige Versuchung und Herausforderung für die Kirchenmusik dar. Entscheidend ist zudem die Etablierung eines Konzertwesens. Konzerte werden spätestens in der klassischen Musikkultur der dominante Kontext der Aufführung von Musik und lösen damit die höfischen Aufführungs- wie die kirchlichen Ausführungsformen ab. Die musikalischen Werke beginnen, sich aus dem liturgischen Bereich heraus zu entwickeln. Als ein erster Höhepunkt in der freieren Entfaltung von Musik kann Bachs symphonisch weit ausladende H-Moll-Messe betrachtet werden.

Ein wichtiger Schritt ist mit dem Namen von Händel verbunden. Er war der erste der großen Komponisten, der keine Festanstellung an einem Hof oder einer Kirche hatte, sondern sich gleichsam als selbständiger Musikunternehmer in England und Irland mit erheblicher Unterstützung des englischen Königshauses betätigen konnte.⁴⁰ Dadurch, dass er freie Konzerte in angemieteten Häusern veranstaltete, so 1742 die berühmte Uraufführung seines ›Messias‹ in der Dubliner Music Hall, schuf er Anfänge eines außerkirchlichen Konzertwesens. Händel forcierte damit den Einzug marktwirtschaftli-

³⁶ Vgl. Forchert. *Zwischen Schütz und Bach*.

³⁷ Vgl. Feldman. *City Culture and the Madrigal of Venice*.

³⁸ Vgl. Hücke. *Die Messe als Kunstwerk*.

³⁹ Vgl. Dömling. *Die Sinfonie als Form und Idee*.

⁴⁰ Vgl. Keil. *Musikgeschichte im Überblick*, S. 141ff.

cher, lateraler Konfigurationen in den Musikbereich. Dies zeigt sich auch darin, dass er, beispielsweise im Unterschied zu Bach, in seinen Oratorien keinerlei Ambitionen zeigte, Frömmigkeiten zu wecken oder religiöse Einsichten zu vermitteln. Die Dimension der subjektiven religiösen Erfahrung oder überhaupt die Frage, die bis in die Barockzeit hinein die Diskussion nicht nur in Bezug auf die Musik, sondern auch in Bezug auf alle Künste dominierte, nämlich die alteuropäische Thematik, ob Künste einer tugendhaften Lebensführung dienen könnten, spielt für Händel keine Rolle mehr.⁴¹ Die Aneignung selbst wie das Problem einer tugendhaften Lebensführung ist für Händel nichts, womit man das Werk belasten sollte. Diese Tugenden bleiben dem Publikum selbst überlassen. Mit Händels Oratorien zog die nunmehr geistlich genannte Musik aus den Kirchen aus und in die entstehenden Kunstwelten, die immer und notwendigerweise auch Kunstmärkte waren, ein.

Im 16. und 17. Jahrhundert lässt sich damit auch eine Aufspaltung in verschiedene Kulturen des Hörens erkennen. Während in der katholischen Konfession in der Tradition von Palestrina die Musik die Funktion einer rituellen Einverleibung hatte, und die die Botschaft empfangenden Hörer sich passiv in den Opferritus versenken sollten, findet sich in den reformatorischen Konfessionen die Vorstellung eines aktiven Hörens, das eine Aneignung des Wortes und der Glaubensbotschaften ermöglicht und die Musik als Mittel zum Verständnis des mitgeteilten Textes oder als genuines Glaubensfest versteht.⁴² Bei Händel aber deutet sich nun eine weitere Hörkultur an, in der sich das Hören nicht mehr auf die mitgeteilten Inhalte, sondern auf das Medium, eben die Musik konzentrieren darf.

Dass die kontinentaleuropäische Entwicklung der englischen hinterher hinkte, zeigt sich bei Mozart⁴³, der als freischaffender Komponist in Wien kaum Aufträge erhielt, aber in seinen ersten Jahren als Hoforganist beim Erzbischof von Salzburg mit seinen Sonaten, Oratorien und 16 großen Messen eine prunkvolle Entfaltung der Kirchenmusik zeigte, die sich nicht mehr an der Liturgie in einfachen Kirchen, sondern an den Vorgaben fürstlicher und bischöflicher Höfe orientierte. Diese Kirchenmusik nahm insbesondere

⁴¹ Vgl. Jahn. *Musik im Wettstreit der Künste (Paragone) und in barocken Wissenschaftssystematiken*.

⁴² Im vierten Artikel der *Confessio Augustana* heißt es: »so läßt sich Gott nicht erkennen, sich noch fassen, denn allein im Wort und durchs Wort, wie Paulus sagt.« Es heißt aber auch »Der Glaub ist aus dem Gehör« (zit. nach Bessler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 22f.). Bessler weist darauf hin, dass sich diesbezüglich die Reformation von der von Augustinus aufgeworfenen Unterscheidung zwischen ›foris audire‹ und ›intus audire‹, zwischen dem bloßen Wahrnehmen einerseits, dem geistigen Aufnehmen andererseits, orientiere. Siehe auch Claussen. *Gottes Klänge*, S. 135.

⁴³ Elias. *Mozart*.

auf Elemente der Oper Bezug, löste also den strikten Gegensatz von heiliger und weltlicher Musik tendenziell auf, so dass zumindest die katholische Kirche im mitteleuropäischen Raum sich gegenüber dem neuen Stil abgrenzen und damit erst recht eine Distanzierung von kirchlicher und weltlicher Musik forcieren konnte, während die als ›galant‹ bezeichnete neapolitanische Schule (Alessandro Scarlatti) durchaus Elemente der Oper in kirchenmusikalische Kompositionen zu integrieren suchte.

Was die liturgisch dominante Form der Messe angeht, so ist die katholische Kirchenmusik im deutschen Sprachraum im 17. und 18. Jahrhundert dadurch geprägt, durch mehrstimmige Vertonungen des Ordinarium Missae der Prachtentfaltung an absolutistischen Höfen zu entsprechen, was eine Neugründung und Erweiterung zahlreicher Kirchenorchester und -chöre zur Folge hatte. Im romanischen Sprachraum hingegen dominierte das kanonische Vorbild des gregorianischen Chorals. Im Protestantismus finden sich demgegenüber konträre Entwicklungen.⁴⁴ Im Calvinismus spielten Messkompositionen nach wie vor keine Rolle, und im Luthertum fand sich, wie beispielsweise bei Bach, eine Reduktion der Messe auf die Elemente des Kyrie und des Gloria, eher aber noch eine außerordentliche Hervorhebung der Kantate, bis schließlich durch den Einfluss des Pietismus auch das lateinische Liedgut nach und nach durch volkssprachliche Lieder ersetzt wurde.⁴⁵

Während die protestantischen Kirchen und Gemeinschaften separate kirchenmusikalische Ordnungen initiieren und institutionalisieren konnten, musste im Rahmen der katholischen Kirche immer wieder nach integrativen Lösungen gesucht werden. Schon das Konzil von Trient hatte Kompromisse formuliert. Ähnlich die Enzyklika ›Annus qui‹ von 1749, in welcher Papst Benedikt XIV. zwar die Notwendigkeit der Abwehr profaner Musik betonte und den Respekt vor den liturgischen Traditionen einforderte, zugleich aber einer breiten Berücksichtigung von Musikinstrumenten und sogar von reiner Instrumentalmusik unter der Bedingung erlaubte, dass sie nicht die Sinnlichkeit, sondern die Andacht fördere.

Wichtiger aber noch als solche internen Modifikationen ist aus historisch-soziologischer Sicht: Diese Transformationsperiode ist durch die Genese und Etablierung einer neuen musikalischen ›art-world‹, einer neuen Konfiguration geprägt. Dies führt zu einer Aufspaltung von musikalischen Konfigurationen respektive musikalischen Welten. Die ›musica ecclesiastica‹, die nach

⁴⁴ Vgl. Hochstein. *Die Messe*.

⁴⁵ Vgl. Hochstein. *Die Messe* und Hochstein. *Te Deum, Stabat Mater, Psalmen und weitere musikalische Gattungen*.

wie vor dem Wort gegenüber inferiore Musik, bleibt auf den liturgischen Bereich beschränkt. Die sich gegenüber dem Wort mehr und mehr behauptende, ›galante‹ Musik wird schrittweise über ihre Entfaltung an fürstlichen Höfen in Konzerten in marktförmige Strukturen eingespeist und führt gegen Ende des 18. Jahrhunderts, Anfang des 19. Jahrhunderts zur Etablierung einer voll ausgebildeten bürgerlichen Musikwelt, in welcher die klassischen ›kirchenmusikalischen‹ Werke dominant vertreten sind⁴⁶, aber nun nicht mehr als Kirchenmusik, sondern als Musikwerke, die autonome Ansprüche erheben dürfen. In seiner wichtigen Studie über die gegen Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattfindende Revolution im Musikgeschmack beschreibt William Weber, wie sich eine eigene bürgerliche Musikwelt etabliert, die sich von der Musik des Volkes wie der Musik der fürstlichen Höfe emanzipiert und dabei einen Kanon etabliert, der auch maßgeblich auf Werke der kirchenmusikalischen Tradition zurückgreift.⁴⁷

(6) In Bezug auf die jüngere Vergangenheit müssen wir uns auf sehr wenige Punkte beschränken und können dies auch, weil in Bezug auf die strukturellen Dimensionen keine großen Veränderungen zu konstatieren sind. Die Kirchenmusik beschreibt sich selbst als Kirchenmusik und findet in dieser Bahn auch zu einer intensiven Professionalisierung; die schon in der Entstehung der bürgerlichen Musikwelt dominant werdende Arbeitsteilung zwischen Produzenten (Komponisten) und Ausführenden (Musikern) wird nun auch im Bereich der Kirchenmusik verankert. In der katholischen Kirche wird, wie schon ausgeführt, dem Gemeindegang sukzessive ein höheres Gewicht eingeräumt. Dennoch setzt sich gerade im Katholizismus die oszillierende Bewegung zwischen orthodoxen und heterodoxen Bestrebungen fort. Der Cäcilianismus, eine im 19. Jahrhundert entstandene Restaurationsbewegung, fordert eine Festlegung des kirchenmusikalischen Kanons auf einen an Palestrina orientierten A-Capella-Stil.⁴⁸ Auch andere liturgische Elemente aus der Palestrina-Epoche sollen rehabilitiert werden: Die Zentralität des Priesters, der Ausschluss der Gemeinde aus dem Kreis der Ausführenden, das Verbot der Volkssprache, welche nur in Privatmessen erlaubt sei, sogar eine

⁴⁶ Vgl. Krummacher. *Kunstreligion und religiöse Musik*. Alfred Orel. *Die katholische Kirchenmusik um 1750*, S. 831-863, stellt in dem von Adler herausgegebenen Handbuch der Musikgeschichte wesentliche Werke dessen, was man heute ›klassische Schule‹ von Mozart, Haydn, Beethoven bis hin zu Schubert oder Bruckner bezeichnen würde, noch unter dem Titel ›katholische Kirchenmusik‹ vor.

⁴⁷ Vgl. Weber. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*.

⁴⁸ Siehe auch Gregur. *Ringens um die Kirchenmusik* und Wagner. *Franz Nekes und der Cäcilianismus im Rheinland*.

Klerikalisierung des Chores. Die gegenwärtig noch existierenden mitteleuropäischen Cäcilienverbände sprechen sich jedoch für Liberalisierungen im kirchenmusikalischen Kanon aus. Kirchenmusik, die auf populärkulturellen Elementen und Traditionen beruht, ist heute de facto in den großen Konfessionen vertreten.⁴⁹ Aber noch im 2. Vatikanischen Konzil wird die von Papst Pius X in seiner Enzyklika ›Tra le sollecitudini‹ aus dem Jahre 1903 festgelegte Rangordnung unter den Musikstilen festgelegt: 1. Gregorianischer Stil, 2. ältere mehrstimmige Musik, 3. klassische Gegenwartsmusik und 4. und nicht ›last not least‹: religiöser Volksgesang. Und auch diese Hierarchisierung der Stile wird in der tradierten Weise mit ihrer Heiligkeit im Sinne einer ›musica sancta‹ begründet, die allerdings auch, wie schon im Trienter Konzil, das Einfallstor für die Berücksichtigung anderer Stile bildet.

3. Soziale Konfigurationen

Konfigurationen sind basale ›social units‹, in denen sich ›Transaktionen‹ vollziehen und Handlungen mit Handlungen koordinieren. Sie bestimmen sich in den Dimensionen, die eine Voraussetzung dafür sind, dass Transaktionen stattfinden können, also in den Dimensionen konstitutiver und normativer Regeln. Es handelt sich um Letztelemente des Sozialen, wenn man als Letztelemente eben nicht atomare Handlungen, sondern Relationen von Handlungen vorsieht. Dass subjektive Bedeutungssetzungen einen sozialen Regelcharakter annehmen können und objektive soziale Wirklichkeiten generieren lassen, ist abhängig von dem triangulativen Charakter der Transaktionen, die ihrerseits in jedem Zug nach einer Bestätigung des Regelcharakters verlangen. Konfigurationen lassen sich ihrerseits in einer groben Weise danach unterscheiden, nach welchem Modus Handlungen koordiniert werden bzw. ›Gleichgewichte‹ im Handeln erzielt werden. Konfigurationen manifestieren sich in der Praxis, in der sich das individuelle, soziale und kollektive Handeln vollzieht. Idealtypisch lassen sich folgende basale Formen unterscheiden⁵⁰:

⁴⁹ Siehe Bubmann. *Populäre Kirchenmusik der Gegenwart*, Jaschinski. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, S, 67ff., Jaschinski. *Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960* und Kloeckner. *Die Weiterentwicklung des gregorianischen Repertoires bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*.

⁵⁰ Diese Typologie ist neben den Arbeiten der institutionalistischen Wirtschaftstheorie offenkundig stark an den taxonomischen Vorgaben der wirtschaftshistorischen und -soziologischen Arbeiten von Karl Polanyi orientiert. Polanyi differenziert bekanntlich zwischen den grundlegenden Formen eines reziproken, eines redistributiven und eines marktförmigen ökonomischen Austauschs. Ihr typologisierender und diskriminierender Wert ist trotz mancher Korrekturen in der gegenwärtigen Forschung ohne Alternative. Sie werden hier nicht zuletzt

In kommunalen Konfigurationen wird über die Handlungskoordination in Modi gemeinschaftlicher Entscheidungsheuristiken bestimmt.

In axialen Konfigurationen wird über die Handlungskoordination in Modi asymmetrischer, herrschaftlicher Entscheidungen bestimmt.

In lateralen Konfigurationen wird über die Handlungskoordination durch Aushandlungen und Verträge bestimmt.

Konfigurationen sind jedoch nicht nur durch Entscheidungs- und Bestimmungsmodi über die Mechanismen der Handlungskoordination gekennzeichnet, sondern setzen ihrerseits konstitutive Regeln über die soziale Phänomenalität und Wirklichkeit von Objekten und Ereignissen und damit auch über Handlungen und den Austausch von Dingen voraus sowie normative Regeln darüber, wie sich die Handlungen und ihre Koordination zu vollziehen haben.⁵¹ Konfigurationen als die elementaren sozialen Einheiten, in denen sich Handlungen vollziehen, weisen also verschiedene Dimensionen von Ordnungen für die Bestimmung von Intentionen einerseits und sich rekursiv vollziehenden Operationen andererseits auf, die in einem kompossibilistischen, sich also wechselseitig ermöglichenden Verhältnis zueinander stehen.

aus dem Grunde berücksichtigt, um die These zu formulieren, dass kunstsoziologische Analysen sich neben differenzierungs-, feld- oder interaktionsanalytischen Zugängen – um nur auf die gegenwärtig in dieser Disziplin dominierenden zu verweisen – um die Austauschbeziehungen und -bedingungen von ›Kunst‹ beziehen muss. Um sie jedoch für musik- und kunstsoziologische Belange fruchtbar zu machen, muss diese Typologie um wichtige analytische Elemente ergänzt werden, was dazu führt, dass die Begriffe nun nicht mehr alleine Austauschbeziehungen, sondern Modelle sozialer Konfigurationen bezeichnen, in denen Austauschbeziehungen nur eines von mehreren zentralen Elementen darstellen. Anklänge an die hier vorgelegte Typologie finden sich aber andererseits und theoriegeschichtlich besonders folgenreich in den Thesen zur Kulturindustrie der Dialektik der Aufklärung von Horkheimer und Adorno, welche die laterale Form der Kunstproduktion und -rezeption in Gestalt der Kulturindustrie von der kommunalen Form der ›Massenkunst‹ und der axialen Form im frühen Bürgertum abgrenzen (vgl. Horkheimer/Adorno. *Dialektik der Aufklärung*).

⁵¹ An dieser Stelle kann leider nicht ausführlich auf die jüngeren Kontroversen innerhalb der Musikwissenschaft und Musiksoziologie über einen adäquaten ›Begriff‹ von Musik bzw. die Frage der ›Einheit‹ von Musik eingegangen werden. Nur eine kurze Bemerkung: So richtig es auch ist, im Zeichen des ›Musicking‹ Musik in Praxis und Praktiken zu fundieren (›The is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do. To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composition), or by dancing.« (Small. *Musicking*, S. 9)), so problematisch ist aus unserer Sicht ein solcher Absolutismus, wenn die Praxis und die Praktiken nicht ihrerseits in gesellschaftlichen Kontexten und Konfigurationen verortet werden. Siehe hierzu insbesondere Fuhrmann. *Toward a Theory of Socio-Musical Systems*.

Der dominante Koordinationsmechanismus reguliert dabei nicht die Koordination von Handlungen und den Austausch von Gütern, sondern er prägt die Ordnungen der symbolischen Welt, in welcher er sich vollzieht.

Kommunale Konfigurationen sind durch Reziprozitätsverpflichtete tauschökonomische Ordnungen gekennzeichnet. Güter und Leistungen werden in Bezug auf die Reziprozität von personalisierten Tauschverhältnissen erbracht und beurteilt, ihr Wert bemisst sich danach, ob sie die (symmetrische oder asymmetrische) Reziprozität der Beziehungen reproduzieren können oder nicht. Dabei kann unter der Bedingung einer generalisierten Reziprozität⁵² das Tauschverhältnis unbestimmt bleiben oder unter den Bedingungen einer spezifizierten Reziprozität inhaltlich näher fixiert werden. Die Mechanismen der Handlungskoordination stehen in homologen Beziehungen zu konstitutiven und normativen Regeln. Sie prägen also in allen Konfigurationsformen auch die Struktur der symbolischen Welten. Handelt es sich um kommunale Konfigurationen im symbolischen Bereich des Religiösen insofern, als die Beziehungen und Gaben religiös codiert und bestimmt werden, so wird die religiöse Praxis und damit die musikalische Handlung in einer sakralen Ordnung situiert, in der die Beziehungen zwischen den Menschen und dem Göttlichen tauschökonomische Eigenschaften aufweisen. Eine solche Form von Reziprozität kennzeichnet das Verhältnis von spezifischen religiösen Gemeinschaften mit ihrem Gott, und es hängt von der symbolischen Ordnung ab, ob und wie eine solche religiöse Welt noch anders kodierte Welten und Ontologie zulässt.

In axialen, insbesondere stratifizierten Konfigurationen dominieren Mechanismen, die durch asymmetrische Strukturen gekennzeichnet sind. Das können gabenökonomische Beziehungen sein, es können auch eindeutig appropriative Strukturen sein. Appropriative Positionen zeichnen sich durch Aneignungen und Redistributionen aus. Sie dominieren in formalen Herrschaftsbeziehungen. Stärker gabenökonomische Ausrichtungen finden sich hingegen in traditionellen Herrschaftsordnungen. Der symbolische und materiale Wert von Gütern und Leistungen bemisst sich aus ihrem komparativen Vorteil bezüglich der Reproduktion wie der Legitimation der herrschaftlichen Ordnung. Übertragen wir diese Strukturbeschreibungen wiederum auf den Bereich des Religiösen und seiner konstitutiven Regeln: Während der religiöse Kosmos in reziprok dominierten Konfigurationen stark in soziale, alltägliche Sphären integriert war, wird er in stärker stratifizierten Ordnungen stärker auf außeralltägliche Opportunitäten konzentriert. Das religiöse Heil wird als Gabe gedeutet. Bis in die frühe Neuzeit hinein hatten kirchliche Liturgien und Gottesdienste als die prototypischen religiösen Feiern wie auch

⁵² Siehe Sahlins. *Zur Soziologie des primitiven Tauschs*.

weltliche Feste vornehmlich zwei Funktionen, die man mit ›Andacht‹, ›Vergegenwärtigung‹ und ›Erinnerung‹ einerseits, mit ›Übergang‹, ›Transformation‹ und ›Verkündigung‹ andererseits beschreiben kann.⁵³ Sie waren entweder vergegenwärtigende kollektive Erinnerungen oder rituelle Akte, in denen Transformationen individuellen, kollektiven oder herrschaftlichen Lebens eingeleitet oder angezeigt werden sollten und einen symbolischen Ausdruck erhielten. Die musikalischen Akte, die in diese Feiern integriert waren, stellen keine Darbietung dar, sondern Ereignisse, in denen sich stratifizierte Ordnungen symbolisch präsentieren und repräsentieren. Dies gilt nicht nur für religiöse, sondern auch für weltliche Feiern oder höfische Feste.⁵⁴

Laterale Konfigurationen beruhen hingegen auf der Koordination von Handlungen durch Absprachen und dem (vermeintlich) symmetrischen Austausch von Gütern und Leistungen auf der Basis von Vertragsbeziehungen. Wie in kommunal dominierten Handlungskonfigurationen, so ist auch in stratifizierten Konfigurationen eine Differenzierung von vertragsmoderierten Tauschsphären intrinsisch nur schwach angelegt. In lateralen Gesellschaften dominieren reziprozitätsentpflichtete Tauschakte, zentralisierte oder reziproke Mechanismen der Handlungskoordination verbleiben im Hintergrund. Realisieren sich solche Konfigurationen im Medium von Tauschmedien – und welche tun das nicht – und damit als vermittelter Tausch, wie er für Märkte kennzeichnend ist, so ist damit die Möglichkeit einer erheblichen Entpersonalisierung (im Vergleich zu reziproken Konfigurationen) wie (de jure) einer Autonomisierung in der Gestaltung von Vertragsbeziehungen (im Vergleich zu stratifizierten Konfigurationen) verbunden. Während geldförmige Transaktionen in reziproken oder auch in den stratifizierten Konfigurationen der Vormoderne nur (als Chrematistik) in den Außenbeziehungen, aber nicht in den Binnenverhältnissen geduldet wurden, so dominieren in marktförmig fundierten Gesellschaften geldvermittelte Transaktionen die allermeisten Handlungsbereiche und prallen nur an wenigen reziproken oder stratifizierten Transaktionssphären ab. Lateral und insbesondere marktförmig regulierte und dominierte Konfigurationen zeigen noch eine weitere strukturelle Eigenschaft auf, die für die Kirchenmusik in mehreren Hinsichten relevant ist. Sie erlauben eine extensive und intensive Arbeitsteilung, da diese nicht mehr durch ständische oder enge Reziprozitätsgrenzen blockiert

⁵³ Vgl. insbesondere die wegweisenden Werke von Fuhrmann. *Kirchliche Liturgien und weltliche Fest im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, und Voigt. *Memoria, Macht, Musik*, sowie Voigt. *Memoria: Gedächtnis, Gedenken und Erinnerung in der Musik des Spätmittelalters*.

⁵⁴ Vgl. Althoff. *Die Macht der Rituale*.

werden. Erlaubt ist, was sich vertraglich oder eben am Markt durchsetzt. Damit können jetzt auch solche Handlungsfelder, die bisher allenfalls semantisch als Bezeichnung von Aspekten von Tätigkeiten vorlagen, nunmehr als Komponente von Austauschbeziehungen (als Beruf) erwartbare Erwerbchancen oder (als staatlich zertifizierte oder als marktförmig reüssierende Professionen) durch soziale Schließungsprozesse gewisse Autonomiepotentiale erhalten. Aus medizinischen, künstlerischen, wissenschaftlichen oder juristischen Tätigkeiten entwickelten sich sowohl im Hinblick auf die konstitutiven Regeln wie die pragmatischen Strukturen Handlungssphären oder ›Funktionssysteme‹, die ihre Autonomie aber nicht den ›Werten‹ oder ›funktionalen Erfordernissen‹ einer Gesellschaft verdanken, sondern dem Umstand, dass sie als relativ autonome in Handlungskonfigurationen nachgefragt werden. In kunstsoziologischer Hinsicht ist mit lateralen Konfigurationen zudem eine weitere wichtige Strukturvariation verbunden: Es entsteht das (autonome) ›Werk‹ als Phänomen⁵⁵, an dem sich Produktionen und Rezeptionen orientieren können, sieht man von solchen der Kirchenmusik selbst ab.

Halten wir fest: Musikalische Handlungen realisieren sich in Konfigurationen, die konstitutive Regeln aufweisen in Bezug auf das, was (historisch-)ontologisch als ›Musik‹ gegeben ist⁵⁶ und normative Regeln, wie ›Musik‹ ästhetisch in phänomenal-medialen Erfahrungsräumen erlebt und in ›ästhetischer‹ Hinsicht gestaltet werden kann, und sie realisieren sich in spezifischen, und zwar kompossiblen Koordinationsmechanismen und Austauschbeziehungen.

4. Historische Soziologie (kirchen-)musikalischer Konfigurationen

Übertragen wir die bisherigen Skizzen über soziale Konfigurationen auf die Kirchenmusik. Vormoderne Gesellschaften sind durch jeweils historisch spezifische Mixturen von kommunalen und axialen Konfigurationen gekennzeichnet. Musik wird im Kontext dieser Konfigurationen praktiziert. Sie kann

⁵⁵ Die Anerkennung von etwas als einem Werk, sei es sprachlich, literarisch, bildnerisch, skulptural oder architektonisch, im Bereich der Kunst, korrespondiert häufig mit rechtlichen Sachverhalten. Ein Objekt wird rechtlich codiert durch Urheberrechte oder Patentrechte. Bei anderen Werkgattungen, beispielsweise wissenschaftlichen Werken, gibt es funktional äquivalente Lösungen (Kopierverbot und Zitiergebot). Mit diesen Rechten aber wird eine Beziehung von Werken und der Sinngestalt der Autorschaft gestiftet. Vgl. Hick. *Toward an Ontology of Authored Works* und Hilpinen. *Authors and Artifacts*, Szendy, *Höre(n)*.

⁵⁶ Adorno. *Philosophie der Neuen Musik* spricht schlichtweg von dem ›Material‹.

damit auch die Phänomenalität annehmen, die in solche Konfigurationen reproduzierbar ist. Kirchenmusik selbst tritt erst mit dem Eintritt von Musik in dominant axiale Konfigurationen, und zwar hierokratische Konfigurationen, auf. Max Weber, der nicht von Kirchenmusik, sondern – durchaus missverständlich und korrigierbar – von ›geistlicher Musik‹, von ›Kulturmusik‹ oder von ›kirchlicher Kunstmusik‹ spricht,⁵⁷ und sich damit auf die frühen Epochen der europäischen Musikgeschichte bezieht, siedelt ›Musik‹ gerade im Übergang von kommunalen zu axialen Konfigurationen an: »Mit der Entwicklung der Musik zu einer ständischen – sei es priesterlichen, sei es aoidischen – ›Kunst‹: dem Hinausgreifen über den rein praktisch abgezweckten Gebrauch traditioneller Tonformeln, also dem Erwachen rein ästhetischer Bedürfnisse beginnt regelmäßig ihre eigentliche Rationalisierung.«⁵⁸ Weber, der die Rationalisierung von Musik neben ihrer technischen Seite (Instrumente) vor allem an die Möglichkeiten der Transponierbarkeit von Melodien in Tonlagen bindet und damit dem Ordnungsverhältnis von Harmonien und Melodien einfügt und als maßgeblichen Schritt das Fortschreiten hin zur mehrstimmigen Musik betrachtet, bewertet die Einführung von Notationssystemen und damit von Schrift als die maßgebende strukturelle Voraussetzung:

»Fragt man nach den spezifischen Bedingungen der okzidentalen Musikentwicklung, so gehört dahin vor allem anderen die Erfindung unserer modernen Notenschrift. Eine Notenschrift unserer Art ist für die Existenz einer solchen Musik, wie wir sie besitzen, von weit fundamentalerer Bedeutung als etwa die Art der Sprechschrift für den Bestand der sprachlichen Kunstgebilde (...).«⁵⁹

Die Rationalisierung von Musik und ihre Möglichkeit, sich ästhetische Formen zu geben, findet also ihre Voraussetzungen und damit dasjenige, was Weber die Distanzierung von ihrem »rein praktisch abgezweckten Gebrauch«⁶⁰ nennt, in axialen, stratifizierten Konfigurationen, einer ständisch verfassten Trägerschrift und einem ständisch betriebenen Kommunikationsmedium, der Schrift.

Als eine ständisch verfasste Konfiguration und im Rahmen der Kirche als eines hierokratischen Herrschaftssystems werden die Produktion, die Distribution wie die Rezeption von Kirchenmusik in den nachfolgenden Jahrhunderten Regularien unterworfen, in denen die der Musik inhärenten Rationalisierungsmöglichkeiten mit den Anforderungen an ihre herrschaftliche Re-

⁵⁷ Vgl. Weber. *Musiksoziologie*.

⁵⁸ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 31.

⁵⁹ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 64.

⁶⁰ Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 64.

produktion, die nicht die unmittelbare institutionelle Ordnung betrifft, sondern darüber hinaus die symbolische Ordnung, in denen sich Kirchenmusik oder, genauer noch, etwas *als* Kirchenmusik realisiert. Wie schon im ersten Kapitel beschrieben, bestimmen konstitutive und normative Regeln und bestimmte Kooperationsmodi das, was die Essenz von Kirchenmusik ausmacht. Sie dienen als Steuerungsgrößen im Hinblick darauf, was an Variationen möglich ist. Ihre Anwendung ist immer umstritten, aber sie kennzeichnen die Kirchenmusik in allen christlichen Konfessionen bis in die gegenwärtigen Tage.

Im Hinblick auf konstitutive Regeln sind die Differenzen von Musik und Sprache und nachgeordnet von Gesang und Instrument bedeutsam: In welchem Medium offenbart sich das Heilige oder das Göttliche – Musik oder Sprache? In Anlehnung an die antiken Traditionen überwiegt auch in der Theologie des frühen Mittelalters das Medium der Sprache – die Musik ist nicht nur nachgeordnet, sondern sie wird in all ihren Variationen immer als eine Gefahr für das Wort betrachtet. Von daher wird der Kirchenmusik eine dienende Funktion zugesprochen. Dieser Konflikt zieht sich von den karolingischen Regularien über die Reformation als einer Epoche, in welcher sich unterschiedliche Traditionslinien differenzieren, bis heute hin. Die Ausbildung von Musik als Musik, als eine symbolische Form *sui generis*, ist abhängig von ihrer ›Entsprachlichung‹. Und schließlich: Wenn Musik – dann als Gesang oder instrumental? Auch hier ist die Position eindeutig: Instrumentalmusik wird nur allmählich und diskontinuierlich zugelassen und auch nur im Sinne der hierarchischen Ordnung, die für die Musikinstrumente vorgesehen war.⁶¹ Innerhalb dieser konstitutiv eröffneten Räume bilden sich in normativer Hinsicht die verschiedenen Stile und Gattungen und ihre ästhetischen wie aisthetischen Formen. Diese Kontroversen sind eingebunden in unterschiedliche Kulturen des Leiblichen und die Frage, ob – so die theologischen Dispute – der Körper ein zu verachtender oder eine zu verherrlichender, ein ›musikalischer Leib‹⁶² oder ein ›sprachlicher Körper‹ sei.

Mit diesen Kontroversen sind normative Regularien bezüglich der Abgrenzung zu anderen musikalischen Welten verbunden. Diese Abgrenzungen aber wurden, wie schon betont, erst im 19. Jahrhundert auch semantisch fixiert. Erst hier bildet sich eine entsprechende Selbstbeschreibung als Kirchenmusik aus. Der zentrale Gegensatz zuvor ist nicht derjenige von sakraler

⁶¹ Vgl. hierzu Weber. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, S. 85ff. über den sozialen Rang der Instrumente.

⁶² Siehe hierzu die Studie von Matteo Nanni. *Die Leiblichkeit der Musik*, über die Kontroversen über die ›Leiblichkeit der Musik‹ am Beispiel der italienischen Musikkultur des Trecento.

und profaner Musik, sondern eine Differenzierung im Bereich der hierokratischen Ordnung: Musik, die die (ethischen und geistlichen) Tugenden fördert und solche, bei der das nicht der Fall ist. »Musica est scientia bene modulandi« (»Musik ist es, den Regeln und dem Wissen gemäß gut vorzutragen und zu Gehör zu bringen«) – diese Sentenz aus der zwischen 387 und 389 verfassten ›Musica‹ des Aurelius Augustinus, welche sich um eine Verbindung von Frömmigkeit und kunstvoller Stimme bemüht, prägt die normativ verpflichtende Auffassung von Musik gegenüber allen anderen Formen, die, wie die Tanzmusik oder die kommunale Musik, die Affekte ungehemmt in den Vordergrund rücken.

In Bezug auf die Koordinationsmechanismen ist die entscheidende Codierung diejenige von Klerus und Gemeinde. Wer ist Träger der Kirchenmusik? Erst von reformatorischen Kirchen wird nach den ersten Anfängen in den ersten Jahrhunderten die Gemeinde wieder eindeutig als Träger und Subjekt bestimmt, und zwar im Zusammenhang mit der allgemeinen reformatorischen Aufwertung kommunaler Konfigurationen gegen axiale Konfigurationen. Aber auch in der katholischen Kirche kann man seit dem II. Vatikanischen Konzil eine Aufwertung der Gemeinde, ihrer Chöre und entsprechender Vereine und damit eine gabenökonomische Fundierung von Kirchenmusik konstatieren. Dieser Gegensatz hat eminente Konsequenzen für die Ausbildung von Hörkulturen⁶³, die zwischen einem passiven und einem aktiven, einem vernehmenden und einem aktivierenden, einem adäquaten und einem performativen Hören⁶⁴ schwanken, zwischen dem Hören von Klängen und dem Hören von Formen.⁶⁵ Oder in Bezug auf die konstitutiven Regeln musikalischer Konfigurationen: Ist Musik überhaupt für das Hören gedacht?⁶⁶

Damit ist auch der Status von Musik als Kirchenmusik in axialen Konfigurationen verbunden. Musik gehorcht der Gabenökonomie und ist als Gabe in

⁶³ Vgl. Wagner. *Hören im Mittelalter: Versuch einer Annäherung*.

⁶⁴ So eine Differenz, die von Utz. *Vom adäquaten zum performativen Hören* zwar für das Musikhören im 19. und 20. Jahrhundert verwendet wird, die aber auch für die Analyse des Hörens vormoderner Musik geeignet zu sein.

⁶⁵ Eine Unterscheidung, die Kaltenecker. *Zu einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens* für das Ende des 18. Jahrhunderts ansetzt. Bessler. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, S. 25ff. sieht um 1600 eine Epochenwende des musikalischen Hörens, da in dieser Epoche neue musikalische Gattungen entstehen und mit professionellen Musikern inszeniert werden.

⁶⁶ Dass diese für uns heute kaum mehr verständliche und nachvollziehbare Frage nicht immer unumstritten war und ist, wird in den Beiträgen in Grätzer. *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens* thematisiert. Diese Frage ist gerade für eine Historische Soziologie der Kirchenmusik von zentraler Bedeutung. Vgl. auch Ziemer. *Die Moderne hören* im Hinblick auf das moderne Konzert-Hören.

dem hierokratischen Sakralraum zu verorten. Sie ist keine funktionale Musik oder Gebrauchsmusik, wie in dominant kommunalen Konfigurationen, sie ist auch keine Unterhaltungsmusik, keine Ware und erst recht keine autonome Musik, die erst durch die bestimmte Negation von Gebrauchswert einerseits, Tauschwert andererseits sich etablieren kann. Dass die Kirchenmusik sich einer Gabenökonomie verdankt und deshalb einen besonderen Status innehat, wird in den herkömmlichen kunst- und musiksoziologischen Bestimmungen häufig übersehen.⁶⁷

Treten die musikalischen Produktionen und Werke nun, wie im 18. und 19. Jahrhundert, verstärkt in lateralen Konfigurationen der entstehenden bürgerlichen Musikwelten ein, so verändert sich ihr Auftritt. Sakralräume wandeln sich zu Profanräumen. Wie Geck am Beispiel der Rezeption der Matthäus-Passion ausführt, so wird diese nun nicht mehr als Passionsmusik, sondern als ein autonomes, idealistisches Werk rezipiert, als ein Stück absoluter Musik, bei dem auch die religiösen Texte nicht mehr stören.⁶⁸ Die musikalischen Einheiten verändern ihre konfigurationsalen Eigenschaften.⁶⁹ Die Werke bleiben identisch, sie verändern aber massiv ihre konfigurationale Signatur und ihren ›Wert‹. Ihre intrinsischen Eigenschaften bleiben erhalten, ihre relationalen Eigenschaften verändern sich. Sie treten nun in den Raum der Kunst mit ihren eigenen Produktions- und Rezeptionsformaten ein. Religiöse oder kirchliche Werke, die in Kunst-Konfigurationen eintreten, nehmen den Status ›sakraler Kunstwerke‹ ein. Als sakrale Kunstwerke bezeichnete Adorno am Beispiel von Schönbergs ›Moses und Aron‹ solche Kunstwerke, die in ihrem Gehalt als verpflichtend gelten können.⁷⁰ Die Werke lösen sich aus ihren rituellen, inszenatorischen oder sonstigen Kon-

⁶⁷ Es sei hier nur auf solche Differenzierungen verwiesen wie ›Umgangsmusik‹ versus ›Darbietungsmusik‹ (Bessler. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*) oder ›funktionale Musik‹ versus ›autonome Musik‹ (Eggebrecht. *Funktionale Musik*, von Massow. *Funktionale Musik*) oder ›funktionale Musik‹ versus ›absolute Musik‹ (Dahlhaus. *Die Idee der absoluten Musik*). Diese musikwissenschaftlichen Konzepte betonen aus soziologischer Sicht zu wenig den Sachverhalt, dass die sozialen Konfigurationen, in denen die Musik realisiert wird, ihnen den jeweils spezifischen Charakter verleiht, und dass dementsprechend zumindest in einer groben Weise von drei Statusformen auszugehen ist.

⁶⁸ Geck. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, S. 60ff.

⁶⁹ Die in der Antike wie im Mittelalter vorherrschende symbolistische Vorstellung, Musik sei als Widerspiegelung universal-kosmischer Zahlen und Proportionen in ein hierarchisches Verhältnis von Phänomen und Kosmos eingebettet, wird im Rahmen der allmählich aufkommenden Autonomie-Setzung des Kunstwerks nach und nach durch die Vorstellung einer mikrokosmischen Repräsentation und Transformation der Tiefenstrukturen des Makrokosmos, aber dann radikaler noch durch die Forderung einer Eigenprogrammierung des musikalischen Kunstwerks ersetzt.

⁷⁰ Vgl. Adorno. *Sakrales Fragment*.

texten und erhalten eine ontologische Dignität, die man in früheren Konfigurationen in der Form nicht hätte beschreiben können, vielleicht auch nicht hätte antreffen können.⁷¹

In den lateralen, tendenziell marktlich orientierten Konfigurationen der bürgerlichen Musikkultur tritt uns nicht nur ein Werk entgegen. Es entfaltet sich auch im Bereich der Produktion eine hochgradige Ausdifferenzierung, die den Grundstein dafür legt, dass die heutigen ›art worlds‹ von einer starken und komplexen Arbeitsteilung und entsprechenden Professionalisierungen geprägt sind.⁷² Komponisten und Musiker als Ausführende differenzieren sich und lösen ihre frühere Einheit in den axialen Ordnungen auf. Dass die lateralen Konfigurationen schließlich in sich wiederum massive Transformationen erfahren, insbesondere von einer Ordnung des bürgerlichen, städtischen und kirchlichen Mäzenatentums hin zur strikten Tauschwertorientierung im Zeichen einer ›Kulturindustrie‹, die aber ihrerseits wiederum Absatzbewegungen und unterschiedliche kulturelle Aneignungsmodi und szenische kommunale Praxiskonfigurationen ermöglichen, kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.⁷³

5. Historische Soziologie musikalischer Konfigurationen - eine kurze Nachbemerkung

Tia DeNora⁷⁴ hat jüngst zu Recht darauf hingewiesen, dass die Analyse sozialen Wandels eine besondere, aber in der allgemeinen Soziologie nur selten anerkannte Stärke der Musiksoziologie sei. Und in der Tat ist die Musiksoziologie in den letzten Jahren mit wegweisenden historischen Rekonstruktionen hervorgetreten.⁷⁵ Ebenso wichtig für eine Historische Soziologie der Kirchenmusik sind aber auch die soziologisch überaus wertvollen Studien aus dem Kontext der Musikwissenschaft und der Musikgeschichte, die nicht nur im Hinblick auf das ›Material‹ wichtige konzeptionelle Fundamente liefern.

⁷¹ Vgl. Reicher. *Werk und Autorschaft*.

⁷² Vgl. Bayreuther. *Die Professionalisierung der Kirchenmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert*.

⁷³ Innerhalb der dominant lateralen Konfigurationen, wie insbesondere der kapitalistischen, die zwar formal über Verträge reguliert werden, strukturell jedoch über tauschwertorientierte Märkte und damit in einer geld- und kapitalvermittelten Weise, sind – was hier nicht ausgeführt werden kann – selbstverständlich diverse konfigurationale Konstellationen zu unterscheiden. Vgl. als Überblick Sevänen. *Capitalist Economy as Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds*.

⁷⁴ DeNora. *The Unsung Work of Music Sociology?*

⁷⁵ Vgl. exemplarisch Blaukopf. *Musik im Wandel der Gesellschaft*, DeNora. *Beethoven and the Construction of Genius*, Born. *Rationalizing Culture*.

In dieser Linie liegt auch der Beitrag einer Historischen Soziologie musikalischer Konfigurationen, die einen analytischen Apparat bereit hält für die Prozesse der Differenzierung von musikalischen wie innermusikalischen Welten, der vielfältigen Rationalisierungen in den musikalischen Produktionsformen und ihren Gegenpol, den ästhetischen wie aisthetischen musikalischen Kulturen, sowie den Nobilitierungen der musikalischen Welten wie ihren Produzenten und Rezipienten. Konfigurationsanalysen sind selbstverständlich nicht nur musikalischen Handlungen und Phänomenen vorbehalten. Sie hegen einen universalen Anspruch.

Konfigurationen sind relationale oder kompossibilistische soziale Realitäten, in denen sich Handlungen koordinieren und sich wechselseitig unter Rekurs auf konstitutive und normative Regeln realisieren. Konfigurationsanalysen können als die strukturellen Voraussetzungen des musikalischen Handelns, der musikalischen Kulturen und Welten bestimmt werden. Konfigurationsanalysen haben aber zudem die historische Komplexität zur Kenntnis zu nehmen, die damit verbunden ist, dass einzelne Konfigurationen immer in einer Konfiguration mit anderen Konfigurationen stehen und von daher ihre inhärenten Rationalisierungspotentiale und Differenzierungsprozesse der Selektion durch andere Konfigurationen ausgesetzt sind. Im Kern solcher Konfigurationsanalysen steht die Analyse der strukturellen Kompatibilitäten und Inkompatibilitäten innerhalb von musikalischen Konfigurationen, die sich gleichsam auf alle ›Bewohner‹ der jeweiligen musikalischen Welten richten: Auf die Handlungsformen, die Koordinationsformen, die Formen der Arbeitsteilungen und ihre möglichen Professionalisierungen und schließlich die materialitäts- und körperbetonten Darbietungs- und Aufführungspraktiken mit ihren jeweiligen ästhetischen und aisthetischen Kulturen auf der performativen Ebene, den Regularien im Hinblick darauf, was als Musik möglich sein kann oder sein sollte, auf der konstitutiven Ebene. Es soll auch durchaus betont werden, dass eine solche Konfigurationsanalyse ein feinkörnigeres Instrument darstellt als solche Ansätze, die allein differenzierungstheoretisch angelegt sind.

Im Hinblick auf die Kirchenmusik heißt das: Musik erhält ihre Besonderheiten als Kirchenmusik dadurch, dass sie dominant in axialen Konfigurationen realisiert wird, die aber in Abhängigkeit von dem, was denn als ›Kirche‹ gilt, auch kommunale Formen aufweisen kann. Es ist selbstverständlich nicht bemerkenswert, dass Kirchenmusik selbst in letzter Instanz religiösen oder theologischen Codierungen unterworfen ist. Aber es ist durchaus einer Bemerkung wert, dass die Geschichte der christlichen Kirchenmusik sich um zwei vertikal zueinanderstehende Achsen dreht: Musik versus Sprache einerseits, kommunale versus axiale Handlungscoordination andererseits. In eine

solche Kreuztabellierung, so die hier entworfene These, lassen sich die Entwicklungen und Varianten von Kirchenmusik eintragen.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 2003. *Philosophie der Neuen Musik*. Gesammelte Schriften, Bd. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1990. *Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron*, in: ders.. Gesammelte Schriften. Band 16. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 454-475.
- Althoff, Gerd. 2003. *Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter*. Darmstadt: WBG.
- Angenendt, Arnold. 1997. *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*. Darmstadt: WBG.
- Bayreuther, Rainer. 2015. *Die Professionalisierung der Kirchenmusik im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: Franz Kördle/Joachim Kremer (Hg.). *Der Kirchenmusiker. Berufe - Institutionen - Wirkungsfelder*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 295-313.
- Becker, Julia/Licht, Tino. 2016. *Karolingische Schriftkultur*. Regensburg: Schnell und Steiner.
- Bessler, Heinrich. 1959. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie.
- Bessler, Heinrich. 1959. *Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert*, in: Archiv für Musikwissenschaft 16 (1959), S. 21-43.
- Blaukopf, Kurt. 1972. *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*. 2. erg. Aufl. Niederteufen: Verlag Arthur Niggli.
- Blaukopf, Kurt. 1996. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. Darmstadt: WBG.
- Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture. ICRAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Bubmann, Peter. 2014. *Populäre Kirchenmusik der Gegenwart*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: WBG, S. 293-343.
- Bunners, Christian. 1966. *Kirchenmusik und Seelenmusik. Studien zur Frömmigkeit und Musik im Luthertum des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Claussen, Johann Hinrich. 2014. *Gottes Klänge. Eine Geschichte der Kirchenmusik*. München: Beck.
- Dahlhaus, Carl. 1978. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter.
- Dammann, Rolf. 1984. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Laaber: Laaber-Verlag.
- DeNora, Tia. 1997. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, Tia. 2019. *The Unsung Work of Music Sociology?*, in: Alfred Smudits (Hg.). *Roads to Music Sociology*. Wiesbaden: Springer VS, S. 111-137
- Dömling, Wolfgang. 1981. *Die Sinfonie als Form und Idee*, in: Carl Dahlhaus et al. (Hg.). *Funk-Kolleg Musik. Band 1*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 221-247.
- Dohmes, Ambrosius. 1948. *Die Einstimmigkeit des Kultgesangs als Symbol der Einheit*. in: *Liturgie und Mönchtum. Laacher Hefte 1*, S. 67-72.
- Dremel, Erik. 2019. *Musik und Theologie*, in: Bernhard Jahn (Hg.). *Die Musik in der Kultur des Barock*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 23-75.
- Dyer, Joseph. 2000. *The Voice in the Middle Ages*, in: John Potter (Hg.). *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 165-177.

- Eggebrecht, Hans Heinrich. 1973. *Funktionale Musik*, in: Archiv für Musikwissenschaft 20 (1973), S. 1-25.
- Elias, Norbert. 1993. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Engels, Stefan. 2017. *Perzeption und Rezeption des Gregorianischen Chorals von seiner Restauration bis heute*, in: Klaus Aringer et al. (Hg.). *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 175-188.
- Feldman, Martha. 1995. *City Culture and the Madrigal of Venice*. Berkeley: University of California Press.
- Fellerer, Karl Gustav. 1963. *Soziologie der Kirchenmusik*. Köln/Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Forchert, Arno. 2002. *Zwischen Schütz und Bach: Theaterstil und Kirchenmusik*, in: Sabine Ehrmann-Herfort/Ludwig Finscher/Giselher Schubert (Hg.). *Europäische Musikgeschichte*, Band 1. Kassel: Bärenreiter. Stuttgart: Metzler, S. 377-405.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2004. *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter*. Kassel: Bärenreiter.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2011. *Toward a Theory of Socio-Musical Systems: Reflections on Niklas Luhmann's Challenge to Music Sociology*, in: Acta Musicologica 83 (2011), S. 135–159.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2015. *Singen in der Kirche. Vom urchristlichen Gemeindegesang zum karolingischen Klerikerrepertoire*, in: Franz Körndle/Joachim Kremer (Hg.). *Enzyklopädie der Kirchenmusik 3: Der Kirchenmusiker*. Laaber: Laaber Verlag, S. 55-72.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2016. *Kirchliche Liturgien und weltliche Feste im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, in: Volker Kalisch (Hg.). *Musiksoziologie*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 53-65.
- Fuhrmann, Wolfgang. 2019.: *Sänger und Komponisten. Ausbildung, Selbstverständnis und Lebenswege*, in: ders. (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 19-93.
- Fulcher, Jane F. 2013. *Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry*, in: Jane F. Fulcher (Hg.). *The New Cultural History of Music*. Oxford: Oxford University Press, S. 4-14.
- Geck, Martin. 1967. *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*. Regensburg: Bosse.
- Gratzer, Wolfgang (Hg.). 1997. *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Greene, Thomas Anthony. 2017. *Softening the Heart, Eliciting the Desire*, in: Maureen C. Miller/Edward Wheatley (Hg.). *Emotions, Communities, and Difference in Medieval Europe*. London: Routledge, S. 46-58.
- Gregur, Josip. 1998. *Ringens um die Kirchenmusik: Die cäcilianische Reform in Italien und bei den Salesianern Don Boscos*. München: Don Bosco-Verlag.
- Hentschel, Frank. 2000. *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie*. Stuttgart: Steiner.
- Hick, Darren Hudson. 2011. *Toward an Ontology of Authored Works*, in: The British Journal of Aesthetics 51 (2011), S. 185-199.
- Hilpinen, Riso. 1993. *Authors and Artifacts*, in: Proceedings of the Aristotelian Society 93 (1993), S. 155-178.
- Hindrichs, Gunnar. 2014. *Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*. Berlin: Suhrkamp.
- Hochstein, Wolfgang. 2012. *Die Messe*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 2: Das 17. und 18. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 216-232.

- Hochstein, Wolfgang. 2013. *Die Messe*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 87-118.
- Hochstein, Wolfgang. 2013. *Te Deum, Stabat Mater, Psalmen und weitere kirchenmusikalische Gattungen*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.): *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 3: Das 19. und frühe 20. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 123-140.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1987. *Dialektik der Aufklärung*, in: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften Band 5: Dialektik der Aufklärung und andere Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Hucke, Helmut. 1953. *Die Entwicklung des christlichen Kultgesangs zum Gregorianischen Choral*, in: *Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 48 (1953), S. 147-194.
- Hucke, Helmut. 1987. *Die Messe als Kunstwerk*, in: Carl Dahlhaus et al. (Hg.). *Funkkolleg Musikgeschichte: Europäische Musik vom 12-20. Jahrhundert. Studienbegleitbrief 3*. Weinheim: Beltz, S. 59-100.
- Huglo, Michael. 2000. *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*. *Geschichte der Musiktheorie*, Band 4. Darmstadt: WGB.
- Jahn, Bernhard. 2019. *Musik im Wettstreit der Künste (Paragone) und in barocken Wissenschaftssystematiken*, in: Bernhard Jahn (Hg.). *Die Musik in der Kultur des Barock*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 13-21.
- Jaschinski, Eckhard. 2004. *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*. Freiburg i.Br./Basel/Wien: Herder.
- Jaschinski, Eckhard. 2012. *Stationen der Entwicklung katholischer Kirchenmusik in Europa*, in: Wolfgang W. Müller (Hg.). *Musikalische und theologische Etitüden. Zum Verhältnis von Musik und Theologie*. Zürich: Theologischer Verlag, S. 47-89.
- Jaschinski, Eckhard. 2014. *Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden: Band 4: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: WBG, S. 17-36.
- Kaden, Christian. 1992. *Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs*, in: Wolfgang Lipp (Hg.). *Gesellschaft und Musik. Sociologia Internationalis*, Beiheft 1. Berlin: Duncker & Humblot, S. 27-54.
- Kaltenecker, Martin. 2017. *Zu einer Diskursgeschichte des musikalischen Hörens*, in: Klaus Aringer et al. (Hg.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 23-42.
- Keil, Werner. 2018. *Musikgeschichte im Überblick*. 3. Aufl. Paderborn: Fink.
- Kloeckner, Stefan. 2013. *Die Weiterentwicklung des gregorianischen Repertoires bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Hochstein/Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik*. Darmstadt: WBG, S. 31-42.
- Körndle, Franz. 2019. *Musik in Liturgie und als religiöse Praxis im katholischen Raum*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 153-179.
- Kohlhaas, Emmanuela. 2001. *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*. Stuttgart: Steiner.
- Kohlhaas, Emmanuela. 2007. *Zwischen Fakten und Mythen. Eine Einführung in das Verständnis und die Geschichte des Gregorianischen Chorals*, in: Winfried Bönig/Wolfgang Breschneider et al. (Hg.). *Musik im Raum der Kirche*. Stuttgart/Ostfildern: Carus, S. 318-341.

- Krummacher, Christoph. 2012. *Gottesdienstliches Leben im 17. Jahrhundert*, in: Wolfgang Hochstein/ Christoph Krummacher (Hg.). *Geschichte der Kirchenmusik in 4 Bänden. Band 2: Das 17. und 18. Jahrhundert*. Darmstadt: WBG, S. 19-24.
- Krummacher, Friedhelm. 1979. *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert* in: *Die Musikforschung* 32 (1979), S. 365-393.
- Marti, Andreas. 2012. *Entwicklungsschwerpunkte des gottesdienstlichen Gesangs, der liturgischen Musik und der Gesangbücher in der lutherischen und in der reformierten Kirche*, in: Wolfgang W. Müller (Hg.). *Musikalische und theologische Etüden*. Zürich: Theologischer Verlag, S. 91-126.
- McKinnon, James. 1995. *Frühchristliche Musik*, in: Ludwig Finscher (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl. Kassel: Bärenreiter, Sp. 907-930.
- Möller, Hartmut. 1987. *Die Schriftlichkeit in der Musik und ihre Folgen*, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.). *Funkkolleg Musikgeschichte. Studienbegleitbrief 2*. Weinheim: Beltz, S. 11-50.
- Nanni, Matteo. 2015. *Quia scribi non possunt. Gedanken zur Schrift des Ephemereren*, in: Matteo Nanni (Hg.). *Die Schrift des Ephemereren. Konzepte musikalischer Notationen*. Basel: Schwabe, S. 7-14.
- Nanni, Matteo. 2018. *Die Leiblichkeit der Musik. Studien zur musikalischen Wissenskultur in Padua und zur frühen Trecento-Ballata (1250-1360)*. Hildesheim: Olms.
- Nanni, Matteo. 2020. *Musikalische Diagrammatik. Eine karolingische Vision*, in: Matteo Nanni/Kira Henkel (Hg.). *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.-13. Jahrhundert)*. Paderborn: Brill/Fink, S. 53-81.
- Nanni, Matteo/Henkel, Kira (Hg.). 2020. *Von der Oralität zum SchriftBild. Visuelle Kultur und musikalische Notation (9.-13. Jahrhundert)*. Paderborn: Brill/Fink.
- Nicklaus, Hans Georg. 2015. *Weltsprache Musik*. München: Fink.
- Niemöller, Klaus Wolfgang. 2004. *Zusammenprall christlicher und antiker Überlieferungen*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.). *Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, S. 92-109.
- Orel, Alfred. 1961. *Die katholische Kirchenmusik um 1750*, in: Guido Adler (Hg.). *Handbuch der Musikgeschichte*. 2. Teil. Tutzing: Schneider, S. 833-863.
- Page, Christopher. 1993. *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*. Oxford: Clarendon Press.
- Page, Christopher. 2010. *The Christian West and Its Singers: The First Thousand Years*. New Haven: Yale University Press.
- Quasten, Johannes, 1973. *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*. 2. erw. Aufl. Münster: Aschendorff.
- Reicher, Maria. 2019. *Werk und Autorschaft. Eine Ontologie der Kunst*. Paderborn: Mentis.
- Sahlins, Marshall. 1999. *Zur Soziologie des primitiven Tauschs*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 9 (1999), S. 149-178.
- Schmid, Bernhold. 2019. *Der Komponist als »Ich-AG«: Orlando di Lasso*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 115-128.
- Sevänen, Erkki. 2018. *Capitalist Economy as Precondition and Restraint of Modern and Contemporary Art Worlds*, in: Victoria D. Alexander et al. (Hg.). *Arts and the Challenge of Markets. Vol. II: From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*. Cham: Springer. Palgrave Macmillan, S. 3-33.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking*. Hanover: University Press of New England.
- Strohm, Reinhard/Blackburn, Bonnie J. (Hg.). 2001. *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Szendy, Peter. 2015. *Höre(n). Eine Geschichte unserer Ohren*. München: Fink.

- Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music*. Band 1: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century. Oxford: Oxford University Press.
- Treitler, Leo. 2003. *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*. Oxford: Oxford University Press.
- Troc me-Latter. 2019. *Protestantische religiöse Identitäten in Lied und Kirchenmusik: Basel und Straßburg im 16. Jahrhundert*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 193-221.
- Utz, Christian. 2017. *Vom adäquaten zum performativen Hören*, in: Klaus Aringer et al. (Hg.). *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*. Freiburg i. Br.: Rombach, S. 77-105.
- Voigt, Boris. 2008. *Memoria, Macht, Musik. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften*. Kassel: Bärenreiter.
- Voigt, Boris. 2019. *Memoria: Gedächtnis, Gedenken und Erinnerung in der Musik des Spätmittelalters*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hg.). *Musikleben in der Renaissance*. Lilienthal: Laaber-Verlag, S. 245-256.
- von Massow, Albrecht. 1995. *Funktionale Musik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.). *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Steiner, S. 157-163.
- Wagner, Udo. 1969. *Franz Nokes und der Cäcilianismus im Rheinland*. Köln: Volk.
- Wagner, Wolfgang. 2003. *Hören im Mittelalter: Versuch einer Annäherung*, in: Franz X. Eder (Hg.). *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*. Innsbruck: Studien-Verlag, S. 155-172.
- Weber, Max. 1921. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München: Drei Masken Verlag.
- Weber, Max. 2019. *Zur Musiksoziologie*. Nachlaß 1921. Max-Weber-Gesamtausgabe, Band I/4. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Weber, William. 2009. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wegman, Rob C. 2005. *The Crisis of Music in Early Modern Europe, 1470-1530*. London: Routledge.
- Ziemer, Hansjakob. 2008. *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*. Frankfurt am Main/New York: Campus.