

Jean Ehret (Hg./Ed.)

Die geistige
& geistliche Macht
der Musik

The Mental
& Spiritual Power
of Music

Interdisziplinäre und ökumenische Perspektiven

Interdisciplinary and Ecumenical Perspectives

 **Aschendorff**
Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
 Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
 Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
 sind im Internet über <<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

© 2022 Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG, Münster

www.aschendorff-buchverlag.de

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Die Vergütungsansprüche des § 54 UrhG werden durch die Verwertungsgesellschaft Wort wahrgenommen.

Einbandgestaltung: Ierace Dechmann & Partners (Luxembourg)
 Printed in Germany

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier ∞

ISBN 978-3-402-24796-9

ISBN 978-3-402-24797-6 (E-Book-PDF)

Inhaltsverzeichnis – Table of Contents

Einleitung – Introduction

- „Geistig-geistliche Macht“ der Musik? Zur Einführung
Jean EHRET 9
- The Mental & Spiritual Power of Music – Introduction
Jean EHRET 17
- I. Die Macht der Musik als Intention und Erfahrung
 The Power of Music as Intention and Experience**
- A. Altertum – Antiquity**
- Göttliche Klänge
 Zur manipulativen Kraft der Musik im Alten Ägypten
Heidi KÖPP-JUNK 27
- „Himmlische Klänge – Teuflische Dämonen“
 Von der Macht der Musik im Alten Israel
Erasmus GAß 47
- „Wenn die Posaune erschallt...“ –
 Zur performativen Macht der Musik in 1 Thess 4,13-18
Georg RUBEL 73
- B. Neuzeit – Modern Times**
- Die geistige Macht der Musik in Johann Adolph Hasses
 Oratorium *La Conversione di Sant'Agostino*
Maryam HALAWI 89
- Die geistige Macht der Musik am Beispiel von
 Felix Mendelssohn Bartholdy
Michaela G. GROCHULSKI 103

Inhaltsverzeichnis – Table of Contents

• Geistliche Macht der Musik oder weltliche Macht der geistlichen Musiker? Cäcilianismus in Luxemburg <i>Damien SAGRILLO</i>	119
• Messe als Drama: Bach, Beethoven, Bernstein <i>Meinrad WALTER</i>	133
C. Gegenwart – Present Times	
• Musik und Tanz: John Neumeiers Glaubenszeugnis in der Matthäus-Passion <i>Justinus C. PECH</i>	153
• Bach als <i>Cantus firmus</i> in Heinz Werner Zimmermanns <i>Missa Profana</i> <i>Friedhelm BRUSNIAK</i>	161
II. Die Macht der Musik in der ästhetischen, philosophischen und theologischen Reflexion The Power of Music in the Aesthetic, Philosophical, and Theological Reflection	
A. Ästhetik – Aesthetics	
• Die „geistige Macht“ der Musik – Eine ästhetische Grundkategorie? <i>Jean EHRET</i>	175
• “Expressing the Inexpressible” On Aldous Huxley and the Musicalization of Fiction in <i>Point Counter Point</i> <i>Ruth BRUSNIAK</i>	191
• The Idea and Practice of Performance as an Opportunity for the Restoration of Sacred Music in an Ecumenical Key <i>Bernard Łukasz SAWICKI</i>	203
B. Philosophie – Philosophy	
• From <i>Consonantia</i> to <i>Concordantia</i> . The Role of Music in the Ecumenical Perspective of Nicolaus Cusanus <i>Greta VENTURELLI</i>	221

Inhaltsverzeichnis – Table of Contents

• The Naked Sound: The Ineffable through John Cage’s Silences and Meister Eckhart’s Sermons <i>Carola DEL PIZZO</i>	235
• Remembrance Melodies. Music and Utopia in Walter Benjamin, Ernst Bloch and Luigi Pareyson <i>Alessandro CARRIERI</i>	245
C. Theologie – Theology	
• Die sakramentale und ethische Dimension der Musik Zur Relevanz von Augustinus’ <i>De musica</i> I und VI für eine Phänomenologie des Hörens <i>Emmanuel BOHLER</i>	257
• Singing as Sacrament? <i>Dorothea HASPELMATH-FINATTI</i>	271
Deutsche Resümees	281
English Abstracts	291
Autoren	301
Authors	303

Antwort auf die Offenbarungskritik der Aufklärung und damit als konfessionsverbindendes Element:

Bei dieser Abwehr der aufklärerischen Kritik ergibt sich somit [...] „ein quasi ökumenisches Zusammenspiel der Apologeten“ – ökumenisch freilich nur in dem Sinne, dass einzelne Argumente, aber auch zentrale Argumentationsfiguren in der Auseinandersetzung mit der Offenbarungskritik jeweils auch von Apologeten und Theologen der anderen Konfessionen übernommen wurden.⁴⁰

Die jedoch größte ökumenische Perspektive zeigt sich im Lob Gottes, das zwar in unterschiedlichen Kontexten musikalisch dargebracht wird, der Beginn beider Werke allerdings verweist auf Psalm 150, im *Lauda Sion* bereits zu Textbeginn mit der Allmacht Gottes verbunden. Papst Benedikt XVI., zu dessen 85. Geburtstag der *Lobgesang* im Vatikan aufgeführt wurde, hebt das Lob Gottes sowie die Einheit von Kunst und Leben in seiner Ansprache auch hervor. Ein Verweis auf Luther, Mendelssohns protestantisches Bekenntnis oder diesem Bekenntnis entsprechende Elemente des Werkes erfolgen zwar nicht⁴¹, dürfen aber wohl dennoch als bekannt vorausgesetzt und damit die Tatsache der Aufführung als ein Zeichen für Ökumene gewertet werden. Denn alternativ zum *Lobgesang* hätte der Papst auch Musik des katholischen Komponisten Verdi und des Vaters von Riccardo Chailly zur Wahl gehabt.⁴²

So ergeben sich sowohl aus protestantischer als auch aus katholischer Sicht Perspektiven für Ökumene bei beiden Werken.

⁴⁰ Matthias J. Fritsch, Identität und Konfessionalität der Kirche. Neuzeitliche Anfragen an die Kirchlichkeit des Christentums, in: Ferdinand R. Prostmeier, Knut Wenzel (Hg.), *Zukunft der Kirche – Kirche der Zukunft. Bestandsaufnahmen – Modelle – Perspektiven*, Regensburg, Pustet, 2004, S. 75-84, hier S. 78.

⁴¹ Papst Benedikt XVI., *Konzert des Leipziger Gewandhausorchesters zum 85. Geburtstag des Heiligen Vaters. Ansprache von Papst Benedikt XVI.*, https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/de/speeches/2012/april/documents/hf_ben-xvi_spe_20120420_concerto-gewandhaus.html (12.05.2018).

⁴² Christof Siemes, Geburtstagskonzert. Der Papst mag's protestantisch, in: *Die Zeit* Nr. 18 (2012). www.zeit.de/2012/18/Geburtstagskonzert-Papst (12.05.2018).

Geistliche Macht der Musik oder weltliche Macht der geistlichen Musiker? Cäcilianismus in Luxemburg¹

Damien SAGRILLO

Im folgenden Beitrag geht es einerseits um briefliche Korrespondenzen im Zusammenhang mit dem Cäcilianismus in Luxemburg, insbesondere um den Briefaustausch zwischen zwei herausgehobenen Persönlichkeiten, nämlich Franz Xaver Witt, dem im süddeutschen Raum wirkenden Hauptvertreter der kirchenmusikalischen Reformbewegung, und seinem in Luxemburg wirkenden Mitstreiter im Geiste, Heinrich Oberhoffer. Andererseits werden Formen von Machtausübung thematisiert, die vom Cäcilianismus ausgehen und auf ihn einwirken.

1. Die geistlichen Musiker

Franz Xaver Witt (1834-1888)² wurde in Bayern, genauer im oberpfälzischen Walderbach geboren. Er gilt als der Reform- und Erneuerer der katholischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum. Während seiner Schulzeit als Sängerknabe tätig, entwickelte er ein besonderes Gespür für die Meister der Vokalpolyphonie. Die Priesterweihe erfolgte im Alter von 22 Jahren. Zunächst übte Witt sein Priesteramt in der Pfarrei aus, ehe er im Jahre 1867 Lehrer für Homiletik, Katechetik und Choral am Klerikalseminar in

¹ Der vorliegende Artikel basiert im ersten Teil auf meiner jüngst erschienenen zweibändigen Arbeit, Damien Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik und Cäcilianismus in Luxemburg*, Bd. 1: Briefwechsel Henri Oberhoffer/Franz Xaver Witt; Bd. 2: Briefwechsel Franz Xaver Witt in Zusammenhang mit Luxemburg, Weikersheim, Margraf, 2017. Die entsprechenden Ausführungen werden in den Fußnoten unter meinem Namen referenziert; sie sind teils wörtlich übernommen. Als Kompilierung der ursprünglichen Texte werden diese Passagen nicht gesondert als Zitate gekennzeichnet, sondern in den Fußnoten wird lediglich auf die ihnen entsprechenden Stellen in den beiden Büchern hingewiesen.

² *Ibid.* Bd. 1 S. 47

Regensburg wurde. In den Jahren 1870 und 1871 leitete er den Domchor in Eichstätt.³ Seine kirchenmusikalischen Überzeugungen äußerte er zunächst in einem Pamphlet.⁴ Papst Pius IX. verlieh ihm Titel und Grad eines Dr. phil. h. c.⁵ Des Weiteren unterhielt er gute Kontakte zu Franz Liszt. Eine Professur an der Budapester Akademie, die heute Liszts Namen trägt, musste er aber aus gesundheitlichen Gründen ablehnen.⁶ Durch eine intensive Öffentlichkeitsarbeit gelang es Witt, sich unter den kirchlichen Machthabern und unter den weltlichen Komponisten als die Figur zu etablieren, an der niemand vorbeikam, wenn es um Cäcilianismus ging. Witt hat auch komponiert und ein umfangreiches Werk hinterlassen. Seine Werke „interessieren heute aber nur mehr als Zeugnisse einer historisch gewordenen kirchenmusikalischen Reform“.⁷ Franz Xaver Witt erlag mit 54 Jahren einem Schlaganfall.⁸

Heinrich (Henry) Oberhoffer (1824-1885)⁹ stammte ursprünglich aus Pfalzel bei Trier. Der Vater war Dorfschulmeister und spielte in der Kirche die Orgel. Bei ihm machte Oberhoffer auch seine ersten musikalischen Gehversuche, bevor er im Lehrerseminar in Brühl offiziellen Musikunterricht bekam.¹⁰ Die ersten Jahre seines Berufslebens verbrachte Oberhoffer in der Trierer Gegend, bevor er „ob des Geldes wegen oder aus Wanderlust“¹¹ im Jahre 1856 nach Luxemburg in die Lehrernormalschule überwechselte. Oberhoffer hatte sich inzwischen auch einen Namen als Organist gemacht und wurde im Jahre 1866 zum Domorganisten in Luxemburg ernannt.

³ Vgl. August Scharnagl, Christoph Lickleder, Art. Witt, Franz Xaver, in: Stanley Sadie, John Tyrell (Hg.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 27, New York, Oxford University Press, 2001, S. 453f.

⁴ Vgl. Franz Xaver Witt, *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern*, Regensburg, Alfred Coppenrath, 1865.

⁵ Barbara Boisits, Art. Witt, Franz Xaver, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Witt_Franz_Xaver.xml (31.5.2021).

⁶ Dieter Haberl (Hg.), *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 13: Musikerbriefe der Autoren A bis R; Bd. 14: Musikerbriefe der Autoren S bis Z und Biographische Nachweise, München, Henle, 2007, S. IVX.

⁷ Inge Forst, Günther Massenkeil, Art. Witt, Franz Xaver, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Bd. 17, Kassel/Stuttgart, Bärenreiter/Metzler, 2007, S. 1050.

⁸ Wilhelm Bäumker, Art. Witt, Franz Xaver in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 43 (1898), S. 573-575. Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118852868html?anchor=adb> (31.1.2018).

⁹ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, op. cit., Bd. 1, S. 7-9.

¹⁰ Vgl. Ursula Anders-Malvetti, Alain Nitschké, Caroline Reuter, Damien Sagrillo, Art. Oberhoffer, Heinrich, in: *Luxemburger Musikerlexikon. Komponisten und Interpreten*, Bd. 1, 2. Auflage: 1815-1950, Weikersheim, Margraf, 2016, S. 884-906, hier S. 887f.

¹¹ *Ibid.*

Insofern beide zu den Protagonisten des Cäcilianismus zählen, tun sich in den Lebensläufen von Witt und Oberhoffer viele Parallelen auf. Bereits fünf Jahre vor Witts Pamphlet über die katholische Kirchenmusik in Bayern äußerte sich Oberhoffer ähnlich sorgenvoll über den Zustand der katholischen Kirchenmusik in Luxemburg.¹² Wie Witt gründete er mit *Cäcilia* ein über die Grenzen Luxemburgs hinaus geachtetes Organ für die kirchenmusikalische Reform im Großherzogtum.¹³ Auch Oberhoffer verstarb an den Folgen eines Schlaganfalls. Oberhoffer konzentrierte sich in seinem kompositorischen Schaffen, ebenso wie Witt, auf den Palestrinastil. Neben wenigen weltlichen Werken verfasste er zudem auf den Cäcilianismus ausgerichtete musikpädagogische Werke.¹⁴

2. Die Briefe

Die zweibändige Veröffentlichung aus dem Jahre 2017 über den Briefwechsel zwischen luxemburgischen Persönlichkeiten aus dem Umfeld des Cäcilianismus beinhaltet im ersten Band 73 Briefe von Oberhoffer an Witt und im zweiten Band 31 Briefe von Briefautoren aus Luxemburg bzw. von Personen, die sich im Zusammenhang mit Luxemburg an Witt gewandt haben.¹⁵ Inhaltlich drehen sich die Briefe in den meisten Fällen um Aufnahme bzw. Ablehnung von neuen Kompositionen im Palestrinastil in den sogenannten *Vereins-Catalog* (s. u.) und um deren Besprechung.¹⁶

3. Der Cäcilianismus¹⁷

Beim Cäcilianismus handelt es sich um eine Bewegung, die einerseits die Restaurierung vokaler Traditionen zum Ziel hatte und andererseits um die Verbannung bestimmter musikalischer Elemente aus dem Kirchenraum bemüht war.

¹² Heinrich Oberhoffer, *Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in kathol. Kirchen klar und fasslich dargestellt*, Luxemburg, Gebrüder Heintze, 1860, S. X.

¹³ Vgl. Heinrich Oberhoffer (Hg.), *Cäcilia: Organ für katholische Kirchenmusik*; unter Mitwirkung auswärtiger Musiker, Luxemburg, V. Bück, 1862-1871; die Zeitschrift *Cäcilia* steht in der Nationalbibliothek in Luxemburg in den Jahrgängen 1862-1871 zur Verfügung. Oberhoffer verkaufte seine Verlagsrechte im Jahre 1871 an Michael Hermendorff in Trier, unter dessen Leitung die Zeitschrift noch einige Jahre erschien.

¹⁴ Vgl. U. Anders-Malvetti et al., Art. Oberhoffer, Heinrich, op. cit., S. 892-899.

¹⁵ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, op. cit., Bd. 1, S. 1.

¹⁶ Vgl. D. Haberl (Hg.), *Thematischer Katalog*, op. cit., S. XIV.

¹⁷ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, op. cit., Bd. 1, S. 9-16.

Der Wegbereiter einer Restauration war zunächst Carl Proske (1794-1861), der Initiator der Gesamtausgabe Orlando di Lassos.¹⁸ Ab dem Jahre 1853 begann er damit, sein großes vierbändiges Werk *Musica Divina* mit Kompositionen aus der klassischen Vokalpolyphonie herauszugeben.¹⁹ Der erste Band enthält detaillierte Informationen zur Aufführungspraxis. In ihrem Artikel über Proske stellt Annie Cœurdevey einen Bezug zwischen klassischer Vokalpolyphonie und katholischer Kirchenmusik her. Sie beruft sich dabei auf Anton F. J. Thibaut, der den großen Werken der Renaissance eine erhabene und der Religion dienliche Einfachheit bescheinigt.²⁰ Die Charakterisierung der Tonsprache der klassischen Vokalpolyphonie erfolgte vor der Reformbewegung des Cäcilianismus und ist aus diesem Grunde als wertneutral anzusehen, ganz im Gegenteil zu den Äußerungen der Vertreter der Restauration, bei denen es z. T. auch um musikalische Ausgrenzung ging. Die Trennung zwischen Kirchenraum und der „Außenwelt“ sollte auf musikalischem Gebiet vollzogen werden. Der Anspruch, Musik in der Kirche habe lediglich der Liturgie zu dienen, musste durch eine Rückbesinnung auf die Tradition des Chorals und der Vokalpolyphonie sowie durch eine Begrenzung auf das Singen in der Gemeinschaft und auf das Orgelspiel erreicht werden. Konzertante Musik sei nicht mit liturgischen Ansprüchen vereinbar und habe im kirchlichen Rahmen nichts verloren.²¹

Wohl übte Witt Kritik an der kirchenmusikalischen Praxis seiner Zeit; allerdings ist sein Vorgehen nicht persönlicher Aktionismus, sondern es bestand seit dem Konzil von Trient – demnach seit über dreihundert Jahren – in der Kirchenhierarchie Bestrebungen zu durchgreifenden Reformen.²² Witt, der zu dieser Zeit am Beginn seiner beruflichen Laufbahn stand, war nicht Initiator des Cäcilianismus, sondern dessen Hauptwegbereiter. Als Initiator gilt Carl Proske. Musik für die Kirche und Musik in der Kirche solle frei sein von „unerwünschten“ bzw. „negativen“ außerkirchlichen Einflüssen, so der Kern cäcilianischer Grundsätze. Begriffe wie *stylus a capella*, *Styl à*

¹⁸ Vgl. Annie Cœurdevey, Édition et interprétation: Les choix scientifiques et esthétiques du chanoine Proske, in: Philippe Vendrix (Hg.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, Tours, CESR, 2004, S. 129-150.

¹⁹ *Ibid.*, S. 137-149.

²⁰ *Ibid.*, S. 130.

²¹ Vgl. Winfried Kirsch, Art. Caecilianismus, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 2, Kassel/Stuttgart, Bärenreiter/Metzler, 2007, Sp. 318.

²² Zitiert nach F. X. Witt, *Der Zustand der katholischen Kirchenmusik. ob. cit.* S. 6.

Capella und *stile antico* weisen in diese Richtung.²³ Da die Anstrengungen und Diskussionen zu einer Kirchenmusik im Stile Palestrinas und Orlando di Lassos aber nur in engen Fachkreisen stattfanden, zeigten sie wenig Wirkung nach außen, und eine breit angelegte Reform konnte sich nur schwer durchsetzen. Musikalisch bedeuteten die cäcilianischen Grundsätze, dass der menschlichen Stimme absoluter Vorrang einzuräumen sei, dass auf bestimmte Instrumente (Schlaginstrumente) zu verzichten sei und dass die Musik durchgängig dem liturgischen Text zu dienen hatte: Textverständlichkeit müsse stets gewährleistet sein, Textwiederholungen sowie Textauslassungen aus musikalischen Erwägungen sollten ausbleiben.²⁴ Solche streng gegen das Musikalische gerichtete Äußerungen fördern eine scheinbar nicht lösbare Diskrepanz von Ansprüchen zutage.

Caecilianische Kirchenmusik gerät damit prinzipiell in einen unauflösbaren Zwiespalt zwischen (gleichsam natürlichem) Kunstanspruch und (theologisch gefordertem) Liturgieanspruch.²⁵

Im konkreten Fall hatte dies zur Folge, dass eine Komposition im Einklang mit dem Cäcilianismus, so Kirsch, folgende musikalische Stilmittel zu vermeiden habe:

[...] satztechnische Künsteleien, verwickelte Modulationen, abrupte und längere chromatische Fortschreitungen, virtuosen Stimmensatz sowie alles, was außerdem noch an weltliche Musik und vornehmlich an die Oper erinnert, wie Theatralik, Dramatik, tänzerische Rhythmen, leidenschaftliche Affekte, süßliche, triviale, auf Sinnenreiz angelegte Melodien.²⁶

Von Proske sprang der Funke über zu Witt, einem Macher mit Initiativegeist, und die internen Fachdiskussionen weiteten sich zu einer Bewegung aus. Durchs Witts Organisationsgeschick konnten die angepeilten Reformen in die Tat umgesetzt werden.

Mit den in den Jahren 1866²⁷ und 1868²⁸ gegründeten Zeitschriften schuf Witt Sprachrohre zur Verbreitung der cäcilianistischen Grundsätze

²³ Vgl. James Garrat, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting in Nineteenth-Century Music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2004, S. 142.

²⁴ Vgl. *ibid.*, S. 144.

²⁵ W. Kirsch, *Caecilianismus, op. cit.*, Sp. 317.

²⁶ *Ibid.*, Sp. 318.

²⁷ Vgl. *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, hg. von Franz Xaver Witt (1.1866 bis 23.1888), Friedrich Schmidt (24.1889 bis 34.1899, H. 10), Franz Xaver Haberl (34.1899, H. 11 bis 45.1910, H. 8), Hermann Müller (45.1910, H. 9-12).

²⁸ *Musica sacra: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik; offizielles Cäcilien-Verbands-Organ im Dienste der Liturgie und des kirchenmusikalischen Apostolats*. Rezensburo. Pustet. 1866ff.

und Überzeugungen nach außen. Im Jahr 1868 wurde der *Allgemeine deutschen Cäcilien-Verein (ACV)* gegründet. Auf Ersuchen 29 deutschsprachiger Bischöfe wurde Papst Pius IX. die Bitte um Anerkennung des ACV vorgetragen – sie erfolgte am 16. Dezember 1870.²⁹ Eine der Hauptaktivitäten des ACV war der Aufbau eines Vereinskatalogs.³⁰ In ihm wurden Kompositionen aufgelistet, die den Richtlinien der Reformbestrebungen entsprachen. Die Aufnahme von Kompositionen in den Cäcilienvereinskatalog kam einem Gütesiegel gleich.³¹ Hier wurden eingegangene Kompositionen im Sinne des Cäcilianismus zunächst rezensiert und dann, im Falle der Aufnahme, aufgelistet.³²

Auch in Frankreich gab es Überlegungen in Richtung einer kirchenmusikalischen Reform. Jacques Viret spricht von einer gregorianischen Restauration, die um 1850 in Frankreich einsetzte und ihren Schwerpunkt in Solennes hatte. Im französischen Sprachgebiet kommt der Begriff *Cäcilianismus* jedoch nicht vor. Die Restauration befasste sich nicht ausschließlich mit der Vokalpolyphonie der Renaissance, vielmehr sollte auch dem gregorianischen Choral wieder mehr Bedeutung eingeräumt werden.³³ In Frankreich herrschte eine größere Diskussionsfreudigkeit, und so hatten die Vertreter der Restauration es schwerer als ihre deutschsprachigen Kollegen. Vor allem Hector Berlioz wandte sich in harschen Worten gegen eine Art von anachronistischer Nicht-Musik. Die Zeit von Palestrina sei definitiv vorbei.³⁴ Wohl gesteht Berlioz ein, dass es Missbräuche gebe, aber er gab zu bedenken, mit welchem Zynismus und mit welcher Hypokrisie gerade die bekannteren

Vertreter der Vokalpolyphonie Volkslieder mit ursprünglich obszönen Texten vertont hätten, und führt als Beispiel die *Missa l'homme armé* an.³⁵ Zudem kritisierte Berlioz den Standpunkt Joseph Louis d'Ortigue, des Befürworters der Restauration auf französischer Seite, dem zufolge keine religiöse Musik außerhalb der Kirchentönen existieren könne, und führte als Gegenbeispiel Mozarts *Ave verum corpus* an, das er als sublimen Ausdruck ekstatischer Verehrung qualifiziert.³⁶ Laut d'Ortigue hat der gregorianische Gesang unpersönlich zu sein.³⁷ Auf der einen Seite manifestierte Berlioz seine prinzipielle Abneigung gegen die Restauration alter Traditionen in der katholischen Kirchenmusik. Auf der anderen Seite jedoch gründete Louis Niedermeyer im Jahre 1853 eine Musikschule, welche das Ziel verfolgte, die Wiederentdeckung der alten Stile in pädagogische Formen zu gießen. Einer der bekannteren Schüler war Gabriel Fauré.³⁸ Um die Ideale der Restauration an die Öffentlichkeit zu bringen, gründeten Louis Niedermeyer und d'Ortigue nach dem Vorbild der Organe des Cäcilianismus deutscher Prägung (s. o.) die Zeitschrift *La maîtrise: Journal de musique religieuse*. Sie erschien von 1857 bis 1861 und wurde von Heugel in Paris gedruckt. Im Jahre 1894 wurde zusätzlich, in Konkurrenz zur Niedermeyer-Schule, u. a. von Vincent d'Indy die Pariser *Schola Cantorum* gegründet.³⁹

Im Nachhinein betrachtet, bedeutet der Cäcilianismus dreierlei: für ehrgeizige angehende Komponisten eine Spielwiese des Sich-Aneignens der Kompositionskunst, für wenig talentierte Komponisten die Genugtuung, ihre Werke im Vereinskatalog aufgenommen zu sehen, und für namhafte Komponisten die Aufgabe des *l'art-pour-l'art*-Standpunktes zugunsten einer Rückkehr zu einer funktionalen Musik, die nur der Liturgie zu dienen hatte. Dieser Selbstbeschränkung sind Bruckner (seine Motetten) sowie Liszt (*Missa choralis*) und Puccini (*Missa di Gloria*) ohne äußeren Zwang nachgekommen. Nicht zuletzt ihnen hat die kirchenmusikalische Rückbesinnung ihre bedeutendsten Werke zu verdanken. Allerdings soll Bruckner den Cäcilianismus als eine Krankheit bezeichnet haben.⁴⁰ Auch der luxemburgische

hg. von Franz Xaver Witt von 1868 bis 1888. *Musica sacra* erscheint bis heute. Die auf Witt folgenden Herausgeber sind auf der Internetseite *Musica Sacra* unter „Schriftleiter der *Musica sacra*“ einzusehen: <http://www.musica-sacra-online.de/schriftleiter/> (21.2.2019).

²⁹ Vgl. *ibid*.

³⁰ Der Katalog ist überaus umfangreich und wird zurzeit in einem gemeinsamen Forschungsprojekt der Musikhochschule Leipzig mit der Universität Leipzig bearbeitet, um in digitalisierter Form für zukünftige wissenschaftliche Arbeiten zur Verfügung zu stehen. Einige Resultate liegen bereits vor; vgl. Eva-Maria Meinhardt (Bearbeiterin), Die Rezensionenkataloge des Cäcilien-Vereins, <http://www.hmt-leipzig.de/de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/caecilienvereins-kataloge> (14.2.2016).

³¹ Vgl. Martin Fogt, *Gesang in der Lehrerbildung im Bayern des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., phil. Diss., Augsburg, 2009, Bd. 1, S. 455.

³² Vgl. D. Haberl, *Thematischer Katalog, op. cit.*, S. XIV.

³³ Vgl. Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, S. 176.

³⁴ Vgl. Joseph Louis d'Ortigue, *La Musique à l'église*, Paris, Bourdier et Cie, 1861, S. 308-315.

³⁵ Hector Berlioz, *La Musique à l'église* par M. Joseph d'Ortigue, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, 7. Januar 1862, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4529324/f2.item.r=fil%20de%20la%20musique%20grecque.zoom> (31.1.2019); Originaltext: „jusqu'à quel degré de cynisme et d'imbécillité“.

³⁶ *Ibid.*; Originaltext: „cette expression sublime de l'adoration extatique“.

³⁷ J. L. d'Ortigue, *La Musique à l'église, op. cit.*, S. 365f.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ J. Viret, *Le chant grégorien, op. cit.*, S. 178.

⁴⁰ Peter Strasser, *Simon Sechters Abhandlung über die musikalisch-akustischen Tonverhältnisse*, Bern, Peter Lang, „Salzburger Beiträge zur Musik- und Tanzforschung“ Bd. 3, S. 180, Fn. 183.

Komponist Laurent Menager, selber kein Cäcilianer, hat sich in seinen geistlichen Kompositionen, wohl eher unbewusst (s. u.), an cäcilianische Grundsätze gehalten.

4. Die Macht der Musik

Die Macht der Musik liegt in ihrer Fähigkeit, alle Aspekte des menschlichen Daseins anzusprechen – das Animalische, das Emotionale, das Intellektuelle und das Spirituelle. Musik lehrt uns in aller Kürze, dass alles miteinander verbunden ist.⁴¹

Mit seiner Aussage zur Macht der Musik macht Daniel Barenboim, der berühmte Pianist und Dirigent, deutlich, dass eine solche Macht über das Geistige hinausgeht und den Menschen als Ganzes berührt, ja sogar das Animalische in ihm. Dies ist ein bemerkenswerter Standpunkt, verdeutlicht er doch, dass Musik – auch in der Kirche⁴² – nicht nur Stillsitzen und Zuhören bedeuten kann, sondern menschliche Regungen und Bewegungen miteinschließt, dass sie aber erst über das Ohr den Geist berühren muss, ehe der Bewegungsapparat, d. h. das Animalische, „animiert“ wird. Das mächtig tönende Medium ist imstande, den Menschen in seiner Ganzheit zu erfassen, durchaus auch mit negativen Auswirkungen. Dazu schreibt Oliver Sacks:

Unsere Gehörssysteme, unser Nervensystem sind auf Musik gestimmt. Wahrscheinlich sind wir nicht weniger eine musikalische Spezies als eine sprachliche. Aber es scheint in uns eine eigenartige Sensibilität für Musik zu geben, eine Sensibilität, die allzu schnell außer Kontrolle geraten kann [...]. Dies ist die andere Seite der sonst wunderbaren Macht der Musik.⁴³

Sacks spricht in diesem Zusammenhang von musikalischen Halluzinationen, Ohnmacht und Trance, die beim Zuhörer ausgelöst werden können.⁴⁴ All dies zeigt, zugegebenermaßen in überspitzter Form, in eine

⁴¹ Daniel Barenboim, *Everything is Connected: The Power of Music*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2008, Rückseite des Buchs. Originaltext: „The power of music lies in its ability to speak to all aspects of the human being – the animal, the emotional, the intellectual, and the spiritual. Music teaches us, in short, that everything is connected.“

⁴² Siehe dazu die katholische liturgische Bewegung und das Verständnis von *participatio actiosa*, tätiger Teilnahme.

⁴³ Oliver Sacks, *The Power of Music*, in: *Brain* 129 (2006), S. 2532. Originaltext: „Our auditory systems, our nervous systems, are tuned for music. Perhaps we are a musical species no less than a linguistic one. But there seems to be in us a peculiar sensitivity to music, a sensitivity that can all too easily slip out of control [...]. This is the other side of the otherwise wonderful power of music.“

⁴⁴ *Ibid.*

Richtung musikalischer Einflussnahme, die in der katholischen Kirche mit der Bewegung des Cäcilianismus amtlich gelenkt werden sollte. Musik hatte schlicht zu sein, vokal – bestenfalls mit Orgelbegleitung, den Umständen angepasst, im Hintergrund (im wahrsten Sinne des Wortes unsichtbar von der Empore) erklingend und nicht theatralisch vor aller Augen im Presbyterium. Das musikalisch Schöne, sprich Bachs *b-Moll-Messe*, Mozarts *c-Moll-Messe*, Beethovens *Missa solemnis* oder auch Verdis *Requiem* hatten dem musikalisch Schlichten zu weichen. Der Kirchgänger sollte wegen der Liturgie und nicht wegen der Musik in die Kirche kommen. Die Macht der Musik beschäftigt Musikwissenschaft⁴⁵ wie Neurologie, ja sogar die Sagenwelt⁴⁶ und den Cäcilianismus – diesen aber unter umgekehrten Vorzeichen.

Bei Bewertungen und Empfehlungen zur Annahme und Ablehnung von Kompositionen herrschte zuweilen ein rauer Ton unter den Cäcilianisten. Er entsprach nicht immer den Gepflogenheiten christlicher Nächstenliebe. Es wird harsche Kritik geübt, d. h. es werden „rigorose Urteile“⁴⁷ gefällt. Rüde Verunglimpfungen von Kollegen und kirchlichen Würdenträgern wirken befremdlich, weil in diesen Kreisen ganz unerwartet. Das Gleiche gilt für die zuweilen von Witt in die Briefe in derbem Ton hineingekritzten Notizen. Nicht zuletzt hier äußerte sich die weltliche Macht der geistlichen Musiker gegenüber angehenden Komponisten. Zudem stellt sich heraus, dass Kirchenmusiker, was die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes betrifft, zuweilen konservativere Positionen einnehmen als die Kleriker selbst. Aus einigen Briefen ist unschwer zu erkennen, dass zumindest in der „Provinz“ – Luxemburg – von Seiten des Klerus auf allzu übertriebene Durchsetzung der cäcilianischen Prinzipien mit Ablehnung reagiert wurde.⁴⁸

5. Beispiele und Gegenbeispiele

Die geistliche Macht der Musik im Zusammenhang mit Kompositionen im Sinne des Cäcilianismus äußert sich in dreierlei Hinsicht: (1) durch die Nicht-

⁴⁵ Wilhelm Seidel, Die Macht der Musik und das Tonkunstwerk, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 42/1 (1985), S. 1-17.

⁴⁶ Vgl. die Sage des langen Veit im Zusammenhang mit der Echternacher Springprozession, <http://luxembourg.public.lu/de/le-grand-duche-se-presente/fetes-traditions/procession-dansante/index.html> (14.2.2019).

⁴⁷ I. Forst, G. Massenkeil, Art. Witt, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, op. cit., S. 1050.

⁴⁸ Vgl. D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, op. cit., Bd. 1; Oberhoffers Briefe an Witt, in denen er sich über den Bischof und u. a. über dessen Haltung zum Cäcilianismus beklagt: Briefe vom 20. Mai 1868, S. 144ff.; 7. Juli 1869, S. 152ff.; 10. Juni 1870, S. 190ff.; 16. Dezember 1870, S. 214ff.; 26. Dezember 1876, S. 334ff.

Aufnahme von neugeschaffenen Kompositionen in den zentralen Katalog, (2) durch die Gleichgültigkeit der Kirchenoberen gegenüber den Vertretern des Cäcilianismus und ihren Idealen und (3) durch die Ablehnung des Cäcilianismus durch renommierte Komponisten und deren Macht des Nicht-Müssens.

5.1. Macht durch Ablehnung

Der *Cäcilien-Verein* unterhielt einen umfangreichen Rezensionskatalog. Darin wurden eingereichte Kompositionen besprochen und definitiv aufgenommen, wenn die Rezensenten – gewöhnlich drei – sich dafür aussprachen.⁴⁹ In der Regel erfolgte die Aufnahme auch, wenn ein Rezensent dagegen stimmte, wie im Falle des Südtiroler Komponisten Franz Schöpf⁵⁰, bei dem Witt gegen die Aufnahme stimmte, und zwar „wegen Ausdruckslosigkeit und Verbrauchtheit, also Wertlosigkeit der Melodien“.⁵¹ Allerdings waren seine zwei Mitreferenten für die Aufnahme, und so wurden die beiden vorgelegten Messen letztlich in den Katalog aufgenommen. Ein tschechischer Komponist namens Skuherský,⁵² über dessen Einreichungen sich Oberhoffer in einem Brief an Witt abfällig äußerte, erscheinen nicht im Katalog. Dennoch sind Skuherský Studien für Orgel dort aufgelistet.⁵³

Vor 14 Tagen erhielt ich eine unfrankirte Sendung von Kirchenmusikalien aus Prag – ich mußte 12 Sgr. Porto dafür bezahlen – von einem gewissen Skuersky [richtig: Skuherský] [...] Es sind 6 Hefte Gradualen und Offertorien nebst 3 Messen. Beim Durchsehen des ersten Heftes und einer der Messen rief ich aus: „Hättest du doch deine 12 Sgr. zurück! [...] Unter den Gradualen und Offertorien finden sich manche brauchbaren Nummern, allein wegen dieser Paar Nummern wollen wir doch lieber auf das Ganze verzichten, und stimme ich gegen die Aufnahme dieser Werke.“⁵⁴

⁴⁹ E.-M. Meinhardt (Bearbeiterin), Die Rezensionenkataloge des Cäcilien-Vereins, *op. cit.*

⁵⁰ Hildegard Herrmann-Schneider, Art. Schöpf, Franz (1836-1915), Komponist und Organist, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*, Bd. 11 (Lfg. 51, 1995), S. 100.

⁵¹ Vereins-Catalog, S. 156f., <https://www.hmt-leipzig.de/de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/caecilienvereins-kataloge> (3.2.2019).

⁵² D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 357ff., von Oberhoffer fälschlicherweise Skuersky geschrieben; vgl. Art. Skuherský, Franz Zdenko, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, k.u.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1877, S. 114ff.

⁵³ Vereins-Catalog, *op. cit.*, S. 111.

⁵⁴ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 357ff.; Brief Oberhoffers vom 25. Oktober 1877 an Witt.

Die Macht, welche die Rezensenten durch Aufnahme bzw. Ablehnung ausüben konnten, war jedoch begrenzt. Der Cäcilianismus hätte sich durch allzu strenge Aufnahmekriterien selbst seinen Nährboden entzogen. Es kam jedoch vor, wenn auch selten, dass Kompositionen ganz abgelehnt wurden.

5.2. Über den Bischof und seine Macht der Ablehnung des Cäcilianismus⁵⁵

In seinem Brief vom 20. Mai 1876 an Witt beklagte sich Oberhoffer über die fehlende Akzeptanz der kirchenmusikalischen Reformbewegung seitens des Bischofs.⁵⁶ Er habe die *Fliegenden Blätter* und die *Cäcilia* abonniert, lese sie aber nicht.⁵⁷

Auch unser Hr. Bischof hat einen ganz schlechten Geschmack in Betreff der Kirchenmusik; das Schweizer und Süddeutsche Dideldumdei gefällt ihm am besten. Nur gemüthliche recht melodiöse arienhafte Kirchenmusik ist so recht seine Sache. [...] Jetzt erst werden Sie begreifen, warum unser Bischof vor einigen Jahren Ihren Antrag um Gründung eines Zweigvereines des Allg. deutschen Cäcilienvereins für unsere Diözese zurückwies.⁵⁸

Der Bischof wünschte sich für die Umrahmung eines Pontifikalamts während der Weihnachtszeit von Oberhoffer Musik, die den Prinzipien des Cäcilianismus widersprach.⁵⁹ Der Grund war der Besuch des Bischofs Eugène Lachat⁶⁰ aus Basel, der offensichtlich auch kein Befürworter des Cäcilianismus war. Oberhoffer war zu dieser Zeit Domorganist und bis Ende 1876 Leiter des Cäcilienvereins.⁶¹

⁵⁵ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 147.

⁵⁶ Zu dieser Zeit war Nikolaus Adames (1813-1887) Bischof; vgl. Archbishop Nikolaus Adames, www.catholic-hierarchy.org/bishop/badame.html (5.2.2019); Hellinhausen, Georges: *Kleine Diözesengeschichte Luxemburgs*, Münster, Aschendorff, 2020, S. 30-34.

⁵⁷ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 215, Brief vom 16. Dezember 1870.

⁵⁸ *Ibid.*, S. 334ff.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Art. Lachat, Eugène, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9906.php> (5.2.2019).

⁶¹ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, *op. cit.*, Bd. 1, S. 344; Anders-Malveti *et al.*, *Musikerlexikon. ob. cit.*, S. 888.

5.3. Laurent Menager

Berlioz und Bruckner haben sich z. T. vehement gegen den Cäcilianismus ausgesprochen (s. o.). Vom luxemburgischen Komponisten Laurent Menager ist nicht bekannt, dass er sich zum Cäcilianismus geäußert hätte, nichtsdestotrotz hat er einige seiner kirchenmusikalischen Werke im Geiste der Reformbewegung konzipiert. Auf der anderen Seite hat Menager in aller Deutlichkeit seine Abneigung gegenüber Witt *in personam* zum Ausdruck gebracht. In einer schriftlich zwischen Menager und Witt in der *Musica sacra*, dem *Luxemburger Wort* und einem Brief Menagers an Witt ausgefochtenen Kontroverse ging es um ein Lied weltlichen Ursprungs, das Marienlied von Thalmann, welches in einer Art Parodieverfahren mit einem geistlichen Text versehen wurde. Dieses in Witts Augen unzulässige Vorgehen sah Menager weit weniger eng. Witt äußerte sich womöglich unter dem Pseudonym Philalethes Freimuth. Ob Witt sich allerdings hinter diesem Pseudonym verbirgt, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit feststellen. Es könnte auch einer seiner Wegbegleiter sein.⁶² Dass Parodieverfahren auch bei den Vorbildern des Cäcilianismus gängige Praxis waren, schien Witt zu verdrängen. Menagers Antwort zeugt von musikalischem Intellekt, ist im Ton aber äußerst aggressiv gehalten:

Wer sich aber dadurch [d. h. Umtextierung] scandalizirt findet, der beweist, daß das Geschäft des Componierens ihm durchaus fremd ist. Componieren heißt, in des Wortes primitivster Bedeutung, zusammenstellen. Der Komponist schafft überhaupt nichts Neues; seine reiche Erinnerung an Gehörtes und tief Empfundenes ist der unerschöpfliche Born, der ihm immer frisches Material zuführt. Aus der individuellen Auffassung des gegebenen Stoffes, aus der geistreichen Anwendung der verfügbaren Mittel und aus der sorgsamten Ausarbeitung der einzelnen Theile entsteht die Eigenart des Kunstwerks.

[...] Siehst Du nun, [...], dahin kann es kommen, wenn unberufene musikalische Winkeladvokaten in Partituren umherschnüffeln, anstatt zu thun, was ihres Amtes ist.⁶³

Witts Antwort lässt nicht lange auf sich warten. Er gibt an, von Menager noch nie etwas gehört zu haben, es sei denn, es handle sich bei ihm um den Komponisten „einer werthlosen Composition“⁶⁴, welche in der *Cäcilia* von Oberhoffer rezensiert wurde. Seine kompromisslose Haltung bringt Witt

zum Ausdruck, indem er schreibt „daß zwischen weltlicher und kirchlicher Musik ein (erkennbarer) Unterschied, eine (unausfüllbare) Kluft“ sein müsse.⁶⁵ Dies wiederum ließ Menager nicht auf sich sitzen und schrieb Witt einen geharnischten Brief ohne die übliche Ehrerbietigkeit und Höflichkeitsfloskeln eines Oberhoffer oder anderer Briefeschreiber.

Bei Gelegenheit des Streites über den Werth des Thalmann'schen Liedes, bezeichnen Sie mich in Nr. 2 der *Musica sacra* ganz bestimmt als den Autor der Entgegnung im ‚Lux. Wort‘. Dagegen muß ich entschieden protestiren, denn da der fragliche Artikel meine Unterschrift nicht trug, ist Niemand dazu berechtigt, mir die Vaterschaft desselben zuzuschreiben.⁶⁶ Daß Sie mich so ganz rücksichtslos an das Licht der Lampen zerren, ist höchst unparlamentarisch, und eine Handlungsweise, die weder hier, noch anderwärts Brauch ist. Hat doch auch Ihr Schützling und Pseudo-Freimuth nicht allein seinen eignen Namen verschwiegen, sondern sogar einen fremden gebraucht, oder vielmehr mißbraucht. Und obgleich er allgemein bekannt ist, hat doch Niemand seinen Namen verrathen wollen. [...] Daß sich jemand gefunden hat, welcher der allgemeinen Entrüstung Ausdruck verlieh, darf Sie nicht wundern, denn es war ein Vergehen, das öffentlich gerügt werden mußte. Hätte Ihr Einsender geschrieben, das Lied eigne sich nicht für den Vortrag in der Kirche, weil es überhaupt keine musikalische Leistung sei; [...] es hätte sich keine Stimme dagegen erhoben. Daß er aber die Gnadenarie heranzieht, ganz pharisäisch die Augen verdreht und uns zwischen den Zeilen lesen läßt: Ich danke dir, o Gott, daß ich nicht bin wie dieser oder jener, war ganz unverzeihlich. Übrigens ist der Aufwand von Gelehrsamkeit sehr verspätet, da das Lied für uns nur mehr den Werth einer Antiquität hat, [...]. Wer mehr als die Wahrheit sagt, hat auch gelogen.⁶⁷

Dass jemand wie Witt als Verantwortlicher einer Bewegung wie der des Cäcilianismus mit einer gewissen Macht ausgestattet ist und diese auch auszuüben bereit ist, versteht sich von selbst. Verstärkt wird diese Macht zudem durch die Tatsache, dass er – Witt – als *Spiritus rector* über Aufnahme von Kompositionen in den von ihm initiierten Katalog wachte. Dass es auf der anderen Seite jedoch Komponisten gab, unter ihnen nicht zuletzt Menager, die es sich leisten konnten, sich der Macht der geistlichen Musiker zu entziehen, ist Anzeichen dafür, dass der in seinem Wesen anachronistische Cäcilianismus nur bedingt überlebensfähig war. Die geistliche Macht konnte sich die geistige Macht der Musik auf Dauer nicht gefügig machen.

⁶² Auch dies ist lediglich eine Vermutung, weil besagter Freimuth in einem anderen Artikel über das gleiche Thema eine gegenteilige Position einnimmt; vgl. Art. im *Luxemburger Wort* vom 16. Januar 1882, S. 1f.

⁶³ Gezeichnet L.M., Musikalisches, in: *Luxemburger Wort*, 4. November 1881, S. 3.

⁶⁴ Franz Xaver Witt. Marienlied von Thalmann. in: *Musica sacra* 1882. H. 2. S. 22.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Allerdings trägt besagter Artikel die Initialen L.M.; s. Fn. 61.

⁶⁷ D. Sagrillo, *Katholische Kirchenmusik*, op. cit., Bd. 2, S. 136ff.; Brief Menagers vom 11. Februar 1882 an Witt.

6. Geistig oder geistlich?

Schließlich zu den Begrifflichkeiten „geistig“ und „geistlich“. Wie passt der Titel des vorliegenden Beitrags „Geistliche Macht der Musik...“ in einen Konferenzband, welcher die geistige Macht der Musik in den Fokus rückt? Beide Begriffe passen zusammen und sind doch verschieden. Das Geistige betrifft den menschlichen Verstand, sein Denkvermögen, seine Gedanken. Das Geistliche betrifft die Religion, die Spiritualität und die Kirche. Ludwig Ott beschäftigt sich in seiner Arbeit über die Lehre des Durandus von St. Pourçain mit den Redaktionen sogenannter Sentenzenkommentare. Bei einem dieser Kommentare zitiert Ott eine Anmerkung des Hl. Thomas von Aquin, in der es heißt:

Eine Tätigkeit kann geistlich oder geistig (*spiritualis*) sein in bezug auf das Prinzip der Tätigkeit, das jemand auf Grund einer geistlichen Gabe oder eines geistlichen Amtes zukommt, oder in bezug auf den Zweck der Tätigkeit, z. B. wenn man durch Tätigkeiten zu etwas Geistigem (Wahrheit, Wissen) gelangt.⁶⁸

Auf den Cäcilianismus, seine Vertreter und seine Befürworter bezogen, kommt das Komponieren von Werken im „Geiste“ des Cäcilianismus einer geistigen Tätigkeit gleich; ihr Ergebnis ist eine „geistliche Gabe“, d. h. eine Musik, die der Liturgie untergeordnet ist und nicht, wie die geistliche Musik der großen Meister, über ihr steht. Im Sinne des Cäcilianismus hat die Musik der Liturgie zu dienen und nicht die Kirchgänger von ihr abzulenken. Die weltliche Macht der geistlichen Musiker – in der Regel einflussreiche geistliche Herren – beschränkt sich folglich nicht auf die Musik, sondern macht sich wirkmächtig die Gefügigkeit allzu ehrgeiziger, doch in der Regel mangelhaft talentierter Musiker und nicht zuletzt, doch mit weniger Erfolg, der geistlichen Würdenträger zunutze.

⁶⁸ Ludwig Ott, *Die Lehre des Durandus de S. Porciano O.P. vom Weibesakrament dargestellt nach den verschiedenen Redaktionen seines Sentenzenkommentars und nach der Diskussion der Dominikanertheologie des beginnenden 14. Jahrhunderts*, München, Schöningh, 1972, S. 128f. vgl. die dort angeführte Fn. 15.

Messe als Drama: Bach, Beethoven, Bernstein

Meinrad WALTER

1. Einstimmung: Messe – Macht – Musik

Die Messe, näherhin das Ordinarium Missae¹ mit den gleichbleibenden Teilen von *Kyrie eleison* bis *Agnus Dei*, prägt maßgeblich die kirchlich-liturgische Feierkultur im Christentum aller Epochen und Regionen. Überdies werden die Themen und Gesten der Messe immer wieder zu wichtigen Inspirationsquellen für Komponisten, so dass die Musikgeschichte ohne diese Gattung um etliche Kapitel kürzer wäre.² Dies gilt für die Bereiche gottesdienstlich-funktionaler Kirchenmusik – von der Gregorianik bis zur Gegenwart, von altklassischer Vokalpolyphonie bis zu popmusikalischen Beiträgen und vom schlichten Gemeindegesang mit Orgelbegleitung bis zu Orchestermessen etwa der Wiener Klassik – ebenso wie für jene vorwiegend konzertanten Werke, die etwa ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mit im Spiel sind und die nicht als Kirchenmusik, sondern als geistliche Musik bezeichnet werden.

Viele Aspekte, die „geistige Macht der Musik“ betreffend, begegnen uns in drei berühmten Spitzenwerken der Gattung, die hier unter der Fragestellung „Messe als Drama“ betrachtet werden sollen. Die Wahl fiel auf die *Messe*

¹ Vgl. Josef Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bände, Wien, Verlag Herder, 1948; Bernhard Lang, *Heiliges Spiel. Eine Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, München, Verlag C. H. Beck, 1998; Christian Lehnert, *Der Gott in einer Nuß. Fliegende Blätter von Kult und Gebet*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2017.

² Vgl. neuerdings den Überblick bei Elisabeth Schmierer, *Geschichte der Messe. Eine Einführung*. Laaber. Laaber. „Gattungen der Musik“ Bd. 10, 2019.

Musik bewegt Menschen, Massen, Götter. Dass sie „Macht“ hat, scheint offensichtlich. Wie aber wurde diese Macht während verschiedener Epochen erfahren? Wie gedeutet? Wie gesteuert? Welche Rolle kommt ihr in den christlichen Konfessionen zu? Kann sie verbinden, was durch anderes getrennt wurde? Wann ist das Geistige auch geistlich oder gar göttlich? Vertreter der Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Ägyptologie, Literaturwissenschaften, Philosophie und Theologie behandeln das Thema im interdisziplinären Verbund und eröffnen in mehreren Beiträgen ökumenische Perspektiven, die sich in ein anthropologisches Gesamtfeld einordnen.

Prof. Dr. Dr. Jean Ehret ist Direktor der Luxembourg School of Religion & Society und Mitglied der „Section des sciences morales et politiques“ des Institut grand-ducal.

Music moves people, masses, gods. That it has "power" seems obvious. But how was this power experienced through the ages? How interpreted? How was it controlled? What role does it play in Christian denominations? Can it unite what has been separated by others? When is the mental also spiritual or even divine? Representatives of musicology, music pedagogy, Egyptology, literary studies, philosophy, and theology treat the topic in an interdisciplinary network and open ecumenical perspectives in several contributions, which fit into an anthropological comprehensive field.

Prof. Jean Ehret, Ph.D., Ph.D., is the Director of the Luxembourg School of Religion & Society and a member of the Institut grand-ducal's "Section des sciences morales et politiques."

ISBN 978-3-402-24796-9



LS
RS
Luxembourg
School of
Religion &
Society