

Werk

Titel: Von katholischer Kirchenmusik

Untertitel: auch eine Zeitfrage

Autor: Hatzfeld, Johannes

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1909

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_008_01_29|LOG_0053

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de



Wer das Schlimme einer Sache
nicht anzugreifen getraut, verteidigt
das Gute nur halb.

Franz Witt

Es ist nichts schwerer, als über Musik zu philosophieren“, so oder ähnlich sagt Ernst von Lasaulx in seiner Philosophie der schönen Künste. Unter Umständen darf man das Wort auch variieren und sagen: nichts ist gefährlicher, als über Musik zu philosophieren, denn die Musikanten sind, wie männiglich bekannt, ein leicht erregbares Völkchen, das nicht nur in der Musik, sondern auch überall sonst für unvorbereitete Dissonanzen vulgo Explosionen eine merkwürdige Schwäche besitzt.

Wenn nun gar die Kirchenmusik als Thema probandum zur Diskussion gestellt wird, so ist die Gefahr, daß die Geister mehr als nötig in Erregung geraten, erst recht groß. Zwar haben die himmelhohen Sturzwellen der siebziger und achtziger Jahre sich bedeutend gelegt, die erbitterte Kampfesstimmung jener Epoche zittert aber immer noch nach. Und das Schlimmste: man ist in allgemein-musikalischen Kreisen mit dem Thema nicht ins Reine gekommen, der Kampf hat nicht, wie im Falle Wagner, zu einer Klärung der Meinungen geführt. Das beweisen die gelegentlichen Auslassungen auf beiden Seiten — kleine Kräuselwölkchen, die der ruhende Vulkan emporschickt.

Daß es nicht gelungen ist, wenigstens den überwiegenden Teil der führenden Geister auf derselben Linie zusammenzubringen, ist zu bedauern, im Interesse der Kirche sowohl, als auch der Musik.

Wenn nun in den nachfolgenden Erörterungen versucht wird, wenn nicht *sine studio*, so doch *sine ira* Einiges zur Verständigung zu sagen, so sind wir uns der Schwierigkeiten, die das hat, gar wohl bewußt, hoffen aber an dieser Stelle bei Freund und Feind vorurteilsfreies Gehör zu finden.

In seinem feinwägenden Essay über Friedrich Klose in Heft 3 der „Modernen Tonsetzer“ („Die Musik“, VII. 7) sagt Rudolf Louis über Franz Liszt und seine Bemühungen zur Reform der Kirchenmusik:

„Er selbst [Fr. Liszt], der zugleich ein tiefgläubiger Katholik und ein auf den Höhen allgemeiner Geistesbildung wandelnder, durchaus modern empfindender Mensch und Künstler war, fühlte sich berufen, auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch aufzutreten, d. h. seinen Teil dazu beizutragen, daß der Widerspruch dessen, was die Kirche übt und vorschreibt, mit dem was die Gegenwart fühlt und denkt — daß dieser Konflikt wenigstens auf dem von ihm beherrschten Gebiete der Musik einer gedeihlichen Lösung entgegengeführt werde.“

In diesem Satze ist nach Seite der Kirche hin der ohne Zweifel schwerstwiegende Vorwurf erhoben, der sich überhaupt erheben läßt. Trifft er aber zu?

Man tut gut, sich bei Beantwortung dieser Frage an die offiziellen Aktenstücke der Kirche zu halten.

Papst Pius X. hat in einem Motuproprio vom Jahre 1903 eine Anweisung über die Kirchenmusik gegeben, die sich im großen und ganzen als eine Zusammenfassung aller jener Erlasse darstellt, die vordem schon ergangen waren. Heben wir im Folgenden jeweils das den Musiker Interessierende kurz heraus:

Die Stellung der Musik innerhalb der Liturgie wird im einleitenden Satze dahin präzisiert, daß die Kirchenmusik ein wesentlicher Teil (parte integrante) der Liturgie ist und also an deren allgemeinem Zwecke, nämlich die Ehre Gottes und die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern, teilnimmt.

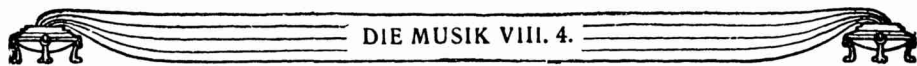
„Sie ist bestrebt, die Würde und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu vermehren . . . , dem liturgischen Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen.“

Nachdrücklich wird betont, daß die Kirchenmusik wahre Kunst sein muß,

„weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübt, welche die Kirche zu erreichen bestrebt ist, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zuläßt.“

Als Eigenschaften der Kirchenmusik werden gefordert: die Heiligkeit und Güte der Formen und die Allgemeinheit. Dazu aber wird ausdrücklich bemerkt, daß jene Forderung der Allgemeinheit durchaus nicht auf eine Nivellierung hinauslaufen soll, sondern daß auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen aufweisen darf, die gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer Musik bilden. „Doch dürfen diese Eigenschaften nicht so sich vordrängen, daß jemand von einer anderen Nation bei ihrem Anhören einen Eindruck empfangt, der nicht gut ist“, d. h. dem nationalen Charakter soll durch Stilisierung, durch Erhebung in eine höhere Sphäre das allzu Erdhafte, zu sehr an den Alltag Erinnernde abgestreift werden.

Soweit die allgemeinen Bestimmungen. Sie sprechen für sich selbst und mir scheint, daß keine von ihnen einer Verteidigung bedürfe.



An dem aus den allgemeinen Bestimmungen sich ergebenden Maßstabe werden nun im folgenden Abschnitte die einzelnen Gattungen der Kirchenmusik gemessen.

Da heißt es zuerst vom Choral, daß er der eigentliche Gesang der römischen Kirche ist und immer als das höchste Vorbild der Kirchenmusik betrachtet werden muß.¹⁾ Der Choral ist also Kirchenmusik *kat exochén*. Tut die Kirche Unrecht daran, ihm diesen Ehrenplatz einzuräumen? Das wird kein vorurteilsfreier Musiker behaupten, der einmal an rechter Stelle den Duft dieser feinsten Blüte einer hochentwickelten Kultur eingesogen hat. Vielleicht trägt der Umstand, daß gerade unser fein differenziertes modernes Gefühl sich von den im Choral gebräuchlichen alten Tonarten angezogen fühlt, dazu bei, ihn uns selbst wieder näher zu bringen.

Und wenn es weiter von der klassischen Polyphonie heißt, daß auch sie im höchsten Grade die Eigenschaften guter Kirchenmusik besitze und es daher verdiene, wieder häufiger gebraucht zu werden, so ist es eigentlich überflüssig, zu bemerken, daß dieser Stil, weil im Dienste der Kirche groß geworden, ein Anrecht darauf hat, daß alles das, was er an Ewigkeitswerten (allerdings auch nur das) hervorgebracht, liebevolle Pflege finde, und ich glaube nicht, daß ich für den Palestrinastil erst noch die Zeugnisse eines Beethoven, Mendelssohn, Thibaut, Wagner — aus neuerer Zeit nenne ich Arthur Seidl (*Wagneriana* 2. Band, S. 59 ff.) — ins Feld zu führen brauche.

Ohne Zweifel wäre es, auch vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, ein unersetzlicher künstlerischer Verlust, wollte die Kirche fortan die Pflege dieser beiden Stilarten unterlassen.

Jedoch weder der gregorianische Choral, noch die Polyphonie des 16. Jahrhunderts ist es, worauf es uns hier ankommt. Die Frage ist die: Legt die Kirche den modernen Menschen fest auf das Empfinden vergangener Jahrhunderte, oder läßt sie ihn sich auch in seiner Sprache beim Gottesdienste aussprechen, läßt die Kirche auch die moderne Musik zu Worte kommen? Diese Frage darf man mit einem runden Ja beantworten. Im *Motuproprio* heißt es nämlich:

„Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste alles das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß sie in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind.“

¹⁾ Darin liegt ebensowenig eine rückschrittliche Forderung, wie wenn wir heutzutage einem Kunstjünger das Studium des großen Johann Sebastian anbefehlen; der Kopf, der Kopf ist gemeint, nicht der Zopf.

Vielleicht könnte der Zusatz „jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze“ den Anschein erwecken, als nehme die Kirche mit der anderen Hand, was sie mit der einen gegeben habe. Ist es aber einem Palestrina gelungen, im Rahmen der liturgischen Forderungen vollendete Kunstwerke zu schaffen, warum sollte es heute unmöglich sein? Das behaupten zu wollen, hieße die Gesetze des Geschmackes für Gesetze der Schönheit erklären. Ja man darf noch weiter gehen und behaupten, die sogenannten liturgischen Gesetze, soweit sie unmittelbar die Musik angehen, sind nichts anderes, als die elementarsten Stilforderungen, die noch niemand verletzt hat, ohne sich zugleich an der Kunst zu vergehen.

Wenn ein Musiker ein Quartett schreibt, so verlangen wir von ihm, daß er einen reinen Quartettstil schreibe; sobald er sich vergißt und orchestral wird, kreiden wir ihm das an, trotz einem Beckmesser. Schreibt er ein Musikdrama, so verlangen wir dramatische Musik, verlangen, daß er die Handlung nicht durch endlose Lyrika aufhalte, verlangen, daß seine Musik mit Wort und Handlung in lebendigem Kontakt stehe, und wir lehnen, wenschon oft mit Bedauern um die schöne Musik, ein Drama ab, das diese Bedingungen nicht erfüllt. Das sind Gesetze, die sich aus dem Wesen des Quartetts sowohl als des Dramas ergeben. Nun ist aber eine Messe im musikalischen Sinne ein ebenso scharf umrissener Begriff wie etwa das Quartett oder das Drama. Die künstlerischen Gesetze, nach denen sie geschaffen werden muß, müssen also folgerichtig aus ihrem eigenen innersten Wesen erfließen; sobald sie anderswoher genommen und ihr aufoktroiert werden, kann zwar immer noch ein schönes Musikstück entstehen, das Werk als Ganzes aber ist eine ästhetische Sünde; anders gesagt: wie der Begriff „Musikdrama“ Grenzen setzt, über die der schaffende Künstler nicht hinausgehen darf, soll das, was er schafft, noch ein Musikdrama sein, so trägt auch der Begriff „Messe“, recht erfaßt, seine künstlerischen Grenzen in sich selbst.

Man hat sich ja erst in den letzten Jahrzehnten wieder zu der alten Wahrheit durchgerungen, daß Schönheit nicht etwas von außen Aufgeklebtes, sondern etwas aus der Idee, aus dem Innern Herausgewachsenes sein müsse. Es sei nur an die Entwicklung des Kunsthandwerks erinnert. Diesem Prinzip hatte Wagner auf musikalischem Gebiete schon lange zuvor zum Durchbruch verholfen. Nichts ist der Kirchenmusik von größerem Vorteile gewesen, als Wagners Kampf um das Kunstwerk der Zukunft, das Ringen in seinen Werken, dem Worte wie der Handlung wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Denn die katholische Messe, insofern sie als Opfer in die äußere sinnliche Erscheinung tritt, ist eben auch ein Gesamtkunstwerk im eminenten Sinne, wie schon A. W. Ambros betonte; folglich mußte ihrem musikalischen Teile zugute kommen, was Wagner



errungen. Vordem hatte man ja die Fehler, die man in der Oper machte, auch unbedenklich auf die Kirchenmusik übertragen; wie man in der Oper unbekümmert um den Geist der Handlung und des Wortes Musik machte, so auch in der Kirche. War also der Oper in Wagner ein Reformator erstanden, so mußte aus psychologisch zwingenden Gründen auch für die Kirchenmusik einer erstehen.

Das Meßopfer¹⁾ ist die unblutige Erneuerung des welterschütternden und weltverjüngenden Dramas auf Golgatha, die liturgisch-eucharistische Verwirklichung oder Wiederholung der christlichen Geheimnisse. Die Musik steht im Verein mit anderen Kräften im Dienste dieses Geheimnisses und wird durch dieses über sich selbst emporgehoben, und das um so höher, je besser es ihr gelingt, den Inhalt der heiligen Handlung zum Ausdruck zu bringen; Emanzipierung aber bedeutet für sie Entthronung, denn dann wird sie als störendes Anhängsel direkt lästig empfunden, wofern man nicht die Kirche für eine andere Art von Konzertsaal hält. Ist es doch im Wagnerschen Musikdrama genau so. Auch bei ihm ist die Musik in keiner Weise Selbstzweck, sondern dient einer höheren Idee. Gibt man das aber zu, so ist ohne weiteres klar, daß die Idee und nur diese das formgebende Prinzip ist. So verkehrt es darum ist, ein Musikdrama ganz ausschließlich vom Gesichtspunkte des Musikers aus zu betrachten, so verkehrt ist dasselbe Verfahren, wenn es auf eine Messe angewendet wird. Der Musiker kann eben nur beurteilen, ob die Musik den Gesetzen der Logik und Schönheit entspricht, und das Urteil, das er abgibt, kann nur Geltung haben für die Musik als solche. Für den Konzertsaal mag das seine unbestrittene Berechtigung haben; anders aber ist es, wenn es gilt, den musikalischen Teil einer Messe als organisches Glied eines lebendigen Ganzen zu beurteilen. Die musikalischen Gesetze bleiben da freilich voll bestehen, ihre Anwendung aber modifiziert sich nach den Gesetzen, die für das Gesamtwerk gelten.

So einfach und selbstverständlich diese Forderung erscheint, so wird doch gerade sie am häufigsten außer acht gelassen, und die meisten Differenzen verschwinden allsogleich, sobald man sie im Auge behält. Es ergibt sich dann z. B. sofort die Berechtigung der Forderung des *Motuproprio*, daß die kirchlichen Kompositionen in ihren äußeren Formen nicht nach profanen Stücken gebildet sein dürfen (das wäre z. B. der Fall, wenn man das Gloria in Form eines Pastorale komponieren, oder das Benediktus zu einem regelrechten Ständchen verarbeiten wollte), daß man nicht

¹⁾ Es ist bekannt, daß die kleineren Tonformen meist an den Fehlern wie Vorzügen der jeweils zeitgemäßen größeren Formen partizipieren. Wir dürfen uns also in den nachfolgenden Untersuchungen auf die vornehmste kirchliche Kunstform, die Meßkomposition, beschränken.



die einzelnen Meßtexte durch Zertrennung ihrer Einheit berauben und zu einer zusammenhanglosen Reihe von Arien, Duetten, Terzetten und Chören machen solle, denn das hieße ein wesensfremdes Formprinzip in die Messe hineinbringen.

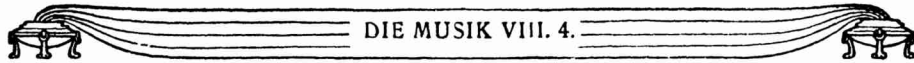
Unter demselben Gesichtspunkte ergibt sich die ästhetische Rechtfertigung der Anordnung, daß man nicht mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altar länger warten lassen dürfe, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringe, wobei allerdings in einem bestimmten Falle auch der Zelebrant auf die Sänger Rücksicht zu nehmen habe. Die Messe ist eben nicht nur Wort, sondern auch Handlung, und darum verträgt sie von vornherein keine oratoriumsmäßig-epische Breite. Treffend sagt darüber Franz Witt:

„Es hilft nichts, endlos zu sagen, ‚Herr Herr . . .‘, die Tonkunst darf sich nicht in endlosem Gefühlsausdruck ergießen, sondern sie muß, modern gesagt, voll gesunden Realismus sein. Selbst ein Palestrina konnte sich nicht immer vom Ausspinnen eines Themas in longum et latum freimachen, und nur jene Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen, welche diesen aus der Natur der Sache, aus der Geschichte, aus langjähriger Praxis und dem Wesen der Liturgie geschöpften Forderungen entsprechen, sind zeitlos, ewig.“ — „Kein vernünftiger Mensch wird selbstverständlich die Güte einer Komposition mit der Uhr in der Hand bemessen, man muß sich also wie immer, so auch hier vor Pharisäismus und Kleinlichkeit hüten; aber sunt certi denique fines.“ (P. Isidor Meyerhofer O. S. B. Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik, Augsburg, Böhm, S. 121.)

Was nun den Text angeht, so bestimmt das Motuproprio, daß er gesungen werden soll, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung, Umstellung, ungehörige Wiederholungen, ohne Zerstückelung der Werte und Silben und so, daß er den Gläubigen verständlich ist. „Der Umstand, daß die katholische Kirche für den Gottesdienst das Textwort vorgeschrieben hat, ist keine Forderung, die künstlerisches Schaffen unmöglich macht.“ (Storck, Musikgeschichte, S. 481.) Die übrigen Forderungen in Bezug auf den Text aber müßten, wenn sie nicht schon von der Kirche erhoben wären, im Namen der Kunst gestellt werden.

Die oberste und zweifellos berechtigste Vorschrift der Kirche ist aber die, daß das Ganze aus dem Geiste der kirchlichen Handlung geboren und von ihm getragen sei, sich alles Weltlichen und Theatralischen aber enthalte. Der Geist der heiligen Handlung spricht sich nun am deutlichsten im Texte aus. Wird man also dem Texte nicht gerecht, dann damit zugleich auch nicht der Handlung.

Viele können sich nicht entschließen, Joseph Haydn als Kirchenkomponisten fallen zu lassen. Dagegen hilft am besten eine demonstratio ad oculos. Halte man einmal ganz nüchtern das eine oder andere Kyrie oder Agnus dei Haydns neben das „Gebet Heinrichs“ aus „Lohengrin“;



noch drastischer wirkt es, wenn man gewisse Teile des „Parsifal“ daneben hält, — das Gebet Heinrichs ist sicher keine Kirchenmusik, ich habe aber das Gefühl, als gehöre das Gebet des Musikdramatikers noch eher in die Kirche, als das Kyrie usw. dieses Kirchenkomponisten. Das Kyrie z. B. ist doch der wiederholte inbrünstige Ruf um Erbarmen einer, ob ihrer Sündhaftigkeit zagenden Seele. Haydn macht da eine sogenannte „heitere Musik“ und wirft zwischendurch ein Kyrie hinein. Es schlägt ferner, um ein weiteres Beispiel anzuführen, jeder musikalischen Wahrheit ins Gesicht, wenn er da, wo im Gloria der Chor in staunender Bewunderung der Größe Gottes in das „Adoramus te“ ausbricht, eine Musik schreibt, die seinen fidelen Symphoniefinales so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern. Diese und noch viele andere Jovialitäten verletzen geradezu ein durch Wagner geschultes Gehör, wenn man nicht etwa vom Texte absieht und sich nur an die Noten hält. Dabei bleibt gewiß bestehen — es kann niemand Haydn höher schätzen, als ich —, daß die Musik an sich wertvoll, geistvoll, effektiv ist; aber weil sie nicht wahr ist, darum paßt sie nicht für die Kirche. Gewöhnlich wird ja hier der bekannte Ausspruch Haydns zitiert, der seine fröhliche Musik rechtfertigen soll. Mit Verlaub, das ist eine Erklärung, aber keine Rechtfertigung. Wer wollte sich dafür verbürgen, daß etwa „Tristan“ oder „Parsifal“ noch lebenskräftig wären, falls es Wagner dabei so „haydnisch fröhlich“ zu Mute gewesen wäre?

Gerade an der mangelnden Übereinstimmung von Wort und Ton scheitern für den Unbefangenen auch die Messen Mozarts. Statt aller Auseinandersetzungen zitiere ich ein Wort Heinrich Reimanns, eines gewiß kompetenten Beurteilers:

„Seine Messen sind ungleich an Wert, aber selbst die besten und von Jahn dem Requiem am nächsten gestellten Kompositionen dieser Gattung sind bei allen ihren Vorzügen so unfrei konzipiert, so sehr nicht bloß bestimmten lokalen Verhältnissen, sondern auch dem Geschmacke kirchlicher Würdenträger und dem allgemeinen Usus anbequemt, daß der Komponist, der sonst so entzückend den Ton dem Worte anzupassen verstand, hier oft geradezu gedankenlos erscheint, so wenig kommt es ihm darauf an, den Inhalt der Textworte durch Musik wiederzugeben.“¹⁾

Wo Mozart ganz er selbst ist, nicht konventionell schafft, z. B. im „Ave verum“, da entsteht ein Juwel kirchlicher Musik.

Für Beethoven gibt Karl Storck (Musikgeschichte, S. 481), der doch Haydn und Mozart noch für kirchlich gelten lassen will (von Mozart hebt er charakteristischer Weise auch die Messen in F und D besonders hervor), zu,

¹⁾ Trotzdem geht Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, so weit, daß er zugesteht: „Wer der Kunst dienen will, der führe Mozarts ‚Achte‘ und ‚Neunte‘ auf (Köchel 192 und 194 in F und D) und lasse alle übrigen Messen desselben beiseite.“ (Siehe *Musica sacra* 1875, S. 23.)

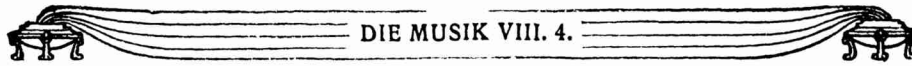


daß er den Kirchenkomponisten nicht beizuzählen sei. Trotzdem aber enthält seine C-dur Messe ganze Partien, die für die Kirche wohl geeignet wären, wie selbst Witt zugesteht. Aber

„Die Kirchenmusik Schuberts, Webers oder Gänsbachers — von den Geringeren und Schlimmeren zu schweigen — ist viel weltlicher [noch], als die der beiden Haydn, Mozarts und Cherubinis.“ (Storck 483.)

Kommen wir nach dieser keineswegs unnützen Abschweifung auf unser Thema zurück. Das eine glaube ich nunmehr als bewiesen annehmen zu können, daß alle liturgischen Gesetze letzten Endes darauf hinauslaufen, die Einheit von Inhalt und Form zu wahren, das Wesentliche des Gottesdienstes in den Vordergrund zu rücken und zu verhüten, daß dieses durch die zu seiner größeren Ausdruckskraft herangezogenen Faktoren überwuchert werde. Gerade diese Gesetze sind es darum aber auch, die, weil aus dem Wesen der Kirchenmusik erflossen, einzig imstande sind, ihr Wesen zu wahren und ihr die Charaktermerkmale eines eigenen Stiles aufzudrücken. Denn dem berufenen Kirchenkomponisten — und dazu ist ebensowenig jeder berufen wie zum Musikdramatiker — setzen sich alle diese „Beschränkungen“ in starke Stimmungsmomente um und werden so für seine Musik fruchtbar und für den Stil charakteristisch. Als Gleichnis möchte ich da herbeiziehen die Aufgabe, die einem Architekten oft, wenn nicht immer, gestellt wird, auf einem räumlich begrenzten Platze ein allen praktischen Anforderungen entsprechendes Gebäude zu errichten, das sich sowohl seiner Umgebung harmonisch einfügt, als auch, für sich allein betrachtet, allen künstlerischen Anforderungen entspricht. Die Anwendung ergibt sich von selbst.

Man mag das nun nennen wie man will, meinetwegen auch „dienende“ Kunst, ich frage dann aber: Wo ist eine Kunst, die nicht dient? Gerade der Grundsatz *l'art pour l'art* erniedrigt in seinen letzten Konsequenzen die Kunst zu einer Art Bajazzo, der verblüfft, eventuell auch ergötzt, aber nie erhebt. *L'art pour l'art*-Musik ist vollends nur möglich vom verflossenen Hanslickschen Standpunkte aus. Hermann Kretzschmar hat in seinen „Musikalischen Zeitfragen“ ein prächtiges Kapitel über „Musik als dienende Kunst“ geschrieben, das ich in diesem Zusammenhange zur Lesung anempfehle. Seltsam, das Schlagwort von der freien und angewandten Kunst, das allerdings auch wieder relativ zu nehmen ist, kennt man bei allen anderen Künsten, nur wir von der musikalischen Zunft huldigen hier einem total verstiegenen Idealismus, der uns denn auch glücklich dahin gebracht hat, daß das Gros des Volkes der modernen Musik verständnislos, fremd gegenübersteht — sie ist ihm Kabbala, ein ungenießbares Getränk, für das es in dem Tresterwein musikalischer Patscher einen ihm immer mehr zusagenden Ersatz findet.



Von einer Erniedrigung der Kunst im Dienste der Kirche dürfte man logischer Weise erst dann sprechen, wenn ihr vorher ihr Bestes genommen würde, so daß sie genötigt wäre, das, was sie schaffen soll, mit unzureichenden Mitteln zu schaffen. Das tut aber die Kirche nicht, sie läßt die Kunst vielmehr im Vollbesitze aller ihrer Ausdrucksmittel. Es steht dem Künstler vollständig frei, mit welchen Mitteln er das ihm vorgesteckte Ziel erreichen will. Er darf alle modernen Ausdrucksmittel der Harmonik, Chromatik, Enharmonik und Instrumentation sich zunutze machen, selbstverständlich innerhalb gewisser Grenzen, nämlich insoweit sie hic et nunc geeignet und am Platze sind, denn es leidet doch wohl keinen Zweifel, daß ein Kirchenkomponist in der Wahl seiner Mittel sich ebensowohl vergeifen kann, als ein Opernkomponist. Andererseits ist gewiß zu beachten, daß nach dem Satze: Quod licet Jovi, non licet bovi ein Genie oft gerade das zu purem Golde macht, was in den Händen des Talenten Schlacke bleibt. Das gilt besonders von der kirchlichen Instrumentalmusik. Charakteristisch ist da ein Wort Franz Witts, das wert ist, hier wiedergegeben zu werden. An einer Stelle der Reisebriefe Mendelssohns heißt es:

„Einiges will ich Dir aber noch von der Aurora des Guido sagen, die ich sehr oft besuche und die ein Bild zum Wändeeinrennen ist, denn solch eine Elle, solch ein Vordringen, daß alles klirrt und schallt, hat kein Mensch je sich gedacht. Die Maler behaupten, es sei von zwei Seiten beleuchtet, meinetwegen sollen sie ihre Bilder von dreien her beleuchten, wenn's nur hilft.“

Dazu sagt Franz Witt:

„Auf die Kirchenmusik angewandt, möchte ich sagen: Ihr Komponisten, nehmt, was ihr wollt, drei oder sechs Posaunen, wenn's nur hilft, wenn nur die Majestät Gottes und die Pracht der kirchlichen Liturgie zum rechten Ausdrucke kommt.“

Diese Worte Witts werden durch das Motuproprio in keiner Weise desavouiert, es zieht auch da nur eine selbstverständliche Grenze, wenn es sagt: Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte, sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie die kleine und die große Trommel, Becken, Glockenspiel und ähnliches.

Das Fazit unserer Untersuchung wäre also dahin zusammenzufassen: die Kirche läßt auch die moderne Musik in der Kirche zu und ist darauf bedacht, ihr die Bewegungsfreiheit zu lassen, die sie für sich verlangen muß.

Als letzter, aber darum nicht mindester Punkt sei noch Folgendes betont. Der bekannte Berliner Maler Max Liebermann sagt in einem Aufsatz (Neue Rundschau, 1904):

„Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu überwäligen ist als ein Stilleben.“

Fiat applicatio!

Sollte es nun wirklich so schwer sein, daß die, die guten Willens sind, sich verstanden? Karl Storck sagt in seiner Musikgeschichte:

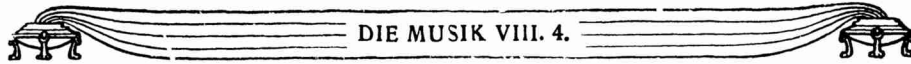
„Die Lösung der Kirchenmusikfrage ist von höchster Wichtigkeit für die geistliche Weiterentwicklung der Kirchenmusik und damit des künstlerischen Lebens unseres Volkes überhaupt.“

Die Lösung dieser Frage ist aber nur dadurch möglich, daß man sich beiderseits auf den Boden der realen Tatsachen stellt. Wenn man das tut, dann ergibt sich einerseits, daß die Messen Beethovens, Mozarts, Haydns und erst recht die ihrer Nachahmer für die Kirche nicht zu retten sind, andererseits aber, daß es sehr wohl möglich ist, mit Ausnutzung aller modernen Ausdrucksmittel, kirchlich zu komponieren. Warum hätte denn auch Franz Liszt auf Reform der Kirchenmusik drängen sollen, wenn die Werke jener Meister sich mit seinem Ideal von Kirchenmusik gedeckt hätten? Warum hätte denn Richard Wagner die Worte schreiben können:

„Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen ihre Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeit Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemein künstlerischem Werte sind: dem reinen Kirchenstile, wie es jetzt ihn wieder herzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an; sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen . . .“?

Nun hat aber die Ablehnung dieser Meister, die ebensowohl aus ästhetischen, als auch aus kirchlich-liturgischen Gründen erfolgen mußte, gar viele zu einem verhängnisvollen Irrtum verleitet. Sie schlossen: Mozart, Haydn usw. haben mit modernen Mitteln ihre Messen geschrieben, diese Messen sind unkirchlich, folglich ist der moderne Stil für die Kirche überhaupt nicht geeignet, ergo, zurück zu den Alten! Diese Parole war um so verführerischer, als eben zu der Zeit durch Herausgabe von Proskes „Musica divina“ geradezu ein Wunderland hochkünstlerischer, echt kirchlicher Musik erschlossen wurde. Darüber vergaß man, nicht allgemein freilich, daß der richtige Schluß aus obigen Prämissen hätte lauten müssen: also ist der rechte moderne Kirchenmusikstil noch nicht gefunden, wohl, helfen wir ihn schaffen! Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, war es, der diesen richtigen Schluß zog und ihn unentwegt nach beiden Seiten hin verteidigte. So und so viele andere aber¹⁾ klammerten sich ganz an die Polyphonie der Alten an und verfochten mit Hartnäckigkeit die These: diese und die ihr nachgebildete Musik ist die einzig kirchliche. Dieses Hinausschießen über das Ziel auf der einen Seite hatte natur-

¹⁾ fast ausschließlich Cäcilianer.



gemäß zur Folge, daß man auf der andern Seite ebenfalls übers Ziel schoß, indem man sich ebenso einseitig für Beethoven, Mozart, Haydn ins Zeug legte. So glaubten die einen den Forderungen der Kirche, die anderen denen des Fortschrittes bestens zu dienen. Eine Verständigung aber war unmöglich, weil man sich auf der einen Seite für eine Kirchenmusik begeisterte, die nicht modern war, auf der andern Seite für eine moderne Musik, die nicht kirchlich war. Und wer hatte den Schaden davon? Die Kunst und jene Künstler, die ernsthaft bestrebt waren, einen modernen Kirchenmusikstil zu schaffen. Statt die verdiente Anerkennung und Ermunterung zu genießen, wurden sie von beiden Seiten angegriffen, von der einen Seite Reaktionäre, von der anderen Revolutionäre gescholten. Wer einmal die ersten Jahrgänge der „Fliegenden Blätter für Kirchenmusik“ und der „Musica sacra“ unter Witts Leitung durchsieht, der bekommt einen kleinen Einblick in diese Komödie der Irrungen. Immer und immer wieder mußte Franz Witt mit vielen wuchtigen Hieben seinen richtigen Standpunkt nach beiden Seiten vertreten, ohne sehenswerten Erfolg, so daß er mit Recht klagen konnte:

„Der ärgste Feind einer wahrhaft kirchlichen Tonkunst ist das einseitige voreingenommene Urteil hüben und drüben, per excessum und per defectum, das Urteil jener, die bloß Haydns K. M. kennen, ohne Palestrina und Choral, und das Urteil jener, die bloß Palestrina und Choral kennen und gelten lassen wollen“. (Musica sacra 1874, S. 77).

Was Rudolf Louis in seiner Biographie Anton Bruckners als die Intention Franz Liszts bezeichnet, nämlich die

„Synthese der spezifisch modernen Tonkunst mit dem kirchlichen Geiste, wie er in den klassischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts seinen mustergültigen musikalischen Ausdruck gefunden“,

eben das war auch Franz Witts Ideal, das er auch durch eigene Kompositionen zu erreichen trachtete. In diesen aber muß er wohl gar nicht so sehr danebengeschossen haben, wenn ihm Franz Liszt in Gegenwart Kardinal Hohenlohes das Kompliment machen konnte:

„Lassen Sie doch die Leute fluchen, stehlen [NB. Witt war Pfarrer], aber schreiben Sie uns zwanzig schöne Takte, wie Sie uns so oft geschrieben haben!“

Neben und nach Franz Witt lassen sich noch viele andere Tonsetzer aufzählen, die dem gleichen Ziele zustrebten und zustreben. Ich nenne Stehle, Mitterer, Tinel, Griesbacher, Filke, Renner jun., Bonvin, Brosig, Greith, Bottazo u. A. Diese alle streben das Ideal eines modernen katholischen Kirchenstils auf dem Boden des Motuproprio an. Und es ist wahrlich nichts Schlechtes, was sie mit ihrem Namen decken. Im Gegenteil, wenn man ihre Werke hört oder durchsieht, dann ist man der festen Überzeugung, daß wir auf dem besten Wege sind, jenes Ziel zu erreichen, wenn es nicht gar hie und da schon erreicht ist. Es wäre

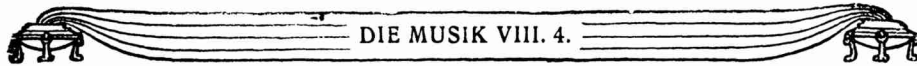
daher wohl an der Zeit, daß man das allmählich einsähe und nicht dadurch der neuen Kunst Licht und Luft verschlösse, daß man immer und immer wieder die Klassiker für die Kirche reklamiert. Man tut damit der Kunst ebensowenig einen Dienst, als jene Eiferer für die Alten ausschließlich es der Kirche tun. Ja ich stehe nicht an, das direkt als ein Dienen dem Rückschritte zu bezeichnen; gewiß in der besten Meinung, aber gut gemeint ist eben nicht immer auch gut getan. Es kann nicht im Interesse der Kunst liegen, daß eine weichliche Stilmengerei die Grenzen zwischen Kirchen- und Profanmusik verwische, das wäre gleichbedeutend mit Verarmung der Kunst. Was wir brauchen, das ist ein echt moderner, kraftvoller, charakteristischer Kirchenmusikstil, dazu zu helfen haben die Männer der Kunst ebenso ein Interesse als die der Kirche. Darum täten die profan-musikalischen Zeitschriften nur, was ihres Amtes ist, als Hüter und Pfleger der Kunst, wenn sie ein liebevolles verstehendes Augenmerk hätten für die Werke obengenannter Kirchenmusiker und nicht erst warteten, bis sie aus der Kirche in den Konzertsaal kommen. Das hieße sich einseitig abschließen gegen einen kraftvoll aufstrebenden Zweig der allgemein-musikalischen Kunst; Abschließung hat man aber bisher immer ganz andern Leuten zum Vorwurfe machen wollen.

Aber wo bleibt bei diesen Ausführungen der Cäcilienverein?

Ich würde meiner Aufgabe nur halb gerecht werden, ließe ich diesen Punkt unbeleuchtet. Zunächst ist festzuhalten: der Cäcilienverein ist nicht die Kirche, und wiederum: einzelne cäcilianische Heißsporne sind nicht der Cäcilienverein. Er ist mit keinerlei autoritativer Gewalt bekleidet, und seine Entscheidungen gelten daher nur soviel, als die vorgebrachten Gründe gelten. Was seinen Katalog angeht, so werden auch wohl die „Heißsporne“ folgendes Urteil Karl Weinmanns (Geschichte der Kirchenmusik, Kösel, Kempten, S. 152) unterschreiben müssen:

„Nur wenn er [der Cäcilienverein] die Behauptung aufstellen würde, daß bei der Wahl von kirchlichen Kompositionen ausschließlich sein Katalog als Richtschnur maßgebend sei, so daß Kompositionen, die nicht in dem Katalog verzeichnet stehen, das Prädikat ‚kirchlich‘ nicht verdienten, dann wären die Vorwürfe seiner Gegner gerechtfertigt, ja nicht bloß das, die tatsächlichen Verhältnisse würden gegen ihn zeugen. Denn es gibt auch außerhalb des Kataloges ebenso tüchtige und würdige Kirchenmusik, als im Katalog ein großer Teil von Werken vertreten ist, die auf Kunstwert keinen Anspruch erheben können.“

Leider muß man aber sagen, daß diese letztere Art dem Kataloge geradezu sein Gepräge gibt. Im übrigen gebietet es die Gerechtigkeit, zu sagen, daß der Cäcilienverein, wie er jetzt ist, besser ist als sein Ruf. Dafür ein Beispiel, das die Leser der „Musik“ besonders interessieren dürfte. In einer Besprechung von Max Regers op. 61 „Leicht ausführ-



bare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche“¹⁾ sagt Karl Straube:

„Vor den Cäcilianern unter den römisch-katholischen Kirchenkomponisten macht Max Reger in seinem op. 61 eine tiefe Verbeugung. Ob seine Gabe in Gnaden angenommen wird? Ich glaube es kaum! Zwar ist die Fassung dieser, zur Benutzung im katholischen Gottesdienste bestimmten Chorgesänge so schlicht und einfach, als nur irgend möglich, aber ab und an kann der moderne Max Reger in feinsinnigen harmonischen Wendungen sich doch nicht ganz verleugnen. Solche Dinge lieben jene Herren aber nicht!“

Der Unglaube Karl Straubes erwies sich als Aberglaube, denn das corpus delicti wurde mit einer warmen Empfehlung — also nicht bloß in Gnaden — in den Katalog aufgenommen. Ich muß noch weiter mit Beispielen aufwarten. Prof. Dr. Hermann Müller schrieb bei der Besprechung einer Messe Bonvin's (Kat.-No. 3381):

„Gewiß sind Palestrina, Vittoria usw. die Klassiker des a cappella-Satzes. Wenn wir ihrer uns freuen . . . , so wollen wir doch nie vergessen, daß auch in der Kirchenmusik viele Wege nach Rom führen und daß der musikalische Genius hier freilich an gewisse liturgische Grundsätze und Grundgesetze wie an gewisse ästhetische und künstlerische Prinzipien sich innerlich gebunden wissen muß, nicht aber an einen bestimmten, historisch gewordenen Stil, oder gar an bestimmte Schablonen.“

In einer Besprechung von Max Filkes Tedeum, op. 101, sagt der Referent Anton Seydler geradezu:

„Dieses Tedeum ist eine Kulturstation in der Entwicklung der modernen Kirchenmusik, und ich begrüße es um so freudiger, als Filke endlich den Mut [!] hatte, zu schreiben ohne ängstlichen Rückhalt, im Sinne des Motuproprio Für das Orchester muß man aber auch orchestral schreiben, und jene sind übel beraten, welche in jedem Chroma, jedem übermäßigen und verminderten Akkorde sogleich sündhafte Theaterluft wittern. Nicht die instrumentalen Mittel an sich machen den Satz theatralisch, sondern nur die Art der Verwendung, und Filke hat gegen die liturgischen Vorschriften und Grundsätze nie gefehlt. Die Wahl seiner musikalischen Ausdrucksmittel aber steht ihm als Künstler frei.“

Aus den Vorstellungen heraus zu urteilen, die im allgemeinen über Cäcilianismus herrschen, sind vorstehende Expektorationen direkt „uncäcilianisch“. Ich möchte sagen, es ist der wahre, der einzig mögliche Cäcilianismus, weil er der Kunst gibt, was der Kunst ist, der auch eben deshalb sich durchsetzen muß und wird, gegen alle „Heißsporne“. Gebe man nun auch von der anderen Seite der Kirche, was der Kirche ist, dann hat aller Streit ein Ende, die Kirchenmusikfrage ist in der Theorie gelöst, und es wird dann, nach Witts prophetischen Worten, bald

„das Genie hervortreten, das die Gesetze der Kirche beobachtend, aber alle technischen Mittel, alle Vollendung, alle wahren Fortschritte der neuen Zeit benützend eine neue Bahn brechen und das uns vorgelegte Problem lösen wird, eine Kirchenmusik zu schaffen, die unseren Bedürfnissen und Zeiten gemäß ist.“

¹⁾ „Die Musik“ II. 2. S. 41.