

*„Die Sicht Hermann Schroeders auf
Fragen der Kirchenmusik
im 20. Jahrhundert“*

Masterarbeit

im Fach Musik

Zur Erlangung des akademischen Grades des
Master of Education

Vorgelegt an der Hochschule für Musik der
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
bei Univ.-Prof. Dr. Birger Petersen (1. Prüfer)
und Univ.-Prof. Dr. Klaus Pietschmann (2. Prüfer)

Johannes Scharfenberger

Matrikelnummer: 2663905

Mainz, 26.01.2015

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1. Schroeders Verständnis der liturgischen Musik	
1.1 Schroeders Verständnis von Kirchenmusik als Gebet.....	2
1.2 Gebet als Ausdruck des Glaubens.....	4
1.3 Vokalität der Kirchenmusik.....	5
1.4 Vom Cäcilianismus zur Erneuerung der Kirchenmusik.....	10
1.5 Auseinandersetzungen mit der zeitgenössischen Musik.....	12
1.6 Der „Geist des Chorals“.....	14
1.7 Chormelodien in den Messen Hermann Schroeders.....	17
1.8 Der Geist des Chorals in Metrik und Tonsystem der Messen Hermann Schroeders.....	21
1.9 Der Geist der Polyphonie in den Messen Schroeders.....	26
2. Das zeitgenössische Umfeld Hermann Schroeders	
2.1 Der „Geist des Chorals“ im Motu proprio „Tra le sollecitudini“ Pius' X.....	30
2.2 Das Ideal der Polyphonie in der Orgelbewegung.....	32
2.3 Polyphonie in der Theologie.....	34
2.4 Tradition und Fortschritt in der liturgischen Bewegung.....	35
2.5 Objektivität und Wir-Stil der Liturgie bei Romano Guardini.....	37
2.6 Äußerungen kirchlicher Dokumente zur Musica sacra.....	39
2.7 Die kirchlichen Ideale im Neoklassizismus.....	42
2.8 Einordnung Schroeders in seine Zeit.....	42
3. Veränderungen durch das Zweite Vatikanische Konzil	
3.1 Schroeders Enttäuschung über das Konzil.....	47
3.2 Die tätige Teilnahme.....	48
3.3 Die Zulassung der Volkssprache.....	50
3.4 Die Zulassung aller Formen wahrer Kunst.....	51
3.5 Die unklare Stellung des Gregorianischen Chorals.....	53
3.6 Die nachkonziliare Entwicklung und Schroeders Reaktion.....	54
4. Die Frage der Gebrauchsmusik unter sich ändernden Vorzeichen	
4.1 Der Artikel 121 SC als offener Anfang.....	58
4.2 Die Diskrepanz zwischen Dienst und Autonomie.....	59
4.3 Schroeders „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“.....	60
4.4 Die Diskrepanz zwischen künstlerischer und kirchlicher Transzendenz.....	65
4.5 Das Gemeindelied als neues Element der Debatte.....	66
4.6 Die Diskrepanz zwischen Überfluss und Pragmatismus.....	67
4.7 Begründung sakraler Kunst nach Romano Guardini.....	70

4.8	Begründung sakraler Kunst aus anderen kirchlichen Quellen.....	71
4.9	Fortbestand der Diskrepanz nach dem Konzil.....	72
4.10	Neubewertung der Kriterien Güte der Form, Heiligkeit und Allgemeinheit.....	73
4.11	Das Ende des Cäcilianismus.....	75
4.12	Hermann Schroeders Musik nach dem Konzil.....	77
Fazit.....		81
Literaturverzeichnis.....		86

*„Ein Abgrund teilt die Geschichte der Kirche in zwei unversöhnliche Welten:
das Vorkonziliare und das Nachkonziliare.“¹
- Joseph Ratzinger, Benedikt XVI*

Einleitung

Die katholische Kirche erlebte im 20. Jahrhunderts einen tiefgreifenden Paradigmenwechsel: Das Zweite Vatikanische Konzil spaltete, wie Joseph Ratzinger es ausdrückt, die Geschichte in zwei Welten. Neben einigen anderen Themen, die das Konzil grundlegend reformiert hat, wurde die katholische Welt jedoch wohl am meisten von der Liturgiereform verändert. Die Konstitution „Sacrosanctum Concilium“ vom 4. Dezember 1963 ließ erstmals in der Geschichte der katholischen Kirche die Volkssprache in der Messfeier zu und lud die Gläubigen darüber hinaus zur tätigen Teilnahme an der Liturgie ein. Dies führte zu einer neuen Form der Messe, die vorher seit dem Konzil von Trient (1545–1563) unverändert Bestand gehabt hatte. Diese Veränderungen waren einer neuen Sicht auf die Tradition, die Rolle der Gläubigen und auf die Liturgie geschuldet, einer Sicht, die sich letztlich innerhalb einiger Jahrzehnte entwickelt hatte.

Hermann Schroeder (1904-1984) wurde am Beginn des 20. Jahrhunderts geboren, mitten hinein in die Entwicklungen, die schließlich in das Konzil mündeten. Als einer der produktivsten Komponisten der katholischen Kirchenmusik des Jahrhunderts hat er diese Entwicklungen allerdings nicht nur von außen betrachtet, sondern selbst wesentlich beeinflusst und mitgeprägt.² Dabei wurde er auch von den Strömungen seiner Zeit beeinflusst und fand in der Auseinandersetzung mit ihnen zu einer eigenen Position. Diese vertrat er in Reden, Schriften und in seiner Musik.

Die vorliegende Arbeit widmet sich nun den Fragen der Musica sacra im 20. Jahrhundert aus der Sicht Hermann Schroeders. Dabei soll vor allem er selbst zur Sprache kommen, es sollen jedoch auch die musikalischen und kirchlichen Entwicklungen beleuchtet werden, die seine Meinung beeinflusst haben. Auf diese Weise soll im Verlauf der Arbeit ein grobes Gesamtbild über die Geschichte der katholischen Kirchenmusik in der Zeit von ca. 1903 bis 1984 entstehen, in das der Komponist eingeordnet wird. Dabei soll zunächst die Zeit vor dem Konzil in den Blick genommen werden, da in dieser Zeit Schroeders Sicht der Dinge geformt wird. In der zweiten Hälfte der Arbeit sollen dann das Zweite Vaticanum und Schroeders Auseinandersetzung damit erläutert werden. Die chronologische

1 Ratzinger 1994, S.290.

2 Vgl.: Mohrs 2002, S.56.

Aufteilung bietet sich für diese Arbeit an, weil Schroeder seine Theorie zur liturgischen Musik selbstverständlich auf der „alten“ Liturgie aufbaut. Auf diese Weise kann jene zuerst in ihrer Gänze erläutert werden, bevor das Neue des Konzils hinzugenommen wird.

Innerhalb dieser chronologischen Zweiteilung, folgt die Arbeit einer Gliederung in vier große Kapitel: Im ersten soll zunächst Schroeders grundsätzlicher Zugang zur Liturgie und deren Musik erläutert werden. Im zweiten Kapitel soll der Blick dann erweitert werden um das zeitgenössische Umfeld Schroeders. Daran anschließend sollen jene Fragen behandelt werden, die sich durch das Vaticanum ergeben, was im vierten und letzten Kapitel auf die Frage nach der Kunst- und Gebrauchsmusik zugespitzt werden soll.

Neben seinen Reden und Schriften sollen dabei auch seine Kompositionen in Form seiner Messen zur Sprache kommen. Schroeder komponierte 37 Messen und schuf damit den vielleicht umfangreichsten Beitrag zur Messkomposition des 20. Jahrhunderts. Seine erste Messe schrieb er bereits 1930, seine letzte in seinem Todesjahr.³ Diese Gattung bietet sich daher nicht nur wegen ihrer Repräsentativität für das Schaffen des Komponisten an, sondern vor allem, weil sie gewissermaßen *das* Beispiel liturgischer Musik darstellt. Da das gesamte Mess-Œuvre einzubeziehen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sollen stattdessen fünf seiner Kompositionen beispielhaft für das Gesamtwerk stehen. Die Auswahl beinhaltet Schroeders erste und letzte veröffentlichte Messe, sowie einige zentrale Zeugnisse der engen Bindung seines Stils an die kirchlichen Entwicklungen. In den Analysen der Stücke sollen dabei Schroeders theoretische Gedanken an der Praxis überprüft werden. Zudem soll dadurch nicht nur auf der theoretischen, sondern auch auf der Werkebene seine Entwicklung im Zusammenhang des Zweiten Vatikanischen Konzils untersucht werden.

1. Schroeders Verständnis der „liturgischen Musik“

1.1 Schroeders Verständnis von Kirchenmusik als Gebet

Hermann Schroeder hatte schon früh den Beruf des Kirchenmusikers als Ziel vor Augen. Von 1926–1930 studierte er Schulmusik und Kirchenmusik in Köln. Bereits 1930 wurde er Dozent an der Hochschule Köln, er leitete Chöre, veröffentlichte Lehrwerke und komponierte Messen und Orgelwerke. Trotz aller Ausrichtung auf die Kirchenmusik oder auch gerade deswegen, wählte er jedoch zuerst einen Umweg über die Theologie. Drei Jahre lang studierte er noch vor dem Kirchenmusikstudium Theologie, brach sein Studium dann aber ab. Dennoch drückt dieser Wunsch nach einer fundierten theologischen

³ Vgl.: Mohrs 1998, S.303.

Ausbildung am besten die Einstellung aus, mit der Schroeder und auch andere Zeitgenossen der Kirchenmusik begegneten: Kirchenmusik sollte immer in ihrer engen Beziehung zur katholischen Lehre und zur Liturgie gesehen werden.⁴

Dementsprechend entwickelte Schroeder viele seiner Gedanken zur Kirchenmusik von der Liturgie her. Für Schroeder ist Kirchenmusik vor allem Teil der Liturgie. Liturgie wiederum ist zuallererst Wort und Gebet. Damit Musik liturgisch sein kann, muss sie laut Schroeder zum einen vom Wort, zum anderen vom Gebet her kommen. Das Wort wiederum wird am besten im Gesang transportiert. Die Kirchenmusik muss also vom Gesang her kommen, da dieser im Gegensatz zur Instrumentalmusik untrennbar mit dem Wort verbunden ist.⁵

Das Wort wie der Gesang spielen auch von theologischer Seite her eine wichtige Rolle für die Liturgie. So äußert sich auch Kardinal Ratzinger in diesem Sinne über den Gesang:

„Der Glaube kommt vom Hören auf Gottes Wort. Wo aber Gottes Wort in Menschenwort übersetzt wird, bleibt ein Überschuss des Ungesagten und Unsagbaren, der uns zum Schweigen ruft – in ein Schweigen hinein, das schließlich das Unsagbare zu Gesang werden lässt und auch die Stimmen des Kosmos zu Hilfe ruft, damit das Ungesagte hörbar werde.“⁶

Im Gesang wird die Begrenztheit der menschlichen Sprache aufgebrochen und es wird möglich, das Unsagbare zu sagen, ja, zu beten. Für Schroeder ist daher liturgische Musik zunächst Gebet und dementsprechend auch Gesang:

„Musica sacra im engsten Sinne ist keine 'Verschönerung' des Gottesdienstes, sondern sie ist selbst Liturgie. Man singt nicht *zur* Messe, sondern betet im Gesang *die* Messe. Für alle Zeiten ergeben sich daraus Konsequenzen, bei deren Nichtachtung bereits der Zerfall oder die Säkularisation der Musica sacra begonnen hat.“⁷

Aus diesem Gedanken folgen bereits mehrere Punkte, die gewissermaßen die Basis dieser Arbeit bilden. Erstens: Die Musica sacra unterscheidet sich in ihrem Wesen von säkularer Musik. Säkulare Musik kann kein Gebet sein, also kann sie niemals Teil der Liturgie werden. Zweitens: Die Musica sacra ist deshalb vor den Einflüssen der weltlichen Musik zu schützen. Das heißt, jene kann nur unabhängig (wenn auch nicht ohne Einfluss) von dieser existieren, sonst droht die Säkularisation und somit der Zerfall der Kirchenmusik. Drittens schließlich beschreibt Schroeder in diesem Zitat das eigentlich

4 Vgl.: Mohrs 1989, S.277f.

5 Vgl.: Schroeder 1958, S.104.

6 Ratzinger 2008c, S.293.

7 Schroeder 1958, S.104.

Trennende zwischen beiden Musikarten: Kirchenmusik ist nicht unbedingt von ihrem musikalisch-künstlerischen Charakter von weltlicher zu unterscheiden. Das Trennende ist vor allem ihr Charakter als Gebet.

Erläuternd zum Begriff der *Musica sacra* muss gesagt werden, dass Schroeder die Kirchenmusik in drei Kategorien einteilt.⁸ Die Musik, die unmittelbar während der Liturgie erklingt ist für ihn die „*Musica sacra* im engsten Sinne“, also die liturgische Musik der Messe. Die zweite Kategorie ist die Musik zum außerliturgischen Gottesdienst, sprich zu Andachten, Stundengebet usw. Die dritte und letzte Kategorie ist die Geistliche Musik. Diese umfasst das gesamte Spektrum geistlicher Konzertmusik, die im kultischen Raum erklingen kann, aber ebenso gut auch im Konzertsaal ihren Platz findet. Diese Unterscheidung ist an dieser Stelle notwendig, da die Analogie zwischen Gebet und Musik in letzter Konsequenz nur für die liturgische Musik gilt. Für Musik zum außerliturgischen Gottesdienst gelten die sich aus dieser Analogie ergebenden Folgerungen nur in eingeschränkterem Maße, für die geistliche Musik schließlich nur noch im weiteren Sinne.⁹ In dieser Arbeit wird es jedoch vor allem um die liturgische Musik gehen. Zum einen, weil Hermann Schroeder sein Grundverständnis von Kirchenmusik an dieser Kategorie ausbildet und zum anderen, weil diese naturgemäß von allen an der Kirchenmusik beteiligten Musikarten den strengsten Blicken ausgesetzt ist und sich von daher an ihr die Veränderungen im 20. Jahrhundert am besten zeigen lassen.

Blickt man nun einmal probenhalber auf die weite Landschaft jemals komponierter Musik, und setzt man Schroeders Maßstab des Gebetes an die einzelnen Werke an, so wird zunächst einmal offenbar, dass einiges den (bislang noch nicht näher bestimmten) Kriterien entsprechen wird, anderes jedoch nicht. Die erste Folge aus Schroeders Schluss ist also eine Teilung der Musik in „liturgiefähige“ und „liturgieunfähige“.¹⁰ Diese Einteilung ist grundlegend für Schroeders exkludierende Behandlung der Kirchenmusik.

1.2 Gebet als Ausdruck des Glaubens

„'Lex credendi est lex orandi' – aus dem Glauben fließt das Beten; wer das, was er betet, nicht glaubt, ist sicher unglaublich. Gottesdienstliche Musik ist [...] gesungenes Gebet.“¹¹

Schroeder verbindet das Beten zusätzlich mit dem (christlichen) Glauben. „Das Gesetz

⁸ zum Folgenden vgl.: Schroeder 1949, S.209

⁹ Schroeder hat diese Einteilung nicht selbst erfunden, sie findet sich auch bei früheren Quellen aus Kreisen des Cäcilianismus, vgl. Kirsch (1995), S. 317.

¹⁰ Vgl.: Schroeder 1969, S.2.

¹¹ Schroeder 1984, S.358.

des Betens entspricht dem Gesetz des Glaubens.“ Es geht dementsprechend nicht um eine abstrahierte Form des Gebetes an das Schicksal, die Ewigkeit, die Liebe o.ä., sondern um das christliche Gebet in der Messe. Folgt man Schroeder nun in seiner Analogie von Kirchenmusik und Gebet, so ergibt sich im Grunde die Sentenz „Lex credendi est lex canendi.“– Das Gesetz des Glaubens entspricht dem Gesetz des Singens/Musizierens. Die Kirchenmusik muss aus dem Glauben kommen, um nicht „unglaublich“ zu werden. Musik, die liturgiefähig sein will, muss bestimmte Eigenschaften mitbringen, um Gebet und somit Ausdruck des christlichen Glaubens sein zu können oder zu wollen. Eine Zuweisung eines Stückes zur sakralen oder profanen Kunst ist im Grunde nicht allein vom Standpunkt des Kirchenmusikers aus notwendig, welcher vorhandene Stücke in liturgiefähige und -unfähige unterteilt. Ein Werk ist vielmehr spätestens vom Moment seiner Vervollendung an entweder aus dem christlichen Glauben geboren, und somit für die Liturgie geeignet, oder nicht. So folgt daraus:

„Musik ist grundsätzlich [...] nur zu unterscheiden in solche, die auf den Gottesdienst bezogen ist und solche, die diese Aufgabe überhaupt nicht erfüllen will.“¹²

Wenn aber gottesdienstlicher Gesang mit Gebet gleichzusetzen ist, dann ist auch der Sänger nicht mehr nur Sänger, sondern Beter. Die Rolle der Ausführenden verschiebt sich vom Musiker zum Beter, vom Laien- zum priesterlichen Dienst:

„So gesehen ist ein Kirchenchor kein Gesangsverein, der den Gläubigen im Schiff etwas vorsingt oder Gesangkunst bietet, sondern er ist Vorbeter für die anderen.“¹³

Diese Sicht teilt Schroeder auch mit den kirchlichen Verlautbarungen seiner Zeit, unter anderem mit dem noch näher zu betrachtenden Motu proprio Papst Pius X. „Tra le sollecitudini“ von 1903, in dem die gottesdienstlichen Gesänge immer einer „Schola der Kleriker“ zufällt, also von geweihten Kirchenmännern gesungen werden müssen.¹⁴ Pius X. unterstreicht damit den Verkündigungs- bzw. Gebetscharakter der Musik im Gottesdienst.

1.3 Vokalität der Kirchenmusik

Die erste Konsequenz daraus ist für Schroeder die grundsätzliche Vokalität der Kirchenmusik. Weil sie sich am (gesprochenen) Gebet orientiert, ist es ihre erste Bestimmung, Text angemessen zu transportieren und das Gebet musikalisch auszuformen.

¹² Schroeder 1973, S.3.

¹³ Schroeder 1967, S.2

¹⁴ Vgl.: Tra le sollecitudini, nach Meyer 1981, S.30.

Diese Betrachtungsweise führt dazu, dass er das Vokale zum Prinzip der Kirchenmusik erhebt. Was nicht vokal gedacht ist, kann keine wahre Kirchenmusik sein. Vokal gedacht ist allerdings nicht zwangsläufig, was für Chor bzw. Singstimme allgemein komponiert ist. Vielmehr kann auch Instrumentalmusik vokal und Chorliteratur instrumental gedacht sein. Dies zeigt sich darin, dass Schroeder die Kirchenmusik der jüngeren Vergangenheit eher im Dienste des Instrumentes als der Stimme sieht:

„Es ist eindeutig, dass sich mit Palestrinas Tod die musikalische Entwicklung auf instrumentalem Gebiet vollzogen hat. Mit ihrer notwendig ins Konzertante strebenden Äußerung gibt sie die erste Abwendung vom Kultischen. Die Vokalmusik findet sich – vielleicht außer bei Schütz – im Schlepptau der Instrumente.“¹⁵

Der Musik nach Palestrina wirft er vor, primär instrumental gedacht zu sein. Über Bach, Mozart, Beethoven bis hin zur Spätromantik hält er die Tradition der wahren Kirchenmusik für unterbrochen. Er schreibt: „So bleibt die a-capella-Kunst in Wahrheit 300 Jahre lang tot.“¹⁶ Schroeder beruft sich stattdessen auf die römische Schule des 16. Jahrhunderts, vor allem auf Palestrina und fordert eine Rückbesinnung auf dessen wahrhaft vokal gedachte Polyphonie. Dieser Stil gilt zu Schroeders Zeit gleichsam als „Vollendung der Vokalpolyphonie“: „Völlige Ausgewogenheit der Harmonie und der Linie, die letzten Endes aus dem Geist des Gregorianischen Chorals geboren ist; ebenmäßiger melodischer und rhythmischer Fluss des Satzes; gleichmäßige Verteilung von Melisma und syllabischem Vortrag, akkordischen und kontrapunktischen Partien in der Komposition; Vorherrschen stufenweiser Bewegung; [...] Imitation“¹⁷ sind die Kennzeichen seiner Musik, und das Ideal Schroeders.

Das folgende Beispiel aus dem Credo der Missa Dorica von 1932 zeigt, dass Schroeder diese Eigenschaften nicht nur theoretisch, sondern auch in seinem Schaffen berücksichtigt hat.

15 Schroeder 1953, S.127.

16 ebd.

17 Leuchtmann 1993, S. 155.

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip-³
 est. Et re - sur - re - xit
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Scrip-
 est. Et re - sur - re - xit
 Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se -

tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram
 Et as - cen - dit in cae -
 cun - dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad
 tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad dex - te - ram
 Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad
 cun - dum Scrip - tu - ras. Et as - cen - dit in cae - lum: se - det ad

Pa - - tris Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 lum: cum glo - ri - a, ju - di -
 dex - te - ram Pa - - tris.
 Pa - - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a,
 lum: Et i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di -
 dex - te - ram Pa - - tris.

(Abb.1: Hermann Schroeder: Missa Dorica, Credo, Takt 35–49)

Der vorliegende Teil der Messe ist sechsstimmig, eingeteilt in drei Frauen- und drei Männerstimmen. Jeweils eine Männerstimme und eine Frauenstimme sind bis zum Wort „Patris“ parallel gesetzt, wodurch sich im Grunde eine oktavierte Dreistimmigkeit ergibt. Schroeder hat diese drei Stimmen polyphon angeordnet, durch ihre Verdopplung erhöht sich jedoch nicht nur der polyphone Effekt, sondern auch die Textverständlichkeit; ein Kriterium, was auch für Palestrinas Musik von Bedeutung war.¹⁸ Die Gruppen Sopran1/Tenor und Alt/Bass2 imitieren einander über weite Strecken um drei Viertel versetzt und um eine große Sekunde nach oben transponiert. Es ergibt sich daraus eine streng kanonische Polyphonie, die Schroeder im Verlauf der Messe des öfteren gebraucht. Der rhythmische Fluss wird bis „Patris“ durch nichts unterbrochen, die Viertelbewegung wird von den sich darin ergänzenden Stimmen lückenlos aufrechterhalten. Erst im homophonen Teil des „cuius regni“ ändert sich dies, die Notenwerte werden größer und führen so zu einem auskomponierten Schlussritardando zur Zäsur hin.

Das Verhältnis von Melisma und syllabischem Vortrag fällt hier sehr zugunsten der

¹⁸ Vgl. Leuchtmann 1993, S.155f.

syllabischen Textverteilung aus. Meist werden in die syllabischen Linien nur kleine Melismen über zwei bis drei Noten eingefügt, was jedoch der textintensiven Eigenschaft des Credo geschuldet ist. Im eher textarmen Kyrie überwiegen Melismen, die sich teils sogar über ein bis zwei Takte erstrecken. Auffällig ist im Credo jedoch das lange Melisma auf dem Wort „Patris“, welches in vier der sechs Stimmen gesungen wird. Schroeder setzt es hier als Mittel der Wortbetonung, vor allem aber zur Hervorhebung der Gliederung ein: Nach dem langen Melisma beginnt ein neuer Satz.

Schroeder wechselt nach einer weiteren kleinen Zäsur bei „mortuos“ schließlich von der imitierenden Polyphonie der vorangegangenen Takte zum Homophon-Akkordischen. Die Schlusskadenz des Abschnittes wird so unterstrichen, die Balance von Polyphonie und Homophonie gewahrt. Was schließlich den bei Palestrina üblichen Vorzug der stufenweisen Bewegung anbelangt, so zeigen die vorliegenden Takte auch hier eine große Übereinstimmung mit Palestrinas Stil. Außer sehr vereinzelt Quart- und Quintsprüngen finden sich ausschließlich Sekunden und einige Terzen.

Die grundsätzliche Vokalität der Musik Schroeders lässt sich an diesem Beispiel, das repräsentativ für seine frühen Messwerke stehen kann, also sehr gut ablesen. In Orientierung an Palestrinas Vokalpolyphonie gelangt Schroeder zu einer Musik, mit der er sich bewusst vom Homophonen und Instrumentalen des 17. bis 19. Jahrhunderts abgrenzt. Schroeder spricht der Musik dieser Jahrhunderte weder Musikalität noch den Charakter echter Kunst ab, doch ordnet er sie, selbst die Werke mit geistlichem Text, wie Messen und Oratorien, gemäß seiner Dreiteilung (in liturgische, außerliturgische und geistliche Musik) in die Kategorie der allgemein geistlichen Musik ein. In seiner direkten und unmissverständlichen Art drückt er es in seinem Vortrag „Kirchenmusik heute, Chance oder Agonie“ (man lasse sich den Titel auf der Zunge zergehen) folgendermaßen aus:

„Die mehrstimm[ige] Messkomp[osition] mit Orch[ester] von Bach bis Bruckner gehören zu den bedeutendsten Leistungen der abendländischen Kultur auf dem Sektor der geistlichen Musik. Dass sie aber bes[ondere] lit[urgische] Qualität besäßen, hat noch nie jemand behauptet.“¹⁹

Schroeder übergeht also ganze drei Jahrhunderte der Musikgeschichte und lehnt sich in seiner Kompositionsweise an die Vokalpolyphonie Palestrinas an. Damit knüpft er an Gedanken des sogenannten „Cäcilianismus“ und die Frage nach der „wahren Kirchenmusik“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an.

19 Schroeder 1976, S.4.

1.4 Vom Cäcilianismus zur Erneuerung der Kirchenmusik

Zentrale Figur am Beginn des Cäcilianismus war Franz Xaver Witt (1834–1888).²⁰ Der Priester und Lehrer für Choralgesang war Organisator und Ideengeber der jungen Bewegung. In katholischen Zeitschriften wie „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ und „Musica sacra“ warb er in den 1860er Jahren für eine Rückbesinnung auf den alten Stil der Gregorianik und der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (vor allem Palestrina). 1868 gründete er den „Allgemeinen Cäcilienverband“ (ACV). Seine Dynamik erhielt der Cäcilianismus vor allem aus seiner Abwehrhaltung gegen die seit der französischen Revolution voranschreitende Säkularisierung, die zum einen den Einzug weltlicher Musik in die Kirche, zum anderen den qualitativen Verfall der Kirchenmusik zur Folge hatte. Letzteres war dabei eine der indirekten Folgen struktureller und finanzieller Zerrüttung durch die Einflüsse Napoleonischer Politik.²¹

Konkret ging es den Cäcilianern um die Entfernung von Opern-, Tanz- und Marschmusik aus der Kirche und um eine Gegenbewegung zur ästhetischen „Komplexität der Musik im 'philosophischen' Zeitalter der Symphonik und des Musikdramas.“²² Das angestrebte Ideal, in Rückbesinnung auf die Musik des 16. Jahrhunderts, zeichnete sich dagegen durch enge Bindung an den liturgischen Text, den Vorrang des Gesanges, sowie durch Ernst und Würde aus. Jedoch fand kein konstruktiv-produktiver Umgang mit dem mindestens 150 Jahre alten musikalischen Material oder gar eine Vereinigung mit zeitgenössischer Musik statt. Vielmehr wurde die historische Entwicklung von Musik im liturgischen Bereich vehement verneint und eine ungebrochene und unveränderte Fortführung der Tradition gewünscht. Die Entwicklung der Musik seit Palestrina wurde bei Neukompositionen und Aufführungen zur Gänze ignoriert.²³ So startete man den Versuch, in einer Zeit, die in vielem grundverschieden war von der Zeit Palestrinas, seine als absolut gesetzte Musik zu kopieren und zu adaptieren. Der so entstandene Stil wurde auf diese Weise zum idealisierten Anachronismus, dessen künstlerische Qualität mindestens fragwürdig war. „Die Abkapselung des Cäcilianismus gegenüber der zeitgenössischen Musikentwicklung, die Zurückstellung des künstlerischen Wertes einer Komposition, ja sogar eines handwerklich gekonnten Satzes zugunsten der äußeren liturgischen Korrektheit, der pragmatischen Verwertbarkeit, führten im besten Fall nur zu einer 'Musik der Mitte', oft aber zu einer technisch sehr bescheidenen und ästhetisch einfallsarmen Kirchenmusik.“²⁴

20 Zum Folgenden vgl.: Musch 1993, S.66-68.

21 Vgl.: Wörner 1993, S.426

22 Kirsch (1995): „Caecilianismus“, Sp. 318.

23 Vgl. Ebd., Sp. 317.

24 Ebd., Sp. 321.

Hermann Schroeder selbst kam bereits in seiner Gymnasialzeit in Trier mit dem Cäcilianismus in Berührung, dessen Ideen sich in vielen seiner Aussagen wiederfinden. Er wurde später nicht nur Mitglied im ACV, sondern wirkte auch durch Reden, Vorträge und nicht zuletzt durch sein musikalisches Schaffen aktiv mit an einer Umsetzung der Ziele des Vereins. So würdigte er in einer seiner Schriften die Leistungen des ACV:

„Die große Aufgabe und Leistung des Cäcilienvereins im 19. Jahrhundert war [...] die Abgrenzung der Musica sacra von der profanen Musik, das Ausscheiden aller unliturgischen Elemente, das Zurückführen auf den Kern der zwar geschichtlich bedingten, aber infolge ihrer geistigen, liturgischen und künstlerischen Höhe überzeitlichen Kirchenmusik – Choral und Palestrinastil.“²⁵

Dennoch sparte er auch nicht mit Kritik, vor allem an der „Isolierung der Kirchenmusik“²⁶ durch die Produktion epigonenhafter Nachbildungen der als vorbildhaft erachteten Musik. Mit dieser Einschätzung stand er nicht allein und so zeichnete sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits ein Umdenken im ACV ab: Der Cäcilianismus im herkömmlichen Sinne sollte neu überdacht und so langsam zur zeitgenössischen Musik hin geöffnet werden. Das Ziel blieb eine Musica sacra gemäß dem Choral und Palestrina, doch sollte diese Musik nicht länger kopiert, sondern adaptiert werden. Neben dem ACV gründete sich daher 1929 aus jenem Geist heraus die „Internationale Gesellschaft für Erneuerung der Kirchenmusik“ (IGK). Neben Hermann Schroeder ist von Beginn an auch Heinrich Lemacher, Schroeders Lehrer und späterer Kollege an der Hochschule in Köln, Mitglied der IGK. Lemacher forderte die Befreiung der Musik von den Zwängen des Cäcilianismus, der die Kirchenmusik zur „musica sacra inter muros“ gemacht hätte. Dem entgegen ging es ihm um eine „musica sacra extra muros“,²⁷ einen Anschluss der Kirchenmusik an die zeitgenössische weltliche Musik.²⁸ Im selben Sinne spricht auch Schroeder:

„Der Kirchenmusiker musste aus seiner Enge heraus, und die Entwicklung hierfür war in vielen Punkten sehr günstig: das lebendige Interesse des nunmehr aufgeschlossenen Cäcilienvereins, die Gründung der 'Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik'.“²⁹

Es ging der IGK jedoch nicht um eine unreflektierte Angleichung der katholischen Kirchenmusik an ihre weltliche Schwester. Der Anschluss, den sie an die aktuellen Entwicklungen suchte, war um vieles differenzierter; stets wirkte die Liturgie dabei als

25 Schroeder 1934b, S.113.

26 Ebd.

27 Lemacher 1955, S.258.

28 Vgl.: Dahlberg 2008, S.162.

29 Schroeder 1848, S.100.

Korrektiv.

„Kirchenmusik ist ihrem innersten Wesen nach etwas Eigengründiges. Es handelt sich bei ihr ganz und gar nicht bloß darum, die 'Errungenschaften der Neuzeit', wie man es früher gern schwungvoll sagte, in die Kirchenmusik herüberzunehmen. [...] Neue Kirchenmusik tritt erst da hervor, wo man die Erfordernisse der Liturgie neu gesehen und begriffen hat, nicht da also, wo man neue Mittel mit dem nötigen Geschick der Kirchenmusik zu 'adaptieren' versucht.“³⁰

Die IGK war insofern keine Gegenbewegung zum ACV, sondern vielmehr eine notwendige Ergänzung. Beiden Vereinen lagen die Orientierung der Kirchenmusik an der Liturgie, die Pflege der Gregorianik und Polyphonie und die Ablehnung der gefühlsbetonten, primär klanglichen Musik der Romantik am Herzen.³¹ Die Bedeutung der IGK lag darüber hinaus darin, dass sie die katholischen Komponisten der Gegenwart unterstützte und ihnen Gelegenheit bot, ihre Werke aufzuführen.³² Davon profitierte nicht zuletzt auch Hermann Schroeder, dessen „Marienmotetten für gemischten Chor a capella“ gleich im Rahmen der ersten „Arbeits- und Festwoche“ 1930 aufgeführt wurden.³³

1.5 Auseinandersetzungen mit der zeitgenössischen Musik

Während der alte Cäcilianismus sich auf die Fahnen geschrieben hatte, gegen die gefühlsbetonte, subjektive Musik der Romantik aufzubegehren, vollzog die Musik zu Schroeders Jugend- und jungen Erwachsenenzeiten bereits eine ganz andere Wandlung. Das erste Viertel des 20. Jahrhunderts, also die Zeit in der Schroeder aufwächst, kann gewissermaßen als Scharnier zwischen der Romantik und einer Phase neuer Musik gelten. „Es war im Bewusstsein der meisten Hörer noch Teil des 19. Jahrhunderts, zeitigte aber – und womöglich gerade deswegen – ein Ausmaß an Experimentier- und Wandlungsbereitschaft unter den jüngeren Künstlern, das den Anbruch des Jahrhunderts als besonders spannungs- und widerspruchsvollen Zeitabschnitt kennzeichnet.“³⁴ Man denke beispielsweise an die Wiener und Pariser Skandalkonzerte Schönbergs, Bergs und Weberns und den 'Sacre du Printemps-Skandal' 1913.³⁵ Daneben erforschte man erstmals elektronische Musik und experimentierte mit Montage und Klang: „Es gibt Berichte von Auftritten des Geräuschorchesters der 'Ingenieuristen', deren Instrumentarium aus

30 Hatzfeld 1930, S.22.

31 Vgl.: Mohrs 1989, S.279f.

32 Vgl.: Mohrs 2003, S.15.

33 Vgl.: Baum 1930, S.17.

34 Schmidt 2005, S.40.

35 Vgl. Mauser 2005, S.31.

Motoren, Turbinen, Sirenen und Hupen bestand; und Arseni Awramow bezog unter dem Titel Symphonie der Sirenen den Maschinen- und Fahrzeugpark ganzer Stadtteile in kollektive Musikaktionen ein (einschließlich des Singens der Internationale durch die Anwohner).³⁶

Neben den Vorreitern einer neuen Musik gab es jedoch auch viele Musikwissenschaftler und Komponisten wie Hermann Schroeder, die ihrer Zeit kritisch gegenüber standen, welche sich allzu entgrenzt und befreit hat von der musikalischen Tradition.³⁷ Auch hier, in Abwehr zur rasend schnellen Entwicklung der zeitgenössischen Avantgarde, war für Schroeder das vokale Verständnis von Kirchenmusik entscheidend. Dieses diente ihm als Grund für eine ausgewogene, abwartende Haltung der Musica sacra gegenüber aktuellen Entwicklungen:

„So hat sich die Kirchenmusik von der allgemein-musikalischen Entwicklung keineswegs abgesondert, aber ebensowenig kann sie die Menge neuartiger Versuche sofort mitmachen. [...] Die Stimme ist [...] genötigt, bei jeder Entwicklung den sich beruhigenden Pendelschlag abzuwarten, d.h. erst bei einiger Abklärung und Sichtbarwerdung der Echtheit des Neuen diesem den Eintritt in den religiösen Bezirk zu gewähren.“³⁸

Das Experimentieren dagegen war für ihn die Sache der Instrumente. Für die Liturgie forderte er „eine dem natürlichen Vermögen der menschlichen Stimme gerecht werdende Entwicklung, die zum mindesten vorsichtiger, ruhiger im Vorstoß in neue Tonräume jeder Art sein muss.“³⁹

Dementsprechend schließt Schroeder das musikalische Experiment aus der Liturgie aus. Was nicht vom Chor, der Gemeinde oder dem Vorsänger gesungen und mitvollzogen werden kann, gehöre nicht in die Liturgie. Er schrieb: „Was als Experiment in der freien Kunst absolut seine Berechtigung hat und entwicklungsgeschichtlich sicherlich auch notwendig ist, kann noch lange nicht in Bausch und Bogen in den Kult übernommen werden.“⁴⁰ Obwohl er der Avantgarde also durchaus eine Daseinsberechtigung zuerkennt, spart er auch nicht mit abwertenden Urteilen und spricht von „avantgardistischem Galopp

36 Heldt 2006, S.61.

37 Vgl: Hans Pfitzner 1917: „Ob nicht die Aufgabe unserer Zeit anstatt Sechsteltöne zu suchen, in rasendem Tempo vorwärtsstürmen zu wollen, jedes Errungene einem Neuen zu liebe vernichten zu wollen, was entstanden ist – ob nicht vielmehr die Aufgabe unserer Zeit eine liebevolle Besinnung wünschenswert erscheinen ließe auf das, was entstanden ist, und gegenwärtig entsteht?“, in: de la Motte-Haber, S.21; Paul Hindemith 1937: „Dass aber ein Funken des alten Geistes auf unsere Anschauung vom Tonmaterial und seiner Anwendung bei allen, die sich damit beschäftigen, zündend überspringe, möge mit dieser Arbeit erreicht werden.“ in: Kurzschenkel 1971, S.63.

38 Schroeder 1958, S.108.

39 Ebd, S.104.

40 Schroeder 1969, S.3.

gewisser weltlicher Zeitgenossen“⁴¹ und von einem „Vorstoß nicht in Neuland, sondern in Niemandsland.“⁴² Für ihn führt die zeitgenössische Infragestellung von allem, was europäische Musik ausmacht, lediglich dazu, dass die Musik letzten Endes von keinem mehr verstanden wird.⁴³ Entscheidend ist und bleibt aber sein vokales Verständnis der liturgischen Musik aus dem Charakter des Gebetes heraus.

„In der lit[urgischen] M[usik] steht der schrankenlosen, Sensation im Material erstrebenden Entwicklung [...] ihre grundsätzliche Bindung an das liturgische Wort, damit eben an die menschliche Kehle entgegen. Ihr sind wesentlich stärker Grenzen gesetzt für Erweiterungen jeglicher Art. Solcherart avantgard[istische] Chormusik besteht nur noch im Konsonanten- und Vokalgestümmel, im Brummen, Flüstern, Schnalzen, Zischen und ähnlichem. Niemand wird behaupten wollen, solche Klangmaterial-Erweiterung wäre als Gebet zu interpretieren.“⁴⁴

1.6 Der „Geist des Chorals“

Hermann Schroeder sah die Verengung des Cäcilianismus im 19. Jahrhundert auf das musikalische Material von Gregorianischem Choral und Vokalpolyphonie, wie gesagt, als Fehler an. Ihm lag daran, eine zeitgenössische Kirchenmusik zu etablieren, die nichtsdestoweniger mit der vokalen Tradition des 16. Jahrhunderts verbunden war. Diese Verbindung rührt von seinem Verständnis des Chorals her, welches ihn zum Gedanken vom „Geist des Chorals“ brachte. Der Geist des Chorals ist musikalisch nicht an einen Stil gebunden und kann somit theoretisch in jeder Art von Musik vorherrschen.

„Schroeder schrieb zahlreiche Orgelwerke über gregorianische Themen. Der kunstvollen Melodik des in vielen Jahrhunderten gewachsenen Chorals galt seine besondere Liebe – ein europäisches Zeitphänomen, das ähnlich bei Flor Peeters (Belgien), Charles Tournemire, Marcel Dupré, Jean Langlais (Frankreich) oder Petr Eben (Tschechien) zu beobachten ist. In der Gregorianik sah Schroeder eine künstlerisch vollkommene und ideale Form des gesungenen Gebetes.“⁴⁵ Nie fehlt es ihm an guten, manchmal sogar schwärmerischen Worten für die Gregorianik. Was er dagegen oft an weltlicher Musik, vor allem der der Romantik kritisiert, ist ihre Selbstbezogenheit. So ist es letztlich meist die Absolute Musik des 19. Jahrhunderts, welche als Negativbeispiel für selbstzentrierte,

41 Ebd.

42 Schroeder 1973, S.8.

43 Vgl.: Ebd.

44 Ebd., S.9.

45 Mohrs 2004, S.42.

weltliche Musik erhalten muss.⁴⁶ Demgegenüber schätzt Schroeder den Gregorianischen Choral gerade für das Über-sich-hinaus-weisende, für seinen Verweis auf das Transzendente. Dies macht er unter Anderem an der Rhythmik des Chorals fest:

„Ihre [der Musik] Höchstqualifikation ist darin begründet, dass sie für den Menschen unbegreiflich, also rational nicht fassbar ist: [...] die Rhythmik der Gregorianik ist nicht messbar, sie unterliegt nicht der begreifbaren, konkret vorstellbaren Mensur; ihr irrationales Wesen lässt sich daher mittels Notenzeichen nur andeuten. [...] Sie weist in den Bereich des Über-uns-Seienden.“⁴⁷

Damit kommt der Choral im Bereich der Musik dem Gebet am nächsten. Er richtet sich nicht an Menschen, sondern an Gott und weist durch sich selbst auf ihn hin. Die Gregorianik bietet dem Intellekt gewissermaßen keine Angriffsfläche, da dieser das Undurchschaubare nicht analysieren und zum Mittelpunkt systematischer Betrachtungen machen kann. Ein gedankliches Kreisen um sich selbst wird so unterbunden. Vielmehr regt der Choral den Menschen durch seine Irrationalität an, von sich weg auf das jeweils Größere, auf Gott, zu blicken.⁴⁸

Dazu ergänzend greift der Komponist und Theologe Ferdinand Haberl den Gedanken vom Geist des Chorals auf und entwickelt daraus eine Rechtfertigung zeitgenössischer Messkomposition. Die Würde der Kirchenmusik sieht er gerade darin, dass sie die Worte der Liturgen mit „musikalischem Glanz“⁴⁹ ausstattet. Der gregorianische Choral ist, so Haberl, eine Nachahmung des „gehobenen Sprechgesangs, entstanden aus dem Charakter der lateinischen Sprache“.⁵⁰ Entscheidend dabei ist, dass er dementsprechend eine Übertragung der gregorianischen Musik selbst für bedenklich bis unmöglich hält. Dies gilt sowohl für Übertragungen auf das volkssprachliche Kirchenlied, weil jede Sprache ein anderes Empfinden hat, als auch auf die instrumentale Kunstmusik. Um den Choral als Maßstab liturgischer Musik aufrechterhalten zu können, muss man also, da seine Tonsprache nicht uneingeschränkt übertragbar ist, seinen Geist übertragen:⁵¹

„Geist kann nicht durch materielle Gleichheit oder Ähnlichkeit nachgeschaffen werden. Geist ist selbständiges Leben. [...] Wer eine Musik schreibt, die lediglich den Choral entweder melodisch oder rhythmisch oder tonartlich nachahmt, mag wohl die Satztechnik beherrschen, ist aber kein schöpferisch begabter Komponist.

46 Vgl.: Schroeder 1949, S.210.

47 Schroeder 1984, S.358.

48 Vgl.: Mohrs 2003, S.17.

49 Haberl 1956, S.62.

50 Haberl 1956, S.63.

51 Vgl.: Haberl 1956, S.63f.

Komponieren heißt, das Tonmaterial nicht nur nach logischen Gesichtspunkten in Form zu bringen, sondern vielmehr zu organischem Leben erwecken.“⁵²

Haberl ist nur konsequent, wenn er letztlich zu dem Schluss kommt, dass keiner Kirchenmusik jemals eine vollständige Gleichwertigkeit zum gregorianischen Choral zugesprochen werden kann. Die gleiche Klarheit und schlichte Feierlichkeit des Chorals ist selbst von der Vokalpolyphonie nicht nachzuahmen.⁵³

52 Ebd.

53 Vgl. Ebd.

1.7 Chormelodien in den Messen Hermann Schroeders

[illegible]

(Abb.2: Hermann Schroeder: Missa Dorica, Kyrie, Takte 1–9)

Hermann Schroeder schrieb demensprechend viele choralgebundene Werke, darunter viele Orgelwerke, die als Choralvorspiele oder Choralfantasien mit gregorianischen

Themen in Verbindung stehen. Er gebraucht aber auch in seinen Messen des Öfteren Themen aus der Gregorianik und nutzt sie als Grundlage seiner Komposition. Das Beispiel (Abb.2) entstammt dem Kyrie seiner Missa Dorica, dessen Themen er der gregorianischen Sequenz 'Veni Sancte Spiritus' entnommen hat.⁵⁴



(Abb.3: Sequenz „Veni Sancte Spiritus“)

Dem Programm entsprechend ist die gesamte Messe mit Choralziten aus der Pfingstsequenz übersät. Markiert man, wie oben geschehen, alle Melodieverläufe farbig, die dem ersten Vers der Sequenz entnommen sind, inklusive Abspaltungen oder Umkehrungen, so bleiben nur noch sehr wenige Stellen schwarz. Die erste Zeile „Veni Sancte Spiritus“ dient dabei als Hauptthema des Kyrie. Das Tonmaterial dieser Zeile dominiert das erste Stück der Messe, vor allem die vier ansteigenden Noten „Veni Sancte“. Da das „et emitte caelitus“ bis auf den Schlusston lediglich eine Sequenz der ersten Zeile darstellt, erhöht sich dadurch die Dominanz des ersten Themas umso mehr. Von der Schlusszeile des Verses übernimmt Schroeder vor allem das „-cis tuae“, was sich durch die ansteigende Terz vom übrigen Choral absetzt.

Schroeder bedient sich hier am gregorianischen Thema und passt es an den neuen Text an, spaltet Motive ab, augmentiert, transponiert und verbindet es mit seinem zeitgenössischen Stil im Geiste des Chorals. Er bleibt dabei meist im Polyphonen, wodurch jeder Stimme eine eigene Anordnung, sowie eine eigene Interpretation der gregorianischen Motive zukommt. Die Gruppierung mehrerer Stimmen, die oktaviert im unisono singen, erhöht auch hier die Textverständlichkeit. Im Verlauf der Messe verwendet Schroeder dasselbe Thema sowohl im Kyrie, als auch im Credo, im Benedictus und im Agnus Dei. Dabei verändert er es jedoch rhythmisch und erreicht so bei aller Vertrautheit und Wiedererkennung doch eine gewisse Verfremdung.

⁵⁴ Vgl.: Schroeder „Missa Dorica“ 1932, S.2.



(Abb.4: Das Motiv aus „Veni Sancte Spiritus“ in unterschiedlicher Form in der Missa Dorica)
Auf ganz andere Weise verarbeitet Schroeder in seiner Missa „Regina coeli“ den gleichnamigen österlichen Choral.



(Abb.5: Erste und letzte Liedzeile des „Regina caeli“)

Im Kyrie der Messe wird nur die erste und letzte Liedzeile des Chorals verwendet, im Verlauf der Messe bedient sich Schroeder auch der übrigen Zeilen. Zu Beginn erklingt die gregorianische Melodie nur in der Orgel. Sie spielt das „Regina caeli“ zunächst einstimmig, dann in Quarten geführt. Der Chor singt dagegen eine eigene Melodie, die nicht dem Choral entnommen ist.

SOPRAN

ALT

TENOR

BASS

Orgel

e - le - i - son

Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e -

e - le - i - son

Ky - rie e - le - i - son, Ky - rie e -

(Abb.6: Hermann Schroeder: Missa „Regina coeli“, Kyrie, Takte 1–4)

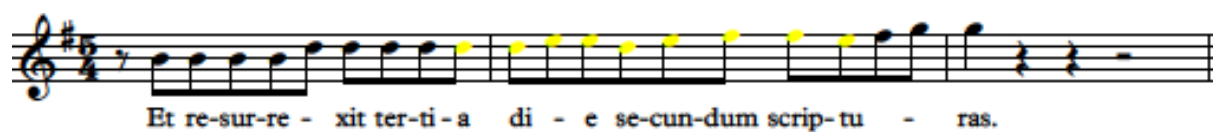
Im „Christe eleison“ wechselt Schroeder dann zur Melodie des „ora pro nobis Deum“ des Chorals. Sopran und Alt singen oktaviert unisono, ebenso wie Alt und Bass. Der ganze Chor wiederholt vier Takte lang dasselbe Motiv immer wieder, beide Gruppen um einen halben Takt versetzt und mehrfach transponiert. Das Ganze löst sich schließlich auf und wird als Bestätigung und Abschluss des „Christe eleison“ noch einmal homophon gesungen.

The musical score is presented in two systems, each with four staves representing the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The first system shows the 'Christe eleison' motif repeated four times. The Soprano and Alto parts sing in octaves, and the Tenor and Bass parts also sing in octaves. The piano accompaniment provides a harmonic foundation. The second system shows the 'ora pro nobis Deum' motif, which is a variation of the first, also repeated four times. The vocal parts continue to sing in octaves, and the piano accompaniment provides a harmonic foundation.

(Abb.7: Hermann Schroeder: Missa „Regina coeli“, Kyrie, Takt 13–20)

Ob es von Schroeder intendiert war, einen inhaltlichen Bezug zwischen dem „Christe eleison“ - „Christus, erbarme dich“ und dem „ora pro nobis Deum“ - „Bitt Gott für uns, Maria“ herzustellen, ist nicht bekannt, möglich wäre es aber. Immerhin handelt es sich bei beiden Textzeilen um Anrufungen Gottes bzw. von Maria um Hilfe. Konkret geht es um die Bitte nach Vergebung von Schuld, also um ein Thema, das mit Maria auch im „Gegrüßet seist du, Maria“ verknüpft wird: „Bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes“. Beide Vergebungsbitten könnten an dieser Stelle also von Schroeder parallel gedacht und musikalisch ineinander gelegt worden sein. Dafür spräche auch, dass

Schroeder später im Credo beim „resurrexit tertia die“ die entsprechende Zeile des Chorals gebraucht, an der es heißt: „resurrexit sicut dixit“.



(Abb.8: Hermann Schroeder: Missa „Regina coeli“, Credo, Takt 72–74, Sopran)



(Abb.9: Dritte Liedzeile des „Regina caeli“)

Jedoch fehlt ein zu erwartender Bezug zum „den du zu tragen würdig warst“ – „quia, quem meruisti portare“ im Credo vollkommen, auch wenn es bei der Menschwerdung Jesu gut gepasst hätte. Die beiden gefundenen Entsprechungen jedoch weisen auf einen immerhin möglichen textlich-inhaltlich durchdachten Bezug zwischen Choral und Messe hin.

Schroeder lässt sich dabei offenbar nicht in ein Schema pressen. Seine Adaptionen der Vorlage variieren in der Art und Weise der Übernahme, wie nun gezeigt werden konnte. Er geht kreativ mit dem Material um und hält sich von platten Anspielungen wie einfachen Zitaten fern. Ihm geht es um eine bewusste Auseinandersetzung mit der Gregorianik. Genau deshalb kann sie für ihn immer noch „Quelle der Inspiration“⁵⁵ sein, weil sie in ihrer „überzeitlichen“ Art⁵⁶ Grundlage von zeitgenössischer Kunst werden kann, ohne diese zu dominieren und ihrer Aktualität zu berauben.

1.8 Der Geist des Chorals in Metrik und Tonsystem der Messen Hermann Schroeders

Folgt man nun weiter dem Geist des Chorals, so kann man kaum erwarten, dass es für diesen Geist ausreicht, Choralmelodien als musikalische Themen zu verwenden. Betrachtet man sich die gregorianischen Melodien mit ihrem freien Rhythmus und ihrer modalen Melodik, wird offenbar, dass hier buchstäblich ein anderer Geist herrscht. Als diese Art von Musik entstand, gab es schließlich noch keine Satz- oder Harmonielehre und keinen Kontrapunkt. Der Einbezug der Gregorianik in eine beliebige Komposition (beispielsweise ein Choralvorspiel) muss streng genommen also zu einer Neubehandlung der Parameter Harmonik, Rhythmik und Melodik führen, um dem eigenen Charakter der

⁵⁵ Mohrs 2004, S.42.

⁵⁶ Vgl.: Schroeder 1934b, S.113.

Choralmelodie gerecht zu werden. Anders ausgedrückt, es ist vom künstlerischen Standpunkt aus äußerst fragwürdig, eine gregorianische Choralmelodie aus dem 11. Jahrhundert mit Regerschen Harmonien zu unterlegen. Schroeder geht sogar noch einen Schritt weiter und hält sogar generell die Möglichkeit, den Choral zu harmonisieren, für gefährlich:

„Die Grundlagen der choralischen Melodik (Kirchentonarten) und unsere harmonisch gebundene Musik mit ihrem quintenmäßigen Aufbau sind so verschieden, dass ein Weg zu einer Einheit schon von der Stilistik her sehr in Frage gestellt sein wird. So ist es denn in vielen Fällen ganz unmöglich, die Melodien harmonisch festzulegen, vor allem nicht in die Harmonien, die sich nach den Gesetzen einer funktionalen Ober- und Unterdominanzspannung und der entsprechenden Bezogenheiten vertikal aufbauen.“⁵⁷

Allein für die Begleitung des Chorals ist also im Grunde ein neues (oder immerhin von der Funktionsharmonik unterschiedenes) Tonsystem notwendig. Eben daran war nun das 20. Jahrhundert nicht gerade arm, doch wurde bereits klar, dass Schroeder der ergebnisoffenen Suche seiner Zeitgenossen nach neuen Tonsystemen und Klangräumen zumindest skeptisch gegenüber stand. Dennoch machte er sich selbst auf die Suche nach einem neuen Tonsystem im Geiste des Chorals. Er wollte dabei „die Tonalität erweitern, ohne in A- oder Antitonalität zu verfallen“⁵⁸ und bediente sich dafür des Chorals bzw. dessen harmonischem System der Kirchentonarten:

„Man braucht nur außer Dur und Moll über C [...] etwa noch pentatonisch (zweimal), dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch zu spielen, um zu erkennen, dass damit der Ton C als Tonika oder Zentralton nicht mehr im Siebener-, sondern im Zwölferraum steht. Wenn dies komplizierter und schwieriger als bisher erscheint, so ist es doch keineswegs unnatürlich oder konstruiert oder atonal.“⁵⁹

Wichtig ist für seine erweiterte Tonalität jedoch nicht nur die Verschiedenheit seines Zwölfersystems von der Reihentechnik Schönbergs und seiner Schüler, sondern die Betonung der Linearität der Stimmen, also der Horizontalen gegenüber der Vertikalen, aus der sich nach und nach der zwölftönige Raum erschließt. Angelehnt ist diese Kompositionsweise an Techniken Hindemiths, der Schroeder als Vorbild diente.⁶⁰ Neben Hindemith und Schroeder geht in Belgien zur selben Zeit der Komponist und Freund

57 Schroeder 1937, S.142.

58 Schroeder 1973, S.28.

59 Schroeder 1955, S.2.

60 Vgl.: Mohrs 2004, S.40.

Schroeders Flor Peeters einen ähnlichen Weg der Verbindung der alten Modi mit moderner Tonalität.⁶¹

Schroeder sucht also gerade beim Tonsystem Anschluss an die Musik seiner Zeit. Er selbst will die Kirchenmusik ja aus ihrer Enge herausführen, in die sie der Cäcilianismus gebracht hat. Im Vergleich mit der zeitgenössischen weltlichen Musik sieht er folgende Parallelen:

„Priorität der Linearität und Polyphonie, daraus sich ergebender Dissonanzenreichtum über große Spannungsbögen, freie Dissonanzbehandlung, frei-schwebende Harmonik, Überwindung der Taktschemen und frei-rhythmische Bildungen, Ausschaltung der funktionalen Dur-Moll-Harmonik, statt dessen Erweiterung der Tonalität: mehrere gleichzeitige Möglichkeiten über einem Zentralton, damit ein Vordringen in den zwölftönigen Raum.“⁶²

Die Werke Schroeders, die für die Messe bestimmt sind, sind meist in einer eher gemäßigten Tonsprache geschrieben, wohl aus Rücksicht auf die Gottesdienstbesucher.⁶³

Die genannten Charakteristika werden dennoch auch in seinen Messen deutlich. Die freie Behandlung des Taktes kann beispielsweise im Kyrie der Missa Dorica beobachtet werden (siehe Abb.2). Beinahe jeder Takt bedarf einer neuen Taktart, um das freie Metrum des Gregorianischen Choral, dessen er sich bedient, abzubilden. Letztlich strebt Schroeder aber ein taktfreies Metrum an. So schreibt er in seiner Missa syllabica: „Die Taktierungen [...] gelten für den Dirigenten, sind für die Sänger nicht relevant.“⁶⁴

Er lehnt auch seine Harmonik an den Choral an und vermeidet weitgehend die von ihm oft kritisierte Funktionsharmonik zugunsten einer Priorität des Linearen sowie der modalen Kadenzen. Das wird deutlich bei einer Betrachtung einer Passage des Gloria aus dem Deutschen Chorordinarium (vgl. Abb. 10). Schroeder beginnt diese Stelle in a-Phrygisch und schließt den Satz bei „Welt“ dementsprechend mit einer phrygischen Kadenz. Über einen (durch Übermäßigkeit und Sept) eindeutig dominantischen E-Dur Klang gelangt er bei „unser“ nach a-Moll. Um jedoch diesen klassisch-funktionalen Schritt zu verschleiern vermeidet er die Terz des a-Moll-Dreiklangs und ersetzt sie auf „-ser“ durch None und Quarte. Diese Mischung aus a-Moll und G-Dur versteckt auch die dominantische Beziehung des G-Dur Anteils zum darauffolgenden c-Leerklang. Auch den nächsten G-Dur Quintsextakkord auf „-weg“, der allzu sehr nach Funktionsharmonik aussehen könnte,

61 Vgl.: Mohrs 2003, S.17.

62 Schroeder 1958, S.108.

63 Vgl.: Mohrs 1989, S.283.

64 Schroeder 1984, Missa syllabica, S.3.

versieht Schroeder mit einer tief alterierten Quinte, um diesen Eindruck zu verringern.

SOPRAN
Du nimmst hin-weg die Sün - den der Welt; er - bar-me dich

ALT
Du nimmst hin-weg die Sün - den der Welt; er - bar-me dich

TENOR
Du nimmst hin-weg die Sün - den der Welt; er - bar-me dich

BASS
Du nimmst hin-weg die Sün - den der Welt; er - bar-me dich

un - ser. Du nimmst hin - weg die Sün - den der

un - ser. Du nimmst hin - weg die Sün - den der

un - ser. Du nimmst hin - weg die Sün - den der

un - ser. Du nimmst hin - weg die Sün - den der

Welt, nimm un - ser Fle - hen gnä - dig auf!

Welt, nimm un - ser Fle - hen gnä - dig auf!

Welt, nimm un - ser Fle - hen gnä - dig auf!

Welt, nimm un - ser Fle - hen gnä - dig auf!

(Abb.10: Hermann Schroeder: Deutsches Chorordinarium, Gloria, Takt 43–55)

Die absteigende c-Moll Basslinie über „die Sünden der Welt“ kann oder will Schroeder jedoch letztlich nicht mehr ohne As-Dur sixt ajoutée, g-Moll mit Quartvorhalt und f-Moll mit Sept harmonisieren. So bleibt er an dieser Stelle offenbar in der Funktionsharmonik von c-Moll und tut dies plötzlich ganz ungeniert. Den diatonischen Abgang des Basses lässt er

jedoch statt in einen Terz-Quartakkord unvermittelt in eine phrygische Kadenz münden, die auf „der Welt“ von c-Moll Sextakkord nach d-Dorisch führt. Bis zum Schluss der Passage bleibt er dann in d-Dorisch. Den Schlussakkord fasst er mit picardischer Terz und kommt so nach D-Dur.

Schroeder bleibt im Ganzen also auf einer Kompromissebene zwischen Funktionsharmonik und Kirchentonarten. Immer wieder gibt es Stellen, die nicht harmonisch, sondern nur durch die Linien der Einzelstimmen erklärbar sind, doch wird am vorliegenden Notenbeispiel offenbar, dass Schroeder die Funktionsharmonik zum einen nicht ganz hinter sich lässt, zum anderen aber auch hier und da als stilistisches Mittel einsetzt, die Erwartungen der Hörer dann jedoch enttäuscht. Des Weiteren fällt auf, dass die bewusste Vermeidung von funktionalen Klängen bei Schroeder in vielen Fällen zu einer Vermeidung von Terzen führt. Im letzten Beispiel ersetzte er sie durch Nonen und Quarten oder nahm tonartfremde Töne als Klanganreicherung hinzu. Oft bedient er sich aber auch Quart- und Quintklängen, die die Terzlastigkeit der romantischen Musik ersetzen sollen zugunsten eines archaisch anmutenden Klanges, der allein von der Linie, nicht aber von der Funktion lebt.

So beispielsweise im Gloria der Missa „Regina coeli“ (Abb.11). Schroeder führt Sopran und Alt die gesamte Phrase über parallel in Quarten. Darunter laufen Tenor und Bass in Gegenbewegung in Quinten und einigen wenigen Quarten. Dadurch entstehen leere Klänge, Quartklänge, terzlose Nonakkorde sowie hin und wieder Mollakkorde mit kleiner und Durakkorde mit großer Sept. Diese ergeben sich jedoch wie zufällig aus den beiden zweistimmigen Linien. Die Horizontale ist der Vertikalen klar übergeordnet.

SOPRAN
Do - mi - ne Fi - li u - ni -

ALT
Do - mi - ne Fi - li u - ni -

TENOR
Do - mi - ne Fi - li u - ni -

BASS
Do - mi - ne Fi - li u - ni -

ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

ge - ni - te Je - su Chri - ste.

(Abb.11: Hermann Schroeder: Messe „Regina coeli“, Gloria, Takt 31–36)

1.9 Der Geist der Polyphonie in den Messen Schroeders

Neben dem Choral gilt die altklassische Vokalpolyphonie als Urbild der Musica sacra. Schroeder nennt beide meist in einem Atemzug, wo es um die Eignung der Musik für die Liturgie geht. Sie ist letztlich die erste nichtgregorianische Musik, die dennoch den Geist des Chorals transportiert und in ihr eigenes System übersetzt. Sie ist das Beispiel par excellence für den Geist der Gregorianik und ist daher vielleicht auch die Grundlage und eigentliche Legitimation, diesen Geist überhaupt auf andere Stilarten zu übertragen. Die Verbindung zwischen beiden Stilen sieht Schroeder in der transzendenten Wirkung, die beide gleichermaßen entfalten, die Gregorianik durch das freie Metrum, die Polyphonie durch die Selbstständigkeit und das Ineinander der verschiedenen Stimmen.

„Das vielfach verschlungene der Linien geht über unsere menschliche Auffassungskraft. Damit weist uns die echte Polyphonie schon von sich aus auf

etwas, was höher ist als unser menschlicher Verstand: daher die transzendente Wirkung des Polyphonen im Gegensatz zum immer leicht Fasslichen und Begreifbaren des Homophonen.“⁶⁵

Schroeder macht die Polyphonie zur zweiten Grundlage seiner Musik neben der Gregorianik. Für sich selbst begründet er diese Haltung biographisch und führt sie auf seine Ausbildung und Tätigkeit als Organist zurück:⁶⁶ Die Orgel nämlich, so Schroeder, ist von ihrem Wesen her ein polyphones Instrument, sie kann sich weder in der Homophonie, noch in der romantischen Symphonik entfalten.⁶⁷ Mit dieser Feststellung verwirft er erneut einen Großteil der musikalischen Entwicklung nach dem 16. Jahrhundert, insbesondere die Romantik. Die Homophonie mit ihrer Betonung der Oberstimme hält er dabei nicht nur für die Orgelmusik, sondern für die Musica sacra als solche für ungeeignet. Auf diese Weise bleibt Schroeder auch seinem Grundprinzip der Vokalität der Kirchenmusik treu. Die Orgel ist, so sagt er, dem Gesang nämlich insbesondere insofern verwandt, als beide dieselbe Eigenschaft besitzen, „sich nur im Polyphonen erfüllen zu können.“⁶⁸ Beide treffen sich gleichermaßen im Geist des Chorals, den die klassische Polyphonie atmet.

Für die Betonung des Polyphonen finden sich viele Beispiele in den Messen Hermann Schroeders. Einige der bereits besprochenen Beispiele könnten ebenfalls dazu herangezogen werden. Im Kyrie der Missa Dorica jedoch findet sich ein besonders ausdrucksstarkes Beispiel für eine beinahe rücksichtslos zu nennende Art der Polyphonie (vgl. Abb.12). Die vorliegende Phrase besteht aus zwei Teilen. Der erste ist kanonisch, der zweite, ähnlich dem Gloria aus der Missa „Regina coeli“, in Quartbewegungen komponiert. Im ersten Teil gibt es zwei Themen, eines startet im Sopran, das andere im Alt. Dieselben Themen werden unverändert, jedoch um einen Schlag versetzt von Tenor und Bass begonnen. Nach zwei Takten verschieben sich die Männerstimmen noch um einen weiteren Schlag nach hinten. Nach weiteren zwei Takten mündet dieser Teil schließlich in die Quartbewegungen des zweiten Teils. Dort fangen die Frauenstimmen erneut ein Thema an, was von den Männerstimmen um einen Schlag versetzt imitiert wird, jedoch singen Sopran und Alt dieselbe Melodie um eine Quarte transponiert, die Männer beginnen darauf zeitlich versetzt auf derselben Tonhöhe. Dieses Prinzip wird zwei Takte lang durchgehalten und schließt mit einer Kadenz.

Das bemerkenswerte an dieser Stelle ist einerseits die Strenge der Polyphonie,

65 Schroeder 1949, S.210.

66 Vgl.: Schroeder „Lebenslauf“, S.4.

67 Vgl.: Schroeder 1948, S.100.

68 Schroeder 1955, S.1.

andererseits die Konsequenz mit der Schroeder die so entstandenen Dissonanzen in Kauf nimmt. Kaum ein Zusammenklang bleibt ohne Reibungen im großen oder kleinen Sekundbereich, die Klänge wirken zufällig und werden im Grunde nur durch die Linearität der Stimmen und das kanonische Prinzip zusammengehalten. Schroeder umgeht so durch ein streng polyphones System jeden Anklang an romantische Funktionsharmonik, von der Homophonie ganz zu schweigen. Dieses Ineinander der vier Stimmen, die alle durch die Identität der Melodien gleichberechtigt sind, kann der Hörer zumindest beim ersten Hören niemals erfassen. Schroeder erreicht so sein Ideal einer Mehrstimmigkeit, die von sich weg auf etwas Unfassbares weist.

Nun wurden selbstverständlich auch in der Romantik polyphone Werke für Orgel geschrieben. Wenn Schroeder von einer Ablösung des homophon-harmonischen Zeitalters spricht,⁶⁹ so ist dies sicherlich überspitzt. Und doch schwebt ihm in der Tat ein anderer polyphoner Gedanke vor, als der der Romantik. Ihm geht es um die „Linearität als Prinzip“,⁷⁰ um die strenge Eigenständigkeit aller Stimmen, gewissermaßen um einen „Geist der Polyphonie“. Die Homophonie dagegen wird in ihrer Gänze verneint, sodass damit das Vertikale als harmonischer Maßstab gleichsam abgeschafft ist. Polyphon angeordnete Stimmen, die durch ihren Zusammenklang kunstvoll gestaltete Harmonien hervorbringen, sind durch diese akkordische Verbindung immer noch abhängig voneinander und somit nicht im strengen Sinne selbstständig. Folgen einer echten Eigenständigkeit der Stimmen sind bei Schroeders Musik verschärfte Dissonanzen, die sich schlicht dadurch ergeben, dass die Einzelstimmen Priorität vor dem Zusammenklang haben⁷¹.

Schroeder betont jedoch auch die relative Notwendigkeit des Einbezugs des Harmonischen. So kann für ihn auch „eine uneingeschränkte Rücksichtslosigkeit im Vertikalen nicht adäquater Ausdruck einer vor Gott betenden Gemeinde sein.“⁷² Es geht also um eine prinzipielle Eintracht und Gemeinschaft der Stimmen in ihrer individuellen Eigenständigkeit.

69 Vgl.: Schroeder, 1955, S.2.

70 Vgl.: Schroeder 1948, S.100.

71 Vgl.: Mohrs 2004, S.38.

72 Schroeder 1958, S.107.

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

- lei - son, Ky - ri - e e -

- lei - son, Ky - ri - e e -

e e - lei - son, Ky - ri - e

- le - i - son, e - le - i - son.

- le - i - son, e - le - i - son.

e - le - i - son, e - le - i - son.

(Abb.12: Hermann Schroeder: Missa Dorica, Kyrie, Takt 10–17)

2. Zum zeitgenössischen Umfeld Hermann Schroeders

2.1 Der „Geist des Chorals“ im Motu proprio „Tra le sollecitudini“ Pius' X.

Hermann Schroeder stand mit seiner Einschätzung der Musica sacra in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht alleine da. Neben dem ACV und der IGK fand er zum einen in Rom, in Pius X., und in den kirchlichen Bewegungen seiner Zeit Gleichgesinnte und Mitstreiter im Streben nach einer wahren Kirchenmusik. Im folgenden Kapitel sollen daher sowohl die Verlautbarungen des römischen Klerus, als auch die katholischen Laienbewegungen zu Wort kommen, die maßgeblichen Anteil an Schroeders kirchenmusikalischem Standpunkt hatten.

Dem Gregorianischen Choral als ureigenste Art der Kirchenmusik hatte in Deutschland nicht nur der Cäcilianismus bereits den Weg geebnet, sondern auch das Motu proprio Pius' X. von 1903. Ursprünglich geschrieben in Abwehr gegen ausufernde Opernmusik in italienischen Kirchen,⁷³ entfaltete es auch in Deutschland und Frankreich seine Wirkung und führte zu einer Aufbruchsstimmung in weiten Kreisen der Kirchenmusik.⁷⁴ Die Gregorianik war auch hier Maßstab und Quelle der Kirchenmusik und bildete zusammen mit der Vokalpolyphonie das Fundament liturgischer Musik überhaupt. Möglich wurde diese Rückbesinnung auf die Kunst des Chorals nicht zuletzt durch die Bestrebungen der Musikwissenschaft, die Urgestalt des Chorals wiederherzustellen. Seit der Wiederentdeckung des Codex von Montpellier 1847 war man daher bestrebt, für die „faszinierende Geistigkeit, Würde und Musikalität der alten Melodien“ zu werben.⁷⁵

Was die Rolle der Gregorianik in der Liturgie angeht, blieben sich seither die Veröffentlichungen des katholischen Lehramtes bis zum Zweiten Vatikanum einigermaßen treu, weshalb an dieser Stelle etwas ausführlicher die wichtigsten Passagen des Motu proprio zitiert werden sollen:

- „1. Die Kirchenmusik ist ein wesentlicher Bestandteil der feierlichen Liturgie. Daher nimmt sie an deren allgemeinem Zweck teil, der da ist die Ehre Gottes und die Heiligung und Erbauung der Gläubigen. Sie trägt dazu bei, die Zierde und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu erhöhen. Ihre Hauptaufgabe besteht darin, den liturgischen Text, der den Gläubigen vorgetragen wird, mit passenden Melodien auszuschnücken. [...]
2. Die Kirchenmusik muss also in hohem Maße die besonderen Eigenschaften der Liturgie besitzen, nämlich die Heiligkeit und die Güte der Form; daraus erwächst

73 Vgl.: Ratzinger 2008c, S.291.

74 Vgl.: Mohrs 2002, S.32.

75 Vgl.: Bomm 1956, S.37f.

von selbst ein weiteres Merkmal, die Allgemeinheit. [...]

3. Diese Eigenschaften finden sich im höchsten Maße im gregorianischen Gesang. Daher ist dieser Gesang der der römischen Kirche eigene Gesang. [...] Aus diesen Gründen galt der Gregorianische Choral stets als höchstes Vorbild der Kirchenmusik, so dass man mit Recht das allgemeine Gesetz aufstellen kann: Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert; und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem höchsten Vorbild entfernt. [...]

4. Die obenerwähnten Eigenschaften besitzt in vorzüglichem Maße auch die klassische Polyphonie, besonders die der Römischen Schule, die im 16. Jahrhundert durch Perluigi da Palestrina ihre höchste Vollendung erreichte und die auch später noch Werke von hervorragendem liturgischem und musikalischem Wert hervorgebracht hat. [...]

5. Die Kirche hat allezeit den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, Sie lässt zum Dienst am Kult alles zu, was der menschliche Geist im Laufe der Jahrhunderte an Gutem und Schönem hervorgebracht hat, freilich unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Deshalb wird auch die neuere Musik in der Kirche zugelassen, denn auch sie vermag Werke von solcher Qualität, solchem Ernst und solcher Erhabenheit aufzuweisen, dass sie der liturgischen Handlungen keineswegs unwürdig sind.“⁷⁶

Der Dreiklang Gregorianischer Choral, klassische Polyphonie und zeitgenössische Musik wird von allen folgenden wichtigen Dokumenten zur Kirchenmusik, „*Divini cultus sanctitatem*“ (1928), „*Mediator Dei*“ (1947), „*Musicae sacrae disciplina*“ (1955) und die Liturgiekonstitution des 2. vatikanischen Konzils „*Sacrosanctum Concilium*“ (1963) aufgenommen. Neben den bereits angesprochenen Themen der Text- und Liturgiegebundenheit der Kirchenmusik, sowie ihren Vorbildern Gregorianik und Vokalpolyphonie, ist für Hermann Schroeders vor allem der Satz zur zeitgenössischen Kirchenmusik entscheidend: „Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert.“ Auf diese Weise kann die Gregorianik theoretisch Einzug in jede Kirchenkomposition halten, und zwar in der Form von Schroeders „Geist des Chorals“.⁷⁷

⁷⁶ Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.26-28.

⁷⁷ Vgl.: Schroeder 1934, S.2.

Schroeder und Pius X. geht es nicht um ein Erfassen des Stils, sprich um eine Nachbildung der Musik des 16. Jahrhunderts. Vielmehr hegen sie die Hoffnung auf eine Musik, die den Geist des Chorals atmet und doch die musikalische Sprache des 20. Jahrhunderts spricht. Immer wieder betont Schroeder daher die Rolle des Chorals als Grundlage der liturgischen Musik und religiösen Kunst:

„Man muss bei der Betrachtung jeder Kirchenmusik die Gregorianik zum Ausgangspunkt nehmen. Im Laufe der Jahrhunderte hat sie sich immer wieder als frischer, lebendiger Quell und Vorbild für alle anderen Gattungen erwiesen. Vom Choral als dem Mutterboden ergeben sich die Gesetze des Echt-Liturgischen und zugleich wahrhaft Künstlerischen von selbst.“⁷⁸

Der Geist des Chorals ist für Schroeder gleichsam das Kriterium für die *Musica sacra* schlechthin. Er nennt die Gregorianik „Abbild und Ahnung des Übersinnlichen“⁷⁹ und „Musik gewordene Liturgie“,⁸⁰ also gewissermaßen die Essenz des Liturgischen an sich.

2.2 Das Ideal der Polyphonie in der Orgelbewegung

Die Verwandtheit der Gregorianik mit der Polyphonie wurde bereits angesprochen: Schroeder hatte für den Gesang wie für die Orgel eine Rückbesinnung auf die echte Polyphonie gefordert, da diese den Geist des Chorals durch ihre Ausrichtung zum Transzendenten in unnachahmlicher Weise verinnerlicht habe. Zur Zeit Schroeders fanden ähnliche Gedanken zur Polyphonie Ausdruck in der sogenannten Orgelbewegung. Dort hoffte man, die Sicht auf die Orgel als symphonisches Instrument oder gar als Ersatz für das Orchester überwinden zu können. Die Anhänger der Bewegung betonten vielmehr das Proprium der Orgel, ihren eigenen instrumentalen Charakter, der sich nur in der Polyphonie verwirklichen konnte.⁸¹ „Der Protest [...] richtete sich auch in der Orgelbewegung gegen 'das 19. Jahrhundert', speziell gegen den 'Verfall', die 'Entartung' des deutschen Orgelbaus in der Zeit ab etwa 1870, gegen die 'gefühlvolle', die 'singende' Orgel, 'gegen das brüllende Ungeheuer, das seine dickflüssigen Tonfluten kreischend und ächzend dahinwälzt'.“⁸²

Die Polyphonie steht in dieser Zeit auch für einen Garanten der Allgemeinheit bzw. der Einheit der katholischen Liturgie: Die Funktionsharmonik und der homophone Satz seien Errungenschaften der abendländischen Kunstmusik. Die Polyphonie dagegen fände sich

78 Mohrs 1989, S.285f.

79 Schroeder 1934a, S.2.

80 Schroeder 1953, S.127

81 Vgl.: Mohrs 2004, S.39.

82 Eggebrecht 1967, S.15.

in verschiedenen Formen und Ausprägungen in verschiedenen Völkern auf mehreren Kontinenten. Auch der gregorianische Choral böte mehr Verbindendes als die Homophonie,⁸³ „nicht allein wegen seiner melodischen und rhythmischen Qualität, sondern insbesondere auf Grund seines formalen Reichtums und der leicht zugänglichen Ästhetik seiner Modalität.“⁸⁴ Choral und Polyphonie werden in den kirchlichen Bewegungen also auch in ihrer Allgemeinheit Vorbild der Kirchenmusik.

Wie der Choral das Vorbild der Kirchenmusik wurde, so galt für die Orgel, dass „im Bau dieses Instruments in Nachahmung der frühbarocken Orgelbaukunst etwas für den Orgelbau der Gegenwart Gültiges und Vorbildliches verwirklicht ist“.⁸⁵ Konkret ging es um eine Betonung der Solostimmen, die sich voneinander absetzten und so die Einzelstimmen im Polyphonen besser hervorbrachten. Der Apparat sich gut mischender, orchestral gedachter 8' und 4'-Fuß Register wurde dementsprechend wieder von Aliquoten, Zungen und bestimmten Streichern ersetzt.

Diesen praktischen Zielsetzungen entsprechend speiste sich die Bewegung in ihren Anfängen vor allem aus Kreisen von Organisten und Orgelbauern, ihre theoretische Unterfütterung erhielt sie später von der Musikwissenschaft. Ihren Bedeutungs-Höhepunkt schließlich hatte sie in den 1920er Jahren, in denen sie sich mit der Liturgischen Bewegung und der Kirchenmusikbewegung verband, von denen sie starke Impulse erhielt.⁸⁶

Mit der Verwerfung des Orgelbaus ging auch eine Herabwürdigung fast der gesamten romantischen Orgelmusik einher. Bei Johannes Klais, einem Freund Schroeders, hört es sich beinah an, als sei die romantische Orgel um sich selbst betrogen worden, indem ihr eigener Klang ihr genommen und der des Orchesters aufgedrückt worden wäre:

„Die Auffassung der Orgel als Instrument höchster Eigenkultur war der Zeit unserer großen deutschen Orgelmeister selbstverständlich. In der einseitigen Entwicklung der Musik zur Priorität des Klanglichen wurde auch die Orgel mitgerissen, sie verlor immer mehr von ihrer Eigenart und war bis zu einer (ziemlich schlechten) Imitation des Orchesters herabgesunken. Die Entwicklung der neuen Musik (Beschränkung auf Wesenhaftes, Betonung des Linearen, Anknüpfung an frühere polyphone Epochen, Schlichtheit und Herbheit im Ausdruck, Eigengesetzlichkeit der Musik je nach Instrument [‘Materialgerechtigkeit’] usw.) brachte auch unsere Orgelbauer

83 Vgl.: Joris 1967, S.89.

84 Ebd.

85 Eggebrecht 1967, S.7.

86 Vgl.: Ebd., S.9.

wieder auf den Weg zu einem arteigenen Orgelklang“⁸⁷

2.3 Polyphonie in der Theologie

In weiten Kreisen der Kirchenmusik geht es zur Zeit Schroeders um die Rückbesinnung auf die Polyphonie und auch die Theologie hat sich dieses Bild der selbstständigen Linien, die in einem großen Ganzen zusammenwirken, zu eigen gemacht. Joseph Ratzinger sieht darin einen Ausdruck der Kirche selbst, die „concoria discors, die Einheit in der Verschiedenheit,“⁸⁸ die durch die Polyphonie versinnbildlicht werden kann. Keine Stimme braucht die jeweils andere für die eigene Schönheit, und doch ergibt sich das Kunstwerk erst im Zusammenklang aller. In ihrem Wesen drückt dies den liturgischen Geist aus, wie er vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil herrschte: Die Liturgie an sich brauchte die Beteiligung der Gläubigen nicht. Die Gläubigen brauchten auch die Beteiligung der anderen Gläubigen nicht. Die Messe war schön und wirkungsvoll aus sich heraus, und doch konnte sie ihre Wirkung nur auf die Gläubigen ausweiten, wenn diese sich in innerer Beteiligung in das Geschehen mit einbeziehen ließen. So ist jede gläubige Stimme für sich autark und selbstbestimmt (ob und wie sie sich am offenen Angebot der Liturgie beteiligt), doch das Gesamtkunstwerk der Messe entsteht nur im Zusammenklang aller.

Gregorianik und Polyphonie werden so zu Prinzipien, die in ihren Eigenschaften Ausdruck liturgischen Geistes und Wegweiser für die zeitgenössische Kirchenmusik sein können. Daraus ergeben sich zwangsläufig weitere Kriterien. Es sind dies Forderungen, die im 20. Jahrhundert vor allem von der sogenannten liturgischen Bewegung gestellt werden, und die sich nach und nach auch die Liturgen in Rom zu eigen machen. Vorerst gipfeln wird dies letztlich im 2. Vaticanum, worüber noch zu berichten sein wird.

Eng mit den Fragen der Gregorianik und der Polyphonie verflochten, entfaltet die liturgische Bewegung Ideen von der Abkehr vom Individualismus, Hinwendung zum liturgischen Gemeinschaftssinn und zu einer Objektivität der Liturgie. Diese Sichtweise ist auch für Schroeders Auseinandersetzung mit der Liturgie maßgeblich. Einer der Vordenker der Bewegung ist Romano Guardini und sein Buch „Vom Geist der Liturgie“, das 1917 erscheint. Da Schroeder sich mit seinen Forderungen für die Kirchenmusik eng an Gedanken Guardinis anlehnt und sich dabei auch konkret an diesem Werk orientiert,⁸⁹ soll an dieser Stelle eine kurze Übersicht über die liturgische Bewegung und Guardinis Vorstellung der Liturgie folgen.

87 Schroeder 1933, S.41.

88 Ratzinger 1971, S.230.

89 Vgl.: Mohrs 1989, S.280f.

2.4 Tradition und Fortschritt in der liturgischen Bewegung

Die Ursprünge der liturgischen Bewegung liegen in den Benediktinerabteien Frankreichs, die einem stärker werdenden Interesse der Gläubigen an der Liturgie entgegen kamen.⁹⁰ 1851 wurden erste derartige Bestrebungen in Frankreich erstmals als „mouvement liturgique“ bezeichnet, was dann zur deutschen Bezeichnung „Liturgische Bewegung“ führte. Dies dauerte aber noch bis 1893. Als Beginn der eigentlichen Bewegung wird allgemein das sogenannte „Mechelner Ereignis“ genannt: Am 23. September 1909 hielt Lambert Beauduin OSB in Mecheln ein Referat über „Das wahre Gebet der Kirche“. Darin warb er für einen neuen Gemeinschaftscharakter der gottesdienstlichen Versammlung, der sich im Laufe des letzten Jahrhunderts verflüchtigt und in religiösen Individualismus gewandelt habe. Die Messe werde von vielen nur noch im Sinne der Sonntagspflicht abgeleistet. Dagegen hänge die Einheit und Sichtbarkeit der Kirche aber von jedem einzelnen ihr zugehörigen Christ ab, weil er ein Glied desselben Leibes ist. Als Glied am Leib der Kirche müsse der Gläubige aber auch mit ihr in sichtbarem Kontakt stehen. Der Theologe Johann Adam Möhler zieht daraus den Schluss, dass die Gemeinde als Ausdruck dieses Kontaktes selbst aktiv werden müsse: „Der Gottesdienst ist unter tätiger Anteilnahme der ganzen versammelten Gemeinde als Feier der Kirche zu begreifen und zu vollziehen.“⁹¹

So machte sich die liturgische Bewegung die Rede von der „tätigen Anteilnahme“ zu eigen, die erstmals Pius X. 1903 in seinem Motu proprio „Tra le sollecitudini“ formuliert hatte. Im Zusammenhang mit der Wiedereinführung des Gregorianischen Choral bekundete der Papst dort seinen Wunsch, dass „die Gläubigen am kirchlichen Gottesdienst wieder tätigeren Anteil nehmen, so wie es früher der Fall war.“⁹² Der Gottesdienst sollte nicht mehr an einer passiven Gemeinde vorbeilaufen, sondern zu innerer Teilnahme führen. Es ging um eine „Restauration einer Einheit von Ritus, Wort und Ton“.⁹³

Es liegt der Bewegung jedoch zunächst fern, die Liturgie als solche umzugestalten. Vielmehr geht es ihr darum, die Gläubigen zu einem besseren Verständnis dessen zu führen, was in der Messe passiert. So bearbeitete und übersetzte Anselm Schott das Missale Romanum und kommentierte es für Laien. Die Kirchgänger sollten dadurch Anteil nehmen können an der Messe, sollten sie mitvollziehen und sich mitnehmen lassen in das

90 Zum Folgenden vgl.: Kaczynski 2004, S.12-42.

91 Kaczynski 2004, S.17.

92 Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.27.

93 Koch 2013, S.157.

„heilige Spiel“, wie Romano Guardini es nennt.⁹⁴ Dennoch sollte die Liturgie den römischen Ritus beibehalten. „Katholisch hieß 'römisch' und dies 'lateinisch'.“⁹⁵ So fügte sich die liturgische Bewegung ein in die kirchlichen Entwicklungen der Zeit mit ihrer römischen Zentralisierung der Kirche in den Jahren um das Erste Vatikanische Konzil und förderte diese Bestrebungen, ebenso wie sie auch durch sie gefördert wurde.⁹⁶

So ist die Bewegung trotz ihres Antriebs zur Veränderung im Grunde eine Erscheinung, die sich nahtlos in den konservativen und weltabgewandten Katholizismus der Zeit des Antimodernismus fügt.⁹⁷ Letztlich liegen ihre Wurzeln also nicht „bei den liturgischen Reformen der katholischen Aufklärung mit ihren Anliegen der Verständlichkeit, der volkssprachlichen Liturgie und der Aufwertung von Wort und Predigt. Ihr Ursprung war nicht der 'liturgiekritische' Impuls, der das geschichtlich Gewordene an der Idee oder am Anfang misst. Es war vielmehr das vorbehaltlose Ja zum geschichtlich Gewordenen.“⁹⁸ Die Bestrebung, die katholische Welt durch Konservatismus und Restauration reformieren zu wollen, wird für die Bewegung jedoch letztlich zum unlösbaren Paradoxon und wirkt langfristig ungewollt auf die grundlegendste Reform der Liturgie hin, die die katholische Kirche je erlebt hat, die Konstitution „Sacrosanctum Concilium“ des Zweiten Vaticanums.

Auch in Fragen der Kirchenmusik gibt es zur selben Zeit ähnliche Bestrebungen, die zu ähnlichen Probleme führen: Die Musik sollte sich durch die Orientierung an der Tradition und der lateinischen Sprache abwenden vom Zeitgeist und so von Grund auf reformieren. Dies bedeutete konkret die Aufwertung des Gregorianischen Chorals. Da die Gemeinde aber im Sinne der „tätigeren Teilnahme“ der liturgischen Bewegung zumindest am Gesang beteiligt werden sollte, hätte sie diese Beteiligung ausschließlich durch das Singen des komplexen Chorals ausüben können, was in der Praxis die meisten schlicht überforderte.⁹⁹ Entsprechend dieser programmatischen Widersprüchlichkeiten innerhalb der Bewegung blieb sie zunächst auf kleine traditionsbewusste Kreise beschränkt, bis sie sich nach dem Ersten Weltkrieg mit der katholischen Jugendbewegung verband. Diese hatte in Romano Guardini ihren Vordenker gefunden, dessen Position nun, auch und vor allem wegen ihrer Bedeutung für Hermann Schroeder, kurz dargestellt werden soll.

94 Vgl.: Meyer/Pacik 1981, S.25.

95 Ebd. 1981, S.22.

96 Vgl.: Ebd. 1981, S.22.

97 Vgl.: Schatz 1999, S.120ff.

98 Ebd., S.161.

99 Vgl.: Kaczynski 2004, S.22.

2.5 Objektivität und Wir-Stil der Liturgie bei Romano Guardini

Im Motu proprio benennt Pius X. zwei bzw. drei Eigenschaften der Kirchenmusik: Heiligkeit und Güte der Form, woraus die dritte Eigenschaft, die Allgemeinheit, folgt. Das Erste, ihre Heiligkeit erhält die Liturgie dabei aus ihrer Abgrenzung vom Weltlichen.¹⁰⁰ Daraus ergibt sich eine Skepsis gegenüber allem Neuen und eine Hinwendung zum Bekannten und Gewachsenen. Aus dieser langen Reifezeit der Tradition wiederum erwächst das Zweite, die Güte der Form. Dasselbe Traditionsbewusstsein findet sich auch in Guardinis Werk wieder. Nach Guardini haben die langen Zeiten der Entwicklung „immer wieder die liturgischen Gebilde abgeschliffen, ausgefeilt, angepasst“ und dadurch eine Form geschaffen, in die der Geist und der Glaube vieler Jahrhunderte eingeflossen ist. Die Liturgie ist somit zu einer Form „von unendlicher Weite und Tiefe [...] und zugleich solcher Klarheit und Allgemeingültigkeit [...] wie sonst wohl nie wieder“¹⁰¹ geworden. Das Dritte nun, die Allgemeinheit, folgt gleichermaßen aus der Güte der Form, also der Entwicklung über einen langen Zeitraum hinweg, wie aus der Heiligkeit, also der scharfen Trennung von Sakralem und Profanem: „Im Zusammensein von Menschen verschiedenster Veranlagung, verschiedener gesellschaftlicher Schichtung, vielleicht auch verschiedener Volksart, im Laufe verschiedener geschichtlicher Perioden ist das Zufällige und Besondere bis zu einem gewissen Grad abgefallen, und das Wesentliche, Allgemeingültige ist hervorgetreten. Die betreffende Weise geistlichen Verhaltens ist objektiv geworden.“¹⁰²

Diesen Gedankengang erläutert Guardini mithilfe des Gebetes: Die Liturgie „ist nicht der unmittelbare Ausdruck einer besonderen Seelenverfassung, weder in ihren Gedanken und Worten noch in ihren Bewegungen. Man vergleiche etwa [...] die Gebärden des Priesters am Altar mit den unwillkürlichen Bewegungen eines Betenden, wenn er sich unbeachtet glaubt.“¹⁰³ Das Gebet des Einzelnen mag bisweilen gefühlvoll, persönlich und spontan sein. Ein Gebet aber, was eine Vielzahl Gläubiger am Sonntag beten soll, muss maßvoll im Ausdruck sein, allgemein, doch kunstvoll in der Form und muss von jedem Gläubigen auf ähnliche Weise überzeugt gebetet werden können. Für Individualismus ist in der Liturgie dementsprechend kein Platz. Guardini fordert demgegenüber sogar „die Hingabe der eigenen Selbstständigkeit und Selbstherrlichkeit.“¹⁰⁴ Dies gilt jedoch vor allem für die Liturgie der heiligen Messe. Das private Gebet, sowie die Andachtsübungen sind für ihn gerade wegen der Allgemeinheit der Messe eine absolut notwendige Ergänzung des

¹⁰⁰vgl.: Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.26.

¹⁰¹Guardini ²⁰1997, S.42.

¹⁰²Ebd., S.16.

¹⁰³Ebd., S.41f..

¹⁰⁴Ebd., S.35.

Glaubenslebens.¹⁰⁵ Es ist letztlich wieder der Gedanke der Messe als Angebot, den Guardini mit der Allgemeinheit ausdrückt. Die Form ist so gehalten, dass jeder sich daran innerlich beteiligen kann. Durch Gefühl, Spontanität und Individualität würde diese Möglichkeit im Keim erstickt. Das kultische Geschehen der Liturgie benötigt keinen einzigen Gläubigen, um sinnvoll gefeiert zu werden (vgl. stille Messen).¹⁰⁶

Demensprechend ist das Individuum vernachlässigbar, wichtiger dagegen ist die Allgemeinheit, die Gemeinschaft aller Gläubigen.¹⁰⁷ „Die Liturgie sagt nicht 'Ich', sondern 'Wir'. [...] Die Liturgie wird nicht vom Einzelnen, sondern von der Gesamtheit der Gläubigen getragen.“¹⁰⁸ Was Guardini fordert ist Demut des Einzelnen. In der Liturgie geht es nicht um jeden einzelnen Gläubigen, sondern vielmehr um das Ganze, um die Gemeinschaft und auch um sie nur in eingeschränktem Maße, denn die Liturgie ist letztlich nicht einmal auf den Menschen an sich, sondern auf Gott allein gerichtet. Die feiernde Gemeinschaft hat für die Dauer der Messe Anteil an der himmlischen Feier, dem ewigen Gottesdienst (vgl. das Sanctus).¹⁰⁹ Der Gläubige kann sich nun seinerseits selbst in diese Liturgie einschalten oder nicht. Er nimmt jedoch stets nur Teil und ist niemals Mittelpunkt des Geschehens.

Daher verbietet sich auch die Betonung des subjektiven Gefühls. „Die Liturgie als Ganzes liebt das Übermaß des Gefühls nicht. Es glüht in ihr, aber wie in einem Vulkan, dessen Gipfel klar in kühler Luft steht. Sie ist gebändigtes Gefühl.“¹¹⁰ Der Gläubige soll davor bewahrt werden, durch das äußerliche Aufdrücken von Gefühl manipuliert zu werden, wenn die Messfeier dies von ihm als Mitfeierndem fordern würde. Die Objektivität des Gottesdienstes dient ihm so letztlich als Schutz vor Vereinnahmung. Die Gefahr des ungebändigten Gefühls nämlich ist, so Guardini, zweierlei: „Entweder es wird vom Betenden ernst genommen: dann muss er sich zu Empfindungen zwingen, die er überhaupt nicht, oder jetzt nicht hat. Das kann sein geistliches Fühlen unnatürlich, unwahr machen. Oder aber die Natur hilft sich, nimmt die Sätze in einem kühleren Sinn, als sie dastehen, und dann ist das Wort entwertet.“¹¹¹

Letztlich fordert Romano Guardini also erstens Anbindung an die Tradition, zweitens Objektivität und drittens die Aufgabe von Individualität und übermäßigem Gefühl

105Vgl.: Ebd., S.17.

106Vgl.: Frank 1997, S.29.

107Zum Folgenden vgl.: Guardini ²⁰1997, S.11-62.

108Ebd., S. 32.

109Vgl.: Ratzinger 2008c, S.290.

110Dieser Satz war in Schroeders Exemplar von „Vom Geist der Liturgie“ angestrichen, vgl. Mohrs 1989, S. 281; Guardini ²⁰1997, S.22.

111Guardini ²⁰1997, S.23.

zugunsten des „Wir-Stils“ des gemeinschaftlichen Gottesdienstes.

2.6 Äußerungen kirchlicher Dokumente zur Musica sacra

In den kirchlichen Dokumenten finden wir zusätzlich teils ergänzende, teils bestätigende Punkte zur Kirchenmusik. Während es Guardini jedoch mehr um die Liturgie als Ganzes, gewissermaßen um die Metaebene geht, sprechen die Dokumente teils in die konkrete Praxis des Gottesdienstes hinein und äußern sich dezidiert zu den Teilaspekten der zugrunde liegenden Frage nach der wahren Kirchenmusik.

Von den drei genannten Kriterien Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit betont Guardini vor allem die Allgemeinheit der Liturgie, selbstverständlich in ihrer Verbindung zu den ersten beiden. In den Dokumenten stößt man neben den praktischen Fragen eher auf Äußerungen zur Heiligkeit der sakralen Musik in ihrer Abgrenzung zu ihrer weltlichen Schwester.

Schon im Motu proprio ist vom unheilvollen Einfluss die Rede, „den weltliche Kunst und Bühnenkunst auf die kirchliche Kunst ausüben“.¹¹² Auch in den späteren Konstitutionen, Enzykliken und Instruktionen läuft es stets auf eine Vermeidung der „Vermischung von Heiligem und Weltlichem“¹¹³ hinaus. So spricht die Enzyklika „Musicae sacrae disciplina“ von Papst Pius XII., wo es um neue Musik in der Kirche geht, zwar einerseits von wahren Fortschritt, andererseits aber vor allem von Weltlichem, dass sich in die Kirchenmusik „einniste und sie verderbe.“¹¹⁴

Dass Gregorianik und Polyphonie in jedem einzelnen Dokument als Ideal der Kirchenmusik beschrieben werden, muss kaum weiter erwähnt werden. Bemerkenswert ist allerdings eine Formulierung aus derselben Enzyklika, die sehr an eine Äußerung Schroeders (siehe oben) erinnert: Die Gregorianik wird dort als „unerschöpflicher Quell“¹¹⁵ für die Kirchenmusik bezeichnet.

Die Priorität des Vokalen ist auch hier durchweg spürbar. Im Motu proprio von 1903 heißt es bereits in aller Kürze: „Der Gesang muss stets die Vorherrschaft haben“.¹¹⁶ Instrumente und Orgel haben sich dem unterzuordnen. Lange Vorspiele und Nachspiele sind ebenso verboten wie eine „Unterdrückung“ des Gesanges bei der Begleitung.¹¹⁷ Überhaupt gibt es insgesamt weit mehr Vorschriften darüber, wann die Orgel und die anderen Instrumente zu

¹¹²Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.24.

¹¹³Divini cultus sanctitatem, nach Meyer/Pacik 1981, S.42.

¹¹⁴Mediator Dei, nach Meyer/Pacik 1981, S.61.

¹¹⁵Musicae sacrae disciplina, nach Meyer/Pacik 1981, S.68.

¹¹⁶Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.31.

¹¹⁷Vgl.: Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.32.

schweigen haben, als positive Beurteilungen ihres Spiels an sich.¹¹⁸ Dagegen entwickelt sich die Bewertung des Volksgesanges in positiver Weise. Während der Gesang in Tra le sollecitudini und Divini cultus sanctitatem als Beteiligung der Gemeinde erst wiedereringeführt werden musste,¹¹⁹ wird er in späteren Dokumenten immer mehr zu einem unverzichtbaren Bestandteil der Messe. Pius XII. schreibt dazu 1947 :

„Wir ermahnen euch auch, Ehrwürdige Brüder, dass unter eurer Leitung der religiöse Volksgesang gefördert werde. Man wahre die ihm zukommende Stellung und pflege ihn eifrig, da er Glauben und Frömmigkeit des christlichen Volkes sehr anspornt und entflammt. Geschlossen und machtvoll dringe das Lied unseres Volkes zum Himmel empor wie das Rauschen von Meereswogen, lege mit wohltönender und lauter Stimme Zeugnis ab von dem 'einen Herzen und der einen Seele' (vgl.: Apg 4,32), wie es Brüdern und Kindern desselben Vaters ziemt.“¹²⁰

In der Instruktion zu ebendieser Enzyklika heißt es:

„Der religiöse Volksgesang ist wärmstens zu empfehlen und zu fördern; denn mit seiner Hilfe wird das christliche Leben mit religiösem Geist durchdrungen und die Herzen der Gläubigen werden zu Höherem emporgeführt.“¹²¹

Was das Gefühl bzw. den Affekt der Kirchenmusik betrifft, wird man nur im jüngsten der vorkonziliaren Dokumente fündig, dort im Zusammenhang mit der allgemein religiösen Musik:

„'Religiöse Musik' schließlich ist diejenige, die sowohl nach Absicht des Urhebers wie nach Inhalt und Zweck des Werkes fromme und religiöse Empfindungen zum Ausdruck bringen und wecken will und darin 'der Religion sehr zugute kommt'. Da sie jedoch nicht für den Gottesdienst bestimmt ist und einen freieren Charakter hat, wird sie bei liturgischen Handlungen nicht zugelassen.“¹²²

Weder leugnet die Instruktion, dass es fromme und religiöse Empfindungen gibt, noch wertet sie das Wecken von Gefühlen als schlecht. Lediglich ihr Platz in der Liturgie wird bestritten, womit sich eine ähnliche Sicht der Dinge ergibt wie bei Romano Guardini.

Das in keiner Schrift des 20. Jahrhunderts zu vermissende Stichwort der tätigen Teilnahme wird meist im Zusammenhang mit dem Singen des Gregorianischen Chorals benutzt.¹²³ An eine Teilnahme der Gemeinde im Sinne des Zweiten Vaticanums ist dagegen bei weitem

118Vgl. z.B. Instruktion über die Kirchenmusik, nach Meyer/Pacik 1981, S.94.

119Meyer/Pacik 1981, S.27; 43.

120Mediator Dei, nach Meyer 1981, S.55f.

121Instruktion über die Kirchenmusik, nach Meyer/Pacik 1981, S.101.

122Instruktion über die Kirchenmusik, nach Meyer/Pacik 1981, S.84.

123Vgl. z.B. Meyer/Pacik 1981, S.27;43.

noch nicht zu denken. Vielmehr wird die Teilnahme des Volkes als eine „innere Teilnahme“¹²⁴ qualifiziert, was für eine größere Nähe zur liturgischen Bewegung als zur Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils spricht.

Die Sprache der Liturgie ist und bleibt vor dem Konzil die Lateinische. „Die der römischen Kirche eigene Sprache ist die lateinische. Daher ist bei feierlichen liturgischen Handlungen Gesang in der Volkssprache überhaupt verboten.“¹²⁵ Das Lateinische wird als Indiz der Allgemeinheit der Messliturgie sowie als Ausdruck der Einheit der Gläubigen weltweit angesehen.¹²⁶

Unter den Instrumenten genießt die Orgel ein uneingeschränktes Vorrecht in der Liturgie:

„Sie wurde wegen ihrer geradezu wunderbaren Klangfülle und Erhabenheit für würdig erachtet, bei den liturgischen Handlungen mitzuwirken, sei es zur Begleitung des Gesanges, sei es, um beim Schweigen des Chores nach den gegebenen Vorschriften anmutige Klänge ertönen zu lassen.“¹²⁷

Doch auch an dieser Stelle geht es um Heiligkeit, sowohl was die Musik selbst als auch was den Bau des Instrumentes angeht: das Profane muss in jedem Fall herausgehalten werden. Hier lässt die Instruktion jedoch eine gewisse Klarheit vermissen: „Die für den liturgischen Dienst bestimmte Orgel soll, auch wenn sie klein ist, nach den Regeln der Kunst gebaut und mit den Registern ausgestattet sein, die ihrer sakralen Verwendung entsprechen.“¹²⁸

Ob hier dieselben Kriterien für das der „sakralen Verwendung Entsprechende“ gelten wie in der Orgelbewegung lässt sich leider nicht sagen. Dennoch steht natürlich eine Orgeldisposition in unmittelbarem Zusammenhang mit der Musik, die auf ihr erklingen soll. Eine französische Cavaillé-Coll-Orgel des 19. Jahrhunderts ist für eine andere Musik gebaut, als eine deutsche Klais-Orgel. So muss es scheinen, dass auch das Lehramt, da es sich für bestimmte Register ausspricht, eine gewisse Art von Orgelmusik favorisiert. Es liegt nahe, die stets hochgehaltene Polyphonie als Ideal anzuführen, was zu einer ähnlichen Meinung wie der der Orgelbewegung führen würde, weg vom Symphonischen, hin zum „arteigenen“ Orgelklang. Letztlich festlegen lässt es sich aus dem Dokument selbst aber nicht.

124Instruktion über die Kirchenmusik, nach Meyer/Pacik 1981, S.88f.

125Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.28.

126Vgl.: Mediator Dei, nach Meyer/Pacik 1981, S.49.

127Divini cultus sanctitatem, nach Meyer/Pacik 1981, S.42.

128Instruktion über die Kirchenmusik, nach Meyer/Pacik 1981, S.105f.

2.7 Die kirchlichen Ideale im Neoklassizismus

Von den nun erarbeiteten Themen sind in Bezug auf Hermann Schroeder noch die Fragen nach der Objektivität, der Individualität (bzw. der Gemeinschaft) und der „frommen und religiösen Empfindungen“ zu klären, welche alle drei recht eng zusammenhängen.

Was den Umgang mit diesen Themen angeht, so gibt es zur Zeit Schroeders sowohl in der Kirchenmusik als auch im weltlichen Bereich eine Strömung, die die Ansichten unseres Komponisten teilt, den „Neoklassizismus“ oder die „Neue Sachlichkeit“. Den Neoklassizisten geht es um eine Abkehr vom Stilideal der Romantik. Das wollen sie durch die Rückbesinnung auf alte Satztechniken ebenso erreichen wie durch eine sogenannte „Objektivität“ der Musik, welche den (aus ihrer Sicht) übertriebenen Ausdruck und das Gefühlsbetonte der romantischen Musik bewusst vermeidet.¹²⁹ Es bildet sich so eine (weitere) Gegenbewegung zum 19. Jahrhundert, „zur Metaphysik und Psychologisierung des Musikalischen, zur überladenen Komplexität aus Chromatik und Alterationsharmonik“¹³⁰ mit schillernden Namen wie Paul Hindemith und Igor Stravinsky. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird daher das Subjekt weitgehend der Bühne verwiesen, das Individuum muss stattdessen aufgehen in der Gemeinschaft und das Gefühl wird teilweise so nachdrücklich aus der Musik verbannt, dass mancher eine „Ernüchterung bis zur Kälte“¹³¹ diagnostiziert.¹³²

2.8 Einordnung von Hermann Schroeder in seine Zeit

In dieser Zeit vertritt auch Hermann Schroeder eine ähnliche Ansicht. Seine Herleitung des Gedankens beginnt erneut bei der Polyphonie und ihrer Konformität mit der Liturgie, trifft sich aber bald mit den Ideen der Entsubjektivierung, Objektivierung, Kollektivierung usw. der Neoklassizisten. Schroeder nennt die Polyphonie „überpersönlich“. Damit entspricht sie, so Schroeder, dem Gemeinschaftscharakter, dem „Wir-Stil“ der Liturgie. In den vielfach verschlungenen Linien der vokalen Polyphonie laufen mehrere Stimmen in relativer Selbstständigkeit nebeneinander. Sie ist also einerseits Zeichen eines Miteinanders, einer Gemeinschaft, andererseits schützt sie aber auch vor übertriebenem Affekt, denn der Ausdruck kann „infolge der starken Bindung der Einzellinien aneinander niemals ins Allzu-Persönliche abgleiten. Die Gleichberechtigung aller Stimmen sowie die Strenge der kontrapunktischen Techniken garantieren – wenigstens rein technisch – die

¹²⁹Vgl. Mohrs 1998, S.307.

¹³⁰Schmidt 2005, S.47.

¹³¹Riehtmüller 2006, S.26.

¹³²Vgl. Ebd.

Ebene der allgemeingültigen Aussage.“¹³³ Mit der „allgemeingültigen Aussage“ greift Schroeder die Aussagen Pius' X. wieder auf. Entindividualisierung und Vermeidung des Gefühls münden hier gleichsam in das Kriterium der „Allgemeinheit“ des Motu proprio. Im Gegensatz zur Polyphonie bewertet Schroeder die Homophonie als liturgieunfähig. Durch ihre Betonung der Melodiestimme werden die anderen Stimmen untergeordnet, weshalb nicht mehr von einer Gleichberechtigung der Stimmen gesprochen werden kann.

„Die führende Melodiestimme, soweit sie das melodische und rhythmische Leben der anderen Stimmen beeinträchtigt oder gar aufhebt, ist ichbetont und besonders geeignet, dem persönlichen Gefühl musikalischen Ausdruck zu verleihen. Eine solche Musik kann wohl fromm sein und allgemein religiösen Wert besitzen, der umso echter ist, je weiter sie sich aus der Verbindung mit strenger Liturgie entfernt: Ihr Platz ist in der allgemeinen Geistlichen Musik.“¹³⁴

Die Worte der oben besprochenen Instruktion über die Kirchenmusik wurden im selben Jahr veröffentlicht wie Schroeders Schrift, der dieses Zitat entnommen ist. In beiden wird das Wecken von religiösen Empfindungen durchaus nicht als solches verworfen, doch der Raum der Liturgie wird dem Gefühl verwehrt. Eine Übertragung auf das musikalisch-technische fehlt in der Instruktion naturgemäß. Schroeder seinerseits verwirft mit dem Argument der Ichbetonung die homophone Musik als besonders anfällig für übertriebenen Ausdruck. Für die Liturgie kommt sie nicht infrage. Doch auch hier geht es offenbar nicht um die Homophonie als solche, sondern nur um eine besondere Art. Sie wird schließlich nur dann von der Liturgie ausgeschlossen, wenn sich die Melodiestimme als Beeinträchtigung der übrigen Stimmen erweist. Das ist jedoch nicht zwangsläufig der Fall. Schroeder lehnt sich mit seinen Ideen darüber hinaus bewusst an die liturgische Bewegung und Romano Guardini an. Die Aussagen zur Objektivität, die sich in der Bewegung auf die Liturgie beziehen, bieten auch der neuen Kirchenmusik im Sinne Schroeders einen geistlich-religiösen Unterbau.¹³⁵ Die Ablehnung des 19. Jahrhunderts ist nur eine der Gemeinsamkeiten, die die Liturgische Bewegung und den Kirchenmusikalischen Aufbruch miteinander verbinden. Schroeders Parallelisierung von Liturgie und liturgischer Musik fügt dem eine weitere hinzu: Die Objektivität der Liturgie, von der Guardini spricht, muss im Zuge der Forderung Schroeders und anderer nach Übereinstimmung wahrer Kirchenmusik mit der Liturgie zu einer Objektivierung der Kirchenmusik führen. Dies gilt für den Gregorianischen Choral, für die Polyphonie und im

¹³³Mohrs 1989, S.281.

¹³⁴Schroeder 1958, S.106f.

¹³⁵Vgl.: Schroeder 1948, S.100.

„Geist des Chorals“ auch für die zeitgenössische Musica sacra:

„Die Musik in der heiligen Messhandlung darf am allerwenigsten in persönliche, subjektive Gefühle ausarten. Nirgendwo sonst muss ihre Haltung so selbstlos sein wie gerade dort. Dies allein ist es, was man als 'Geist des gregorianischen Chorals' von ihr verlangt. Mit der Überwindung der subjektiven Haltung der Musiksprache des 19. Jahrhunderts kommen wir von der musikalischen Seite dieser Forderung mit einem neuen polyphonen Stil entgegen. So muss die Musik als ein für die Gemeinschaft geformtes Gebet empfunden werden.“¹³⁶

Immer wieder kehrt Schroeder in seinen Folgerungen dabei zum Gebet als Ausgangspunkt der Betrachtungen zurück. Zudem erinnert der Gedanke auch an Guardini und dessen Anschauung vom objektivierten Gebet, das sich durch die Vielzahl der Betenden, seine lange Entwicklung und seine Stilisierung ins Überpersönliche erhoben hat.

Johannes Klais drückt im Sinne der Orgelbewegung eine ähnliche dahingehende Auffassung aus:

„Wie die Liturgie nicht das Gebet des Einzelnen, sondern der ganzen Gemeinde darstellt, soll auch die Kultorgel nicht persönliche Regungen widerspiegeln. Das bedeutet Abkehr vom Orchestermäßigen, Rückkehr zum ursprünglichen, objektiv natürlichen Orgelklang in Farbe und Aufbau. Die majestätische Starrheit – besser gesagt Unbeugsamkeit – hat der Orgel wohl die leidenschaftliche Sprache, nicht aber die künstlerische Ausdrucksfähigkeit genommen.“¹³⁷

Alle diese benannten Strömungen und Bewegungen inklusive der römischen Position finden auf musikalischer Seite eine Heimat in der bereits erwähnten „Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“ (IGK). Schroeders Bild taucht schon 1930 in der Programmschrift der Gesellschaft auf. Überblickt man die Beiträge dieser Schrift, fallen dem Betrachter an vielen Stellen bekannte Stichwörter ins Auge: so verurteilt man auch dort beispielsweise den „krankhaften Subjektivismus“,¹³⁸ den „zügellosen Individualismus“¹³⁹ und den „affektuösen großen Orchesterklang“¹⁴⁰ der Romantik.

Für die Liturgie wie für die liturgische Musik wird der Subjektivismus abgelehnt, das heißt: Nicht die Befriedigung individueller religiöser Bedürfnisse soll im Mittelpunkt der Messfeier

¹³⁶Schroeder 1974, S.1.

¹³⁷Mohrs 1989, S.281.

¹³⁸Hatzfeld 1930, S.21.

¹³⁹Söhner 1930, S.35.

¹⁴⁰Ebd., S.37.

stehen, sondern der schlichte ordnungsgemäße Vollzug des Werkes Christi, der heiligen Opferhandlung, die ohne Rücksicht auf psychologische Auswirkungen die Verherrlichung Gottes im höchsten Sinne darstellt.“¹⁴¹

Demgegenüber wird wieder die Objektivität hochgehalten. Das Abwartende der kirchlichen Kunst wird unterstrichen, was Schroeder mit der Vokalität der Kirchenmusik begründete und was auch bei Romano Guardini insofern Niederschlag fand, als er das Gewordene, das über die Jahrhunderte „abgeschliffen, ausgefeilt, angepasst“¹⁴² wurde dem Neuen uneingeschränkt vorzog (siehe oben). Die Kategorie der Allgemeinheit, die er dadurch für das Liturgische betont hatte, wird in der Programmschrift der IGK für das Musikalische ausgeführt:

„Ein neuer Stil muss erst Gemeingut, Ausdruck einer Kommunität und einer Zeitrichtung werden bzw. als solcher auch verstanden werden; er muss erst ein überindividuelles Gepräge erhalten und gleichsam objektiviert werden, bis er einmal von der Kirche rezipiert werden kann; er muss einen Abklärungsprozess durchmachen, den man geradezu als 'kirchenmusikalisches Noviziat' bezeichnen kann.“¹⁴³

Dass dies für die Gesellschaft nicht hieß, sich von der zeitgenössischen Musik abzuschotten, wurde schon erwähnt. „Das Alte ist Norm, das Neue ist Ziel.“¹⁴⁴

In den bereits analysierten Beispielen aus den Messen Hermann Schroeders wurde bereits deutlich, dass er die polyphone Kompositionsweise der homophonen eindeutig vorzieht. Dies ist neben den schon genannten Aspekten auch eine Art der Objektivierung der Musik: Keine Stimme ist hierarchisch über eine andere gesetzt, alle sind gleichberechtigt und formen zusammen ein „für die Gemeinschaft geformtes Gebet“, ¹⁴⁵ wie Schroeder es ausdrückt. Die Art der Melodiebildung in Schroeders Messen ist ein weiterer Garant der Objektivität. Jede Einzelstimme ist selbstständig und oft in Anlehnung an die Gregorianik konzipiert und kennt keine gefühlsbetonten Ausbrüche, dramatische Sprünge oder chromatische Linien. Vielmehr muten die Linien teils wie ein Graduale an, das sich in auf und ab strebenden Bewegungen um einen Rezitationston windet.

Im Gloria der Missa „Regina coeli“ komponiert Schroeder einige solcher Passagen. Beim „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ (Abb.13) lässt Schroeder jede Einzelstimme sich an einer Art Tenor orientieren, den Sopran um das h', den Alt um das fis' und den

¹⁴¹Ebel 1930, S.35.

¹⁴²Guardini ²⁰1997, S.42.

¹⁴³Ursprung 1930, S.44f..

¹⁴⁴Söhner 1930, S.35.

¹⁴⁵Schroeder 1974, S.1.

Tenor um das h. Keine der Stimmen entfernt sich dabei weit von diesem Orientierungspunkt.

Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,
Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,
Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,
Et in ter-ra pax ho - mi-ni-bus bo - nae vol-un - ta - tis,

(Abb.13: Hermann Schroeder: Missa „Regina coeli“, Gloria, Takt 3–7)

Ähnlich auch im Credo derselben Messe beim „Genitum, non factum“ (Abb.14). Sopran und Alt sind erneut in Quarten geführt und bewegen sich um das h' bzw. das fis', Tenor und Bass singen fast ausschließlich in Quinten und haben als Tenor das h und das e.

Die gregorianische Melodieführung, derer Schroeder sich hier bedient, kennt noch keine Affekten- und Figurenlehre, keine harmonischen oder melodischen Spannungsbögen, sie ist entsubjektiviert und soll keine individuellen Gefühle transportieren. Sie ist daher ein ideales Mittel zur Objektivierung der Musik.

Darüber hinaus verhindert Schroeder damit auch in der Homophonie die Beeinträchtigung der unteren Stimmen durch die Melodie: Statt einer Melodie, einer Basslinie und zwei Füllstimmen gibt Schroeder jeder Einzelstimme eine gleichberechtigte Rolle. Was für die polyphonen Passagen selbstverständlich ist, gilt insofern auch für die homophonen, als jede Stimme durch das Kreisen um einen Rezitationston genauso viel und genauso wenig Melodie hat.



(Abb.14: Hermann Schroeder: Missa „Regina coeli“, Credo, Takt 37–40)

3. Veränderungen durch das Zweite Vatikanische Konzil

3.1 Schroeders Enttäuschung über das Konzil

Bei den bisherigen Betrachtungen wurde das Hauptaugenmerk auf die Zeit vor dem Zweiten Vatikanum gerichtet. So konnten in groben Zügen viele Entwicklungen beschrieben werden, die letztlich ins Konzil mündeten. Zudem konnte die Position Hermann Schroeders verdeutlicht werden, der sich mit den kirchenmusikalischen Bewegungen und Bestrebungen seiner Zeit auseinandersetzen musste. Dabei zog sich die Paralleliät von Kirchenmusik und Liturgie wie ein roter Faden durch alle Argumentationen.

Umso dringender ist es daher, nun auf das Konzil bzw. auf die Zeit nach dem Konzil zu blicken, da dieses wie kein anderes Ereignis im 20. Jahrhundert die Liturgie und somit die Grundlage der Musica sacra verändert hat. Auch das Schaffen Hermann Schroeders wurde durch die Konzilsbeschlüsse maßgeblich beeinflusst.¹⁴⁶

Schroeder stand mit seinen Schriften, Reden und Kompositionen auf dem Boden des Motu proprio Pius' X, das ein Jahr vor seiner Geburt veröffentlicht wurde.¹⁴⁷ Im Laufe der Jahre hatte er seine Position zur Kirchenmusik gefunden und vertrat sie im ACV, der IGK und in seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule Köln. Engagiert nahm er teil an Prozessen

¹⁴⁶Vgl. Mohrs 2002, S. 57.

¹⁴⁷Vgl. Mohrs 1989, S.286.

zur Neugestaltung der Kirchenmusik.¹⁴⁸ Gerade die Anbindung der Kirchenmusik an die eigene Zeit und ihre Befreiung von übertriebener Selbstbegrenzung war Hauptanliegen seines Schaffens. Dennoch oder gerade darum war Schroeder von den Wirkungen des Konzils zutiefst enttäuscht wie er in einem Brief an Kardinal Frings vom 16. Juni 1965 schreibt:

„Wenn die Früchte des Konzils so aussehen [...] muss ich darin gleichzeitig das Ende meines kirchenmusikalischen Lebenswerkes sehen.“¹⁴⁹

Nirgends kritisiert Schroeder die konziliaren Beschlüsse selbst, vielmehr betont er die Besonnenheit und Ausgewogenheit des Konzils. Allerdings sieht er große Mängel bei der Umsetzung und den dem Konzil folgenden Ausführungsbestimmungen.¹⁵⁰

Zum näheren Verständnis sollen hier jedoch nun zunächst die konziliaren Neuerungen erörtert werden.

3.2 Die tätige Teilnahme

Die Liturgie vor dem Zweiten Vaticanum kannte das Prinzip der tätigen Teilnahme durchaus. Doch lag diese Teilnahme im Inneren. Es galt, sich in das objektive, allgemeine und heilige Geschehen am und um den Altar insofern einzubringen, als man es aktiv und verstehend mitvollzog. Die Liturgie war auf die Gemeinde nicht angewiesen. Demgegenüber ist das theologische Grundmotiv des Zweiten Vaticanums „die wiederentdeckte Sicht der Kirche als Gemeinschaft aller Getauften und damit der Liturgie als Feier der Gemeinde. Aus ihm folgt, dass alle Christen tätig und verstehend (deshalb in der Muttersprache) teilnehmen sollen.“¹⁵¹ Daher heißt es in Kapitel 14 der Liturgiekonstitution:

„Die Mutter Kirche wünscht sehr, alle Gläubigen möchten zu der vollen, bewussten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden, wie sie das Wesen der Liturgie selbst verlangt und zu der das christliche Volk, 'das auserwählte Geschlecht, das königliche Priestertum, der heilige Stamm, das Eigentumsvolk' kraft der Taufe berechtigt ist.“¹⁵²

Die Rede von der „tätigen Teilnahme“ kam Anfang des 20. Jahrhunderts auf mit der Veröffentlichung des *Motu proprio*. Seither wurde sie auf vielerlei Arten interpretiert und als Grundlage für die verschiedensten Positionen genutzt. Das Verständnis seiner

¹⁴⁸Vgl.: Mohrs 2002, S.31.

¹⁴⁹Brief Schroeders an Kardinal Frings vom 16. Juni, zitiert nach: Mohrs 2002, S.32.

¹⁵⁰Vgl.: Schroeder 1976, S.3.

¹⁵¹Jaschinski 1993, S.175.

¹⁵²*Sacrosanctum Concilium*, nach Meyer/Pacik 1981, S.130.

Bedeutung erschließt sich daher leider nicht direkt aus der Wortbedeutung.

Pius X. formulierte mit seiner Rede von der „actuosa participatio“ in der Tat etwas Neues. Er grenzte die Liturgie, die ihm vorschwebte, ab von der sogenannten Klerusliturgie, die sich im Mittelalter entwickelt hatte. In ihr symbolisiert der Priester allein Christus, er „tut und sagt in der Liturgie, was er nicht aus Eigenem tun und sagen kann; er handelt – wie die Tradition es ausdrückt – in persona Christi, das heißt aus dem Sakrament heraus, das die Präsenz des anderen, Christi, verbürgt.“¹⁵³ Das Volk hatte dabei nur eine passive Rolle. Dies war einerseits durch die Art der Liturgie bedingt, in der der Priester allein handelte, andererseits durch ein allgemeines Unverständnis der Gläubigen der Liturgie mit ihren Gebeten, Zeichen und Riten gegenüber. Die Gemeinde war letztlich nur noch anwesend und zeichnete sich im besten Falle durch „fromme Passivität“ aus.¹⁵⁴

Wie im Exkurs über die liturgische Bewegung bereits erwähnt, ging es ihr und auch den meisten anderen Lesern des *Motu proprio* zunächst vor allem um die Beteiligung der Gemeinde durch eine Vermittlung von liturgischen Kenntnissen. Der Priester blieb alleiniger Handelnder, die Gemeinde sollte aber immerhin verstehen und mithilfe des Schott mitlesen können, was passierte. Die Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit, die sich aus dem Unverständnis ergab, sollte überwunden werden zugunsten einer hörenden und mitdenkenden Gemeinde.¹⁵⁵

Dem Gesang kam dabei eine demensprechend wichtige Rolle zu: Der gregorianische Choral sollte im Zuge der Aktivierung der Gläubigen zum Gemeinschaftsgesang werden. Doch auch hier unterscheidet sich der Begriff von unserem heutigen Verständnis von Gemeindegesang: „Wenn der Choral Gemeinschaftsgesang darstellt, so ist das nicht in dem Sinne verstanden, als müsse er immer von der Gemeinde gesungen werden. Er ist es vielmehr deswegen, weil er das innere Leben dieser hl. Gemeinschaft offenbart.“¹⁵⁶

Die Gemeinschaft rückt nun in vorkonziliarer Zeit mehr und mehr in den Fokus. Nicht mehr der Priester allein ist der Repräsentant Christi, sondern ebenso die ganze Gemeinde, die im Sinne des einen Leibes und der vielen Glieder Teil hat am Leib Christi, der Kirche. Dieser Gedanke wird vom Konzil aufgenommen und wirkt sich auch auf die Liturgie aus. 1964 schreibt daher Joseph Ratzinger:

„Weder der Priester für sich noch die Gemeinde für sich ist Träger der Liturgie, sondern der ganze Christus ist es, Haupt und Glieder; der Priester, die Gemeinde,

¹⁵³Ratzinger 2008c, S.291.

¹⁵⁴Vgl.: Hermans 2012, S.287f.

¹⁵⁵Vgl.: Kaczynski 2004, S.80.

¹⁵⁶Ebel 1930, S.34.

die einzelnen sind es, insoweit sie mit Christus geeint sind und insofern sie ihn in der Gemeinschaft von Haupt und Leib darstellen. In jeder liturgischen Feier ist die ganze Kirche, sind Himmel und Erde, Gott und Mensch beteiligt, nicht nur theoretisch, sondern ganz real. Je mehr die Feier aus diesem Wissen, aus dieser Erfahrung gespeist wird, desto konkreter verwirklicht sich der Sinn von Liturgie.“¹⁵⁷

Erst durch das veränderte Bild der Gemeinde wird im Zweiten Vatikanischen Konzil eine echte „actuosa participatio“, wie wir sie heute kennen, möglich. Die Liturgie ist nun auf die Gemeinde als tätiges Element angewiesen. Artikel 29 SC besagt: „Auch die Ministranten, Lektoren, Kommentatoren und die Mitglieder der Kirchenchöre vollziehen einen wahrhaft liturgischen Dienst.“¹⁵⁸

3.3 Die Zulassung der Volkssprache

Eng damit zusammenhängend ist die Zulassung der Volkssprache in der Liturgie in Kapitel 36 SC:

„Der Gebrauch der lateinischen Sprache soll in den lateinischen Riten erhalten bleiben, soweit nicht Sonderrecht entgegensteht. [...]

Da bei der Messe, bei der Sakramentenspendung und in den anderen Bereichen der Liturgie nicht selten der Gebrauch der Muttersprache für das Volk sehr nützlich sein kann, soll es gestattet sein, ihr einen weiteren Raum zuzubilligen, vor allem in den Lesungen und Hinweisen und in einigen Orationen und Gesängen gemäß den Regeln, die hierüber in den folgenden Kapiteln im einzelnen aufgestellt werden.“¹⁵⁹

Man sollte sich von der Vorsichtigkeit und Distanziertheit der Formulierung nicht täuschen lassen, denn die Passage stellt gewissermaßen eine Art Revolution dar. Vor rund 60 Jahren hieß es im Motu proprio noch strikt:

„Die der römischen Kirche eigene Sprache ist die lateinische. Daher ist bei feierlichen liturgischen Handlungen Gesang in der Volkssprache überhaupt verboten.“¹⁶⁰

Die Frage nach der Liturgiesprache „war schon während der Vorbereitung des Konzils umstritten. SC bringt eine Kompromissformel [...]: Latein beibehalten, aber den Volkssprachen mehr Raum geben. Diese war notwendig, um möglichst breite Zustimmung zu erreichen. Doch bleibt der Weg zur vollständig landessprachlichen Messfeier offen.“¹⁶¹

¹⁵⁷Ratzinger 2008c, S.292.

¹⁵⁸SC, nach Jaschinski 1993, S.176.

¹⁵⁹SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.132f.

¹⁶⁰SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.28.

¹⁶¹Jaschinski 1993, S.176.

Zwischen diesem Kompromiss, also dem Zugeständnis eines „weiteren Raums“ und der Realität tut sich nach dem Konzil ein Widerspruch auf, den Joseph Ratzinger wegen der vielerorts kompromisslosen Verwerfung des Lateinischen als „Fanatismus der Muttersprache“¹⁶² bezeichnet. Auch Hermann Schroeder trauert dem Verschwinden der lateinischen Sprache nach:

„Im Gegensatz zu den ausgewogenen, diplomatischen Formulierungen des Konzils hat sich die liturgische Realität sehr schnell und einseitig zugunsten der Muttersprache verändert. Die lateinische Sprache wurde 'verdrängt', damit aber auch ein großer Teil des kirchenmusikalischen Repertoires.“¹⁶³

Worauf es Schroeder ankommt ist, wie man sieht, das kirchenmusikalische Repertoire, sprich, die Musik der Gregorianik, der klassischen Vokalpolyphonie bis hin zu seinen eigenen Messkompositionen, die bis dahin ausschließlich in lateinischer Sprache verfasst waren. Die lateinische Sprache ist für ihn nicht nur aus theologischen Gründen besser für die Liturgie geeignet, sondern auch aus kompositorischer Hinsicht:

„Hier spürt man sehr deutlich, dass in den Übersetzer-Gremien Liturgen, Exegeten, pastoral Interessierte und vielleicht auch Sprachwissenschaftler sitzen, aber leider wahrscheinlich keine Musiker – oder wohl nicht die richtigen. [...] Jeder kann feststellen, dass sich die neuen Texte des Ordinarius vor allem in Gloria, Credo und Sanctus wesentlich schlechter zur Vertonung eignen als die bisherigen.“¹⁶⁴

3.4 Die Zulassung aller Formen wahrer Kunst

Art. 112 SC:

„Die überlieferte Musik der Gesamtkirche stellt einen Reichtum von unschätzbarem Wert dar, ausgezeichnet unter allen übrigen künstlerischen Ausdrucksformen vor allem deshalb, weil sie als der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht. [...] So wird denn die Kirchenmusik um so heiliger sein, je enger sie mit der liturgischen Handlung verbunden ist, sei es, daß sie das Gebet inniger zum Ausdruck bringt oder die Einmütigkeit fördert, sei es, daß sie die heiligen Riten mit größerer Feierlichkeit umgibt. Dabei billigt die Kirche alle Formen wahrer Kunst, welche die erforderlichen Eigenschaften besitzen, und läßt sie zur Liturgie zu.“¹⁶⁵

¹⁶²Ratzinger 2008c, S.294.

¹⁶³Mohrs 2002, S.31.

¹⁶⁴Schroeder 1953, S.4.

¹⁶⁵SC, nach Meyer/Pacik 1981 S.138f.

Artikel 112 ist der Einleitungsartikel des Kapitels über die Kirchenmusik. Daher enthält er eine Fülle von Themen, die im weiteren Verlauf des Dokumentes noch näherer Erläuterung bedürfen. Zunächst wird die reiche, in Jahrhunderten gewachsene Tradition der Kirchenmusik angesprochen. Damit sind selbstverständlich zuallererst der Gregorianische Choral sowie die klassische Vokalpolyphonie, doch auch alle anderen im Geiste der Liturgie komponierten Werke gemeint, wie im weiteren Verlauf des Artikels klar wird. Die Musik wird dann unter allen Künsten hervorgehoben als diejenige, die durch ihre Verbindung mit dem Wort als alleinige Kunst notwendiger und integrierender Bestandteil der Liturgie sein kann. In einem Kommentar zum Konzilstext wird der im Deutschen unklare Begriff „integrierend“ (im lat. Original: „integrans“) mit „zum Ganzen gehörig“ erklärt.¹⁶⁶ Die Kirchenmusik bleibt also grundsätzlich vokal und gehört von daher notwendig zum Ganzen der Liturgie. Die grundsätzliche Vokalität der Kirchenmusik und ihre Kopplung an das Gebet, die schon bei Schroeder beschrieben wurde, werden hier so zum Alleinstellungsmerkmal der Musik innerhalb der Künste.

Schließlich werden „alle Formen wahrer Kunst“ zur Liturgie zugelassen. Damit nimmt Rom den in den bisherigen Dokumenten vorherrschenden Eindruck einer stilistischen Festlegung auf Gregorianik und Polyphonie zurück.¹⁶⁷ Zwar wird im Folgenden noch auf den Wert des Chorals hingewiesen, doch spricht im Endeffekt allein schon diese Änderung der Reihenfolge für sich: Während die zeitgenössische Musik bisher als letzte erwähnt wurde und das meist im Zusammenhang mit Warnungen vor „opernhafte Motiven“ (*Tra le sollecitudini*),¹⁶⁸ „Verstiegenheiten der neuesten Musik“ (*Divini cultus sanctitatem*)¹⁶⁹ oder „eitlem Streben nach Auffallendem und Ungewohntem“ (*Mediator Dei*),¹⁷⁰ werden nun explizit alle Formen der Kunst gleichgestellt. Für die zeitgenössische Kirchenmusik bedeutet dieses selbstbewusste Nebeneinanderstellen von traditioneller und moderner Musik die Befreiung von einer aus den vorangegangenen Dokumenten sprechenden Rechtfertigungspflicht.

„Mit dem Artikel 112 der Liturgiekonstitution [...] wurde die Weite heutiger kirchenmusikalischer Praxis aufgetan, die Musik selbst wurde aus der Enge rubrizistischer Festlegungen befreit. Es gibt keine bevorzugten Musikstile mehr, auch keine, die bestenfalls geduldet sind, der Primat einer bestimmten Musikkultur im Gottesdienst ist abgeschafft. Das aber, was zunächst in erster Linie der Gregorianik

¹⁶⁶Vgl.: Kaczynski 2004, S.190.

¹⁶⁷Vgl.: Herbst (1997), Sp.725.

¹⁶⁸*Tra le sollecitudini*, nach Meyer/Pacik 1981, S.28.

¹⁶⁹*Divini cultus sanctitatem*, nach Meyer/Pacik 1981, S.15.

¹⁷⁰*Mediator Dei*, nach Meyer/Pacik 1981, S.55.

zugeschrieben wurde – die Eigenschaften der Liturgie musikalisch zu repräsentieren, ist nunmehr eine allgemeingültige Forderung an Musik jeder Art.“¹⁷¹

Hermann Schroeder bedauert den dadurch bedingten Bedeutungsverlust der Gregorianik.¹⁷² Seine Musik im „Geiste des Chorals“ war schließlich enger mit der Gregorianik verbunden, als eine zeitgenössische Musik, die lediglich den Eigenschaften der Liturgie nicht widerspricht. Seine Rede vom frischen, lebendigen Quell und Vorbild für alle anderen Gattungen¹⁷³ strahlt eine tiefe Begeisterung für den Choral in seiner Liturgieverbundenheit, aber auch in seiner Eigenschaft als musikalisches Kunstwerk aus. Daher orientierte sich Schroeder auch musikalisch am Choral, wie anhand einiger Beispiele gezeigt werden konnte. Die Entwicklung hin zur Billigung aller Formen wahrer Kunst in „Sacrosanctum Concilium“ ist letztlich jedoch eine Abstraktion der liturgischen Qualität des Chorals, weg von seiner musikalischen Gestalt und hin zu einer theoretischen Verbundenheit der Musik mit dem Wort. Kriterium ist nicht mehr das konkrete gregorianische Werk, sondern seine liturgischen Eigenschaften. Entgegen den vorangegangenen Dokumenten bedeutet dies folglich eine Abwertung. Dass Schroeder mit dieser Entwicklung nicht zufrieden sein konnte, liegt auf der Hand.

3.5 Die unklare Stellung des Gregorianischen Chorals

Nachdem dies in Artikel 112 festgestellt wurde, folgt erst in Artikel 116 eine Erwähnung des Chorals:

Art. 116 SC:

„Die Kirche betrachtet den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang; demgemäß soll er in ihren liturgischen Handlungen, wenn im übrigen die gleichen Voraussetzungen gegeben sind, den ersten Platz einnehmen. Andere Arten der Kirchenmusik, besonders die Mehrstimmigkeit, werden für die Feier der Liturgie keineswegs ausgeschlossen, wenn sie dem Geist der Liturgie [...] entsprechen.“¹⁷⁴

Wäre nicht vier Artikel vorher die Zulassung aller Musik zur Liturgie erfolgt, wäre der Unterschied zu früheren Formulierungen nicht weiter erwähnenswert. Jedoch muss Artikel 116 erstens im Horizont des Einleitungsartikels gelesen werden, woraus eine grundsätzliche Gleichbehandlung jedweder Musik für die Liturgie folgt, zweitens aber auch

¹⁷¹Praßl 2012, S.305.

¹⁷²Vgl.: Mohrs 1989, S.286.

¹⁷³Vgl.: Mohrs 1989, S.285f..

¹⁷⁴SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.140.

im Hinblick auf die zu erwartende Praxis. So heißt es in einem Kommentar: „Die Vorrangstellung des gregorianischen Chorals als der der römischen Liturgi eigenen Gesangs wird unterstrichen, auch wenn die Kirchen, in denen die römische Liturgie regelmäßig mit gregorianischem Gesang gefeiert werden kann, nicht sehr zahlreich sind.“¹⁷⁵ Die bezeichnende kontextuale Veränderung zur bisherigen Situation liegt dabei in der Zulassung der Volkssprache sowie der erneuten Förderung des Volksgesanges in Art. 114:

„Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden. Die Sängerchöre sollen nachdrücklich gefördert werden, besonders an den Kathedralkirchen. Dabei mögen aber die Bischöfe und die übrigen Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, daß in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag.“¹⁷⁶

Die Pflege des kirchenmusikalischen Schatzes wird hier primär den Kathedralkirchen zugewiesen, während die tätige Teilnahme ausdrücklich „in jeder liturgischen Feier“ ausgeübt werden soll. Aus heutiger Perspektive und dem damit verbundenen Zeit- und Wissensvorsprung lässt sich dazu anmerken, dass im Zusammenhang mit den erwähnten Punkten Volkssprache, Volksgesang und der nun geforderten Pflege des Chorals dort, wo es künstlerisch möglich ist (an den Kathedralkirchen) eine Verdrängung des Gregorianischen Chorals schlicht nicht zu vermeiden war. Doch ob nun voraussehbar oder nicht, die Entwicklung ging in jedem Fall dahin, dass der Choral aus der Liturgie weitgehend ausschied und der volkssprachliche Gesang seine Stelle einnahm.¹⁷⁷

3.6 Die nachkonziliare Entwicklung und Schroeders Reaktion

Hermann Schroeder wird Zeuge der Einführung der deutschsprachigen Gemeindegesänge und eines Verschwindens des Chorals. Dennoch sieht er die Schuld nicht bei den Konzilsvätern, sondern bei denen für die Umsetzung Verantwortlichen.

„Unsere ganze Misere in der K[irchen]m[usik] ist nicht vom Konzil verschuldet, sondern von den nachfolgenden Ausführungsbestimmungen, die leider den Konzilstext tendentiös, d.h. falsch interpretierten. Wenn Greg[orianik] Und Poly[phonie] offiziell der 1. Platz eingeräumt wird, dann durfte der

¹⁷⁵Kaczynski 2004, S.191.

¹⁷⁶SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.139.

¹⁷⁷Siehe dazu auch Art. 118 SC: „Der religiöse Volksgesang soll eifrig gepflegt werden, so daß die Stimmen der Gläubigen bei Andachtsübungen und gottesdienstlichen Feiern und auch bei den liturgischen Handlungen selbst gemäß den Richtlinien und Vorschriften der Rubriken erklingen können.“ nach Meyer/Pacik 1981, S.140.

mutterspr[achliche] Gottesd[ienst] die lat[einische] L[iturgie] nicht fast restlos verdrängen.“¹⁷⁸

Es ist dies in der Tat genau der Widerspruch, der sich aus Sacrosanctum Concilium ergibt: Nach wie vor werden Gregorianik und Polyphonie als die der römischen Liturgie eigenen Stile hervorgehoben, doch wird ihnen rein von strukturellen Aufbau des Dokumentes her die erste Stelle verwehrt. Den ersten Platz haben nun „alle Formen wahrer Kunst“ gleichermaßen. Die bewusst offene Formulierung lässt mehrere Deutungen zu. Ratzinger beschreibt das Konzil in diesem Sinne als „offener Anfang, dessen großer Rahmen mehrere Verwirklichungen zuließ.“¹⁷⁹ Die Deutung mit der größten Durchsetzungskraft wird in der Praxis jedoch jene, die die Priorität des Chorals auf die Orte und Gelegenheiten beschränkt, wo dies vom künstlerischen Standpunkt aus möglich und aus pastoraler Sicht geeignet erscheint.¹⁸⁰ Die Geschwindigkeit mit der dieser Prozess vor sich geht, ist dennoch überraschend. Die katholische Welt schien das Ende der Vorherrschaft von Latein und Choral geradezu ersehnt zu haben, so sehr stürzte man sich in die Aufgabe, neue Gesänge für den Gottesdienst zu schreiben. Hermann Schroeder, der die nachkonziliare Auftragsflut mit einigem Unbehagen sieht, muss es jedenfalls so geschehen haben.¹⁸¹

Es war die Objektivität, die ihm bei der neuen Musik fehlte. Das Gewachsene der Tradition, an der über die Jahrhunderte hinweg viele Gläubige gearbeitet hatten, wurde kurzerhand durch etwas Junges, Unausgereiftes ersetzt.

„Es ist ein Unding, nach Bekanntwerden neuer Bestimmungen kurzfristig eine in Wort und Ton gebrachte, gültige neue Form zu erwarten. Wenn man die historische Entwicklung ansieht, weiß man, wieviele Generationen nach und nach ihren Beitrag geliefert haben. Wir müssen uns von der hektischen Art frei machen, einerseits das Neue umgehend zu erwarten, andererseits mit dem Neu-Angebotenen, nur weil es neu ist, alles Alte über Bord zu werfen. [...] Was organisch wachsen und sich entwickeln soll, braucht seine Zeit.“¹⁸²

Schroeder kritisiert hier die Hektik, mit der die Bestellung und Produktion neuer Kirchenmusik betrieben wird. Seine hohen Anforderungen an das kirchliche Kunstwerk

¹⁷⁸Schroeder 1976, S.3.

¹⁷⁹Ratzinger 2008c, S.291.

¹⁸⁰Vgl. Praßl 2012, S.306.

¹⁸¹Vgl. Mohrs 2002, S.32.

¹⁸²Schroeder, Hermann: Cäcilien-Verband 100 Jahre alt, Festansprache in der Feierstunde des Cäcilienverbandes der Erzdiozese Köln am 28.9.1969 im Kölner Gürzenich-Saal, unveröffentlichtes Manuskript, S.6 f.; nach: Mohrs 2002, S.32.

und in verstärktem Maße noch an die liturgische Musik vertragen sich nicht mit der Kurzfristigkeit der aktuellen Kompositionen. Der Bedeutungsverlust der Gregorianik meint für ihn gleichermaßen auch einen Wertverlust der Kirchenmusik, schließlich stellt der Choral für ihn die Ursubstanz aller liturgischen Musik dar:

„Vom Choral als dem Mutterboden ergeben sich die Gesetze des Echt-Liturgischen und zugleich wahrhaft Künstlerischen von selbst.“¹⁸³

Doch woher kommt das Liturgische und Künstlerische, wenn der Choral als Grundlage wegfällt? Als Schroeder den Niveauverfall nach dem Konzil erkennt, hält er sich in den folgenden Jahren mit Kompositionen für die Liturgie zurück und wendet sich verstärkt der Kammermusik zu.¹⁸⁴ Dieses Verhalten diagnostiziert er auch bei anderen Komponisten seiner Zeit:

„So haben sich denn auch wirkliche Komponisten stark zurückgehalten. Damit war aber den Dilettanten Tür und Tor geöffnet, so dass wir in den letzten Jahren von einer Flut von künstlerisch minderwertigen Ergebnissen überschwemmt wurden, an der auch der Geschäftsgeist gewisser Verleger, die ohne Rücksicht auf Qualität ständig Neues auf den Markt bringen, nicht ganz unschuldig ist.“¹⁸⁵

Vielleicht wollte Schroeder das Feld den „Dilettanten“ nicht überlassen, vielleicht hatte er seine Enttäuschung überwunden; jedenfalls schrieb er nach kurzer Pause wieder Musik für die Liturgie. 1971 erscheint sein erstes Deutsches Chorordinarium, 1974 das zweite. Bereits 1957 war seine erste Messe „cum populo activo“ (mit Gemeindebeteiligung) erschienen, die Missa Gregoriana, 1973 schreibt er die Trierer Dom-Messe, ebenfalls für Chor, Schola, Gemeinde und Orgel. Daneben entstehen auch Liedmessen.¹⁸⁶

Dass er bereits im Vorfeld des Vaticanums seine erste Messe mit Gemeindebeteiligung veröffentlicht, zeichnet Schroeder als maßvollen Modernisierer aus. Der Begriff der aktiven Teilnahme war für ihn nicht negativ besetzt, seine größten Kritikpunkte waren vielmehr die Verdrängung des Lateinischen durch die Volkssprache und des gregorianischen Choral durch die Gemeindelieder. Demgemäß war seine Missa Gregoriana auch eine Vertonung gregorianischer Ordinariumsgesänge. Das Volk war nur insofern beteiligt, als es dem Vorsänger in kurzen Versen antwortete (vgl. Abb.15). Es sollte verstehen und mitdenken, aber nicht ins Zentrum rücken. Kurz, Schroeders Begriff der *actuosa participatio* war der der liturgischen Bewegung, nicht der der nachkonziliaren Entwicklung. Seine Missa

¹⁸³Mohrs 1989, S.285f.

¹⁸⁴Vgl.: Mohrs 2004, S.37.

¹⁸⁵Schroeder 1973, S.4.

¹⁸⁶Vgl.: Mohrs 2002, S.31ff.

Gregoriana ist somit eine letzte vorkonziliare Zusammenfassung der Position Schroeders: Ja zu einer aktiv mitvollziehenden Gemeinde, Ja zum gregorianischen Choral, Nein zur Muttersprache in den Gesängen.

Hermann Schroeder hat mit Kritik an den Entwicklungen nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil nicht gespart. Dennoch fand er zu einem konstruktiven Umgang zurück und arrangierte sich mit den neuen Gegebenheiten. Auf einem Vortrag 1967 formuliert Schroeder seine Position dementsprechend:

„Die Kritik darf uns weder zur Lethargie verleiten noch zu einem trotzigen Versuch einer Rückwärtswendung. [...] Im Sinne des musik[alischen] und lit[urgischen] Qualitätsbewusstseins ausgenutzt, müsste die kommende Entwicklung sich der wahrhaftig großen Vergangenheit ebenbürtig erweisen. Das ist unsere Hoffnung!“¹⁸⁷

¹⁸⁷Schroeder 1976, S.16.

Missa Gregoriana

Kyrie (XVI) H. Schroeder

Orgelvorspiel *Schola* Kyrie eleison.
Herr, erbarme dich unser.

Volk
Ky - ri - e e - le - i - son.
Herr, erbarme dich unser.

Chor Kyrie eleison. *Schola* Christe eleison.
Herr, erbarme dich unser. Christus, erbarme dich unser.

Volk *Chor* Christe eleison.
Christe e-le-i-son. Christus, erbarme dich unser.

Schola Kyrie eleison.
Herr, erbarme dich unser.

Volk
Ky-ri - e e-le-i-son.
Herr, erbarme dich unser.

Chor
Kyrie eleison.
Herr, erbarme dich unser.

Gloria (XV)

Celebrans *Schola*
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus
Ehre sei Gott in der Höhe. Und auf Erden Friede den Menschen,
bonae voluntatis.
die guten Willens sind.

Volk
Lau-da-mus te.
Wir loben dich.

(Abb.15: Hermann Schroeder: Missa Gregoriana, Volkssingstimme, S.1)

4. Die Frage der Gebrauchsmusik unter sich ändernden Vorzeichen

4.1 Der Artikel 121 als offener Anfang

Im Artikel 121 der Liturgiekonstitution werden die Kirchenmusiker explizit aufgefordert, Musik für die praktischen Anforderungen der Gemeinden zu schreiben:

„Die Kirchenmusiker mögen, von christlichem Geist erfüllt, sich bewußt sein, daß es ihre Berufung ist, die Kirchenmusik zu pflegen und deren Schatz zu mehren. Sie sollen Vertonungen schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen und nicht nur von größeren Sängerkhören gesungen werden können,

sondern auch kleineren Chören angepasst sind und die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde der Gläubigen fördern.“¹⁸⁸

Dieser Artikel ist der Aufruf, Tradition und Innovation zu vereinen: Das überlieferte Repertoire kirchenmusikalischer Werke soll weiter gepflegt werden, aber es sollen auch neue Stücke entstehen; die Merkmale echter Kirchenmusik sollen erhalten, aber um die tätige Teilnahme der Gemeinde ergänzt werden; die neuen Werke sollen sich mit den für große Chöre verfassten Kunstwerken der Vergangenheit messen können, aber sie sollen die pastorale Dimension dabei durchaus vor Augen haben, in denen die Chöre oft klein und die Sänger weniger gut ausgebildet sind. An der Stelle aus Sacrosanctum Concilium wird deutlich, dass es nicht einen einzigen Verfasser gibt, der die Konzilstexte ausarbeitet, sondern dass viele Bischöfe und Kardinäle ihre Meinung mit einfließen lassen können. Was unumgänglich ist, um in der Abstimmung einen breiten Konsens zu erhalten, wirkt im nachhinein oft mehrdeutig und unentschieden. Alle Anforderungen gleichermaßen zu verwirklichen, die in dieser kurzen Passage enthalten sind, scheint praktisch unmöglich. So wird die Spannung sichtbar, die sich zwischen den liturgischen Anforderungen, pastoraler Anpassung und dem Kunstcharakter der Kirchenmusik ergeben. Diese Spannung ist letzten Endes so alt wie die Musik im Gottesdienst selbst und wird auch durch das Konzil nicht gelöst, wenn nicht sogar noch verschärft.¹⁸⁹

4.2 Die Diskrepanz zwischen Dienst und Autonomie

In den kirchlichen Dokumenten des 20. Jahrhunderts wird die Musik stets als „Dienerin“ bezeichnet. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil findet aber immerhin eine Umbewertung in Nuancen statt: Während im Motu proprio noch davon die Rede ist, dass „die Musik lediglich ein Teil der Liturgie und deren schlichte Dienerin“¹⁹⁰ ist, wird ein Vierteljahrhundert später, in der Konstitution „Divini cultus sanctitatem“, bereits von den Künsten als „vornehmste Dienerinnen“¹⁹¹ gesprochen. Hier ist im Lateinischen jeweils noch von „ancilla“ die Rede, also eigentlich „Magd“. 1955 ändert Pius XII. diese Bezeichnung dann zu „ministra“ – „Dienerin“ oder „Helferin“. In der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils schließlich fehlt eine derartige Bezeichnung der Musik vollkommen.¹⁹² Dennoch klingt diese Denkweise auch im Artikel 121 von Sacrosanctum

¹⁸⁸SC, nach Meyer/Pacik 1981, S.141.

¹⁸⁹Vgl.: Lang 2012, S.345.

¹⁹⁰Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.33.

¹⁹¹Divini cultus sanctitatem, nach Meyer/Pacik 1981, S.37.

¹⁹²Vgl.: Jaschinski 2012, S.298.

Concilium an, vor allem in der Aufforderung zur Anpassung an kleine Chöre und zur Rücksicht auf die Gemeinde. Die Kunst erscheint stets unter-, nicht übergeordnet.

Es geht also um die Diskrepanz zwischen Dienst und Autonomie der Kunst: Die Kunst fürchtete seit jeher eine zu starke Einflussnahme der Liturgie und eine Degradierung zur Gebrauchsmusik, während die Liturgie sich vor einer zu großen ästhetischen Verselbstständigung der Kunst fürchtete. Diese Angst war letztlich immer der ausschlaggebende Impuls für die diversen Reglementierungen vonseiten Roms, aber auch von Laien und Kirchenmusikern wie im Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts.¹⁹³

Auch wenn diese Problematik in der Romantik nicht neu war, so trat sie damals doch in verschärfter Art und Weise auf. Die autonome Instrumentalmusik wurde im Laufe der Romantik zur absoluten Musik stilisiert, die „von sogenannten außermusikalischen Momenten unabhängig ist und sich allein durch sich selbst begründet.“¹⁹⁴ Die Unabhängigkeit von kirchlichen oder gesellschaftlichen Funktionen widersprach dabei der Hinordnung der Musik im kirchlichen Raum auf die Liturgie, bzw. der Kunst auf die Wahrheit. Die Bedeutung der Musik steigerte sich im Laufe des Jahrhunderts so weit, dass schon von „Heiliger Tonkunst“ oder „Kunstreligion“ gesprochen wurde.¹⁹⁵ Für manche ist die Musik „Widerschein eines 'Reichs des Wunderbaren', der 'wahren Wirklichkeit', und Beethovens Musik romantische Kunst schlechthin, weil sie eine 'Ahnung vom Unendlichen' vermittele. Eine solche metaphysische Qualität wohne jedoch nur jener Musik inne, die sich von der Sprache und von den außermusikalischen Funktionen emanzipiert habe.“¹⁹⁶

4.3 Schroeders „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“

Für Hermann Schroeder ist es die entscheidende Aufgabe der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert, den Anspruch der Kunst und die Anforderungen der Liturgie in Einklang zu bringen.¹⁹⁷ Ihm ist die Musica sacra beides, Kunst- und Gebrauchsmusik. Ihr Dasein als Dienerin oder Helferin, so Schroeder, muss eine Komposition nicht daran hindern, „meisterhaft“ zu sein. Zwischen einem weltlich-autonomen Kunstwerk und kirchlicher Gebrauchsmusik besteht in ihrem Kunstcharakter kein Unterschied.¹⁹⁸

Schroeder bezeichnet die Musica sacra daher als „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“. Was das ist, wird klar, wenn man sich nochmals Schroeders Missa Gregoriana betrachtet.

¹⁹³Herbst (1997), Sp.723.

¹⁹⁴Seidel (1994), Sp.16.

¹⁹⁵Vgl.: Wörner 1993, S.429.

¹⁹⁶Ebd..

¹⁹⁷Vgl.: Mohrs 2002, S.31.

¹⁹⁸Vgl.: Schroeder 1949, S.209.

Es ist seine erste „Missa cum populo activo“, weitere sollten folgen. Bereits im Vorwort weist Schroeder darauf hin, wie die Messe eigentlich gedacht ist und was aber, wenn es die Situation erfordert, verändert werden kann:

„Als Idealfall ist die Aufteilung der Gesänge in drei Gruppen dargestellt: Choralschola – Volksgesang – Kirchenchor. Wenn keine besondere Choralschola vorhanden ist, können die mit 'Schola' bezeichneten Teile auch vom ganzen Kirchenchor oder von einer aus den Chorsängern gebildeten kleinen Gruppe übernommen werden.“¹⁹⁹

Auch die Orgel ist nicht notwendiger Bestandteil, obwohl sie nicht als Dopplung der Singstimmen, sondern mit eigenen Melodien komponiert ist. Er schreibt dazu:

„Die Orgel (mit oder ohne Pedal möglich) kann ganz oder auch teilweise wegbleiben. Dadurch ergeben sich folgende Möglichkeiten:

- a) die ganze Messe mit Orgel
- b) die ganze Messe ohne Orgel
- c) Orgel nur als Choralbegleitung, Chorsätze a cappella
- d) Orgel nur zum mehrstimmigen Chor, Choral ohne Begleitung

Die Möglichkeiten b) und d) sind stilistisch am besten.“²⁰⁰

Dies zeugt weniger von einem unantastbaren Kunstwerk, als vielmehr von Gebrauchsmusik, die in den Gemeinden den gegebenen Bedingungen angepasst werden muss. Zu seinem eigenen Werk gibt er Hinweise, wie es seiner Meinung nach am besten wäre, welche Alternativen aber möglich wären. Nicht der Interpret hat sich nach dem Kunstwerk zu richten, der Kunstwerk richtet sich nach dem Interpreten. Auch die Musik selbst atmet nicht den hohen Geist eines feierlichen Hochamtes im Dom, sondern den Weihrauchduft der eigenen kleinen Kirchengemeinde.

¹⁹⁹Schroeder 1957, „Missa Gregoriana“, S.2.
²⁰⁰Ebd.

Vorspiel Schola

SOPRAN Ky-ri - e - e - le - i - son.

TENOR

BASS

Orgel

Volk Chor Ky - ri - e e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son.

Ky - ri - e e - le - i - son.

(Abb.16:Hermann Schroeder: Missa Gregoriana, Kyrie, Takt 1–9)

Auch in seiner Musik bleibt Schroeder eng an der gemeindlichen Praxis. Er bedient sich für sein Kyrie (vgl. Abb.16 und 17) des allgemein bekannten gregorianischen Kyrie XVI. Der übliche Ablauf sieht vor, dass jeweils das Kyrie, das Christe und wieder das Kyrie von einem Vorsänger oder einer Schola vorgesungen und von der Gemeinde nachgesungen wird. Wie vor jedem gottesdienstlichen Gesang ist auch ein Orgelvorspiel üblich. Der Ablauf wie der Gesang selbst ist der Gemeinde also durchaus geläufig.

2

Schola Volk

Chri - ste_ e - le - i - son Chri - ste_ e - le - i - son

Chor Chri - ste_ e - le - i - son.

Chri - ste_ e - le - i - son, e - - le - i - son.

Chri - ste_ e - le - i - son.

(Abb.17:Hermann Schroeder: Missa Gregoriana, Kyrie, Takt 10–14)

Ergänzend fügt er nur den Chor hinzu, der nach dem Volk einsetzt und die Kyrie-Rufe zum Abschluss bringt. Die einzelnen Stimmen imitieren das Thema des Kyrie bzw. des Christe in einer Art Fugato, sie sind linear geführt und durchweg polyphon. Die Choreinwürfe sind jeweils nur drei Takte lang und wahren daher die zeitliche Balance zwischen den drei Teilnehmergruppen. Die Orgelstimme, die ja entbehrlich ist, dient zwar auch als Stütze des Gesanges, bringt aber bei den Chorpässagen durch ihre Achtelketten eigene Bewegung und Dynamik mit hinein.

Der dienende Charakter der Musik wird hier dadurch deutlich, dass die Musik sich ihrer Funktion klar unterordnet. Schroeder verwendet das Bekannte an Tonmaterial und Satzbau, um der Gemeinde die Partizipation zu erleichtern, er hält die Form kurz, damit sie den gottesdienstlichen Rahmen nicht sprengt, er erhebt die Gemeinde über das

Kunstwerk.

Schroeder schreibt zum Dienstcharakter der Musik und ihrer Funktionalität:

„Wenn man an den Kern der Sache kommen will, sollte man vom Wesen der liturgischen Musik ausgehen, die doch wohl darin besteht, dass Musik im Gottesdienst eine Funktion hat, und zwar eine dienende: also ist liturgische Musik keine autonome Kunst!“²⁰¹

Die Problematik von Kunst- und Gebrauchsmusik wird von Schroeder gewissermaßen auf den bereits beschriebenen Widerspruch zwischen Dienst und Autonomie zugespitzt. Autonomie bedeutet in Bezug auf die Musik, von keinem außermusikalischen Parameter abhängig zu sein, „l'art pour l'art“.²⁰² Die Dienerschaft der Musica sacra bezeichnet aber das genaue Gegenteil, nämlich die Abhängigkeit und die „Ein- und Unterordnung in den liturgischen Dienst.“²⁰³ Schroeder lehnt folglich eine Autonomie der Kunst ab. Doch für ihn definiert sich Kunst nicht über ihre Autonomie. Es war dies ja gerade seine Kritik an der Romantik, dass das Kunstwerk als Heiligtum und der Künstler als Genie überhöht wurden. Gegenüber dem romantischen Kunstbegriff fordert und praktiziert er daher ein Zurücktreten des Künstlers hinter das Kunstwerk und ein Zurücktreten des Kunstwerkes hinter die Wahrheit, aus der es sich schöpft:

„Genau wie beim opus Dei die Person des einzelnen Menschen zurücktritt, müssen auch in der religiösen Musik alle – auch Dirigent und Solisten – quasi anonyme Vermittler des Göttlichen sein.“²⁰⁴

Dementsprechend empfindet Schroeder diese Unterordnung auch nicht als Beschränkung der Kunst:

„Für den schöpferischen Künstler bedeutet das weder Fessel noch Einengung, sondern Entfaltung seiner Persönlichkeit im höchsten Dienst, wobei sein persönliches Dekor seine Ausstrahlung ist im Sinne der Augustinischen Definition der Kunst als 'splendor veritatis'.“²⁰⁵

Auch in der Enzyklika „Musicae sacrae disciplina“ heißt es:

„Die Freiheit des Künstlers aber wird durch ihre Unterordnung unter das göttliche Gesetz in keiner Weise eingeengt oder aufgehoben, vielmehr geadelt und vervollkommnet.“²⁰⁶

201Schroeder 1973, S.3.

202Kurzschkel 1971, S.208.

203Schroeder 1958, S.104.

204Schroeder 1948, S.102.

205Schroeder 1958., S.104.

206Musicae sacrae disciplina, nach Meyer/Pacik 1981, S.63.

Es ist also, nach Schroeder, notwendig, den Begriff der Kunst von dem der absoluten Musik zu lösen. Diesen Begriff kann die Kirchenmusik ohnehin gleich in mehrfacher Hinsicht nicht einlösen: Sie ist zum einen durch ihren Dienstcharakter an die Liturgie gebunden. Zum anderen ist die Kirchenmusik schon durch ihre Textbezogenheit unfähig, absolut zu sein. Auch der Text stellt schließlich einen außermusikalischen Inhalt dar, der durch die Musik transportiert wird. Der Kunstbegriff Schroeders unterscheidet sich daher vom romantischen grundlegend.

4.4 Die Diskrepanz zwischen künstlerischer und kirchlicher Transzendenz

Wie eingangs beschrieben, ist die Musica sacra nicht nur untrennbar mit dem liturgischen Text, sondern auch mit dem Gebet verbunden, ja sie ist selbst Gebet. Das Gebet wiederum drückt gemäß dem „Lex credendi est lex orandi“ eine innere Wahrheit aus, die möglichst aus dem christlichen Glauben entspringt. Dies ist in vollendeter Form im gregorianischen Choral verwirklicht, dessen Kunstcharakter anzuzweifeln, Schroeder fern läge. Für ihn ist der Choral nicht irgendeine Entwicklungsstufe, sondern Hochkultur allerersten Ranges, und somit Kunst.²⁰⁷ Er ist folglich sowohl Kunst, als auch textbezogen und im Dienst der Liturgie, ja er ist sogar die liturgische Musik schlechthin, denn er ist „mit der Liturgie gewachsen“.²⁰⁸ Darüber hinaus betont Schroeder den Transzendenzbezug des Chorals, der durch sein unbegreifbares freies Metrum den Blick frei macht für das jeweils Größere. Der Choral ist Ausdruck einer inneren Wahrheit und verweist auf das Transzendente, jedoch nicht auf etwas, was in ihm liegt, sondern auf etwas Äußeres, das Transzendente an sich, Gott. Darauf hat Schroeder sowohl bei der Gregorianik, als auch bei der Polyphonie immer wieder verwiesen, dass genau dieser Transzendenzbezug die Eignung dieser beiden Stile für die Liturgie bestätigt.

Diese Ideen einer transzendenten Wahrheit, die dem Hörer durch die Musik zugänglich gemacht wird, erscheinen auf den ersten Blick der romantischen Übersteigerung des Kunstwerkes gar nicht so unähnlich. Der bezeichnende Unterschied ist jedoch, dass hier der Komponist selbst befähigt wird, das Unendliche durch seine Musik erahnen zu lassen, während es Schroeder darauf ankommt, dass es die Wahrheit des Glaubens ist, die er in seinen Werken ausdrückt und zu der hin der Hörer emporgehoben wird. Doch der Grat ist schmal und dementsprechend ist die Übertragung auf die Praxis schwierig, wie am Beispiel des Cäcilianismus zu sehen ist: In Opposition zur Übersteigerung der

²⁰⁷Vgl. Schroeder 1937, S.141.

²⁰⁸Schroeder 1949, S.210.

Instrumentalmusik ins Transzendente suchte dieser das andere Extrem und schützte die Kirchenmusik durch eine Rückbesinnung auf die Gregorianik und die Polyphonie. Diese stellten vermeintlich feste Säulen wahrer Kirchenmusik dar, auf die man sich in ihrer Eignung für die Liturgie verlassen konnte.

Während der Traditionalismus und die Bezogenheit auf Choral und Polyphonie so die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt hatten, schlug in den Jahren nach dem Konzil das Pendel in die entgegengesetzte Richtung: Durch die Beschlüsse des Konzils war, so die allgemeine Interpretation, jeder Art von Musik Tür und Tor geöffnet. Dies war insofern problematisch, als das in den Gemeinden Machbare zum Prinzip erhoben wurde. Die Forderung des Artikels 122 wurde dahingehend ausgelegt, dass die Gebrauchsmusik zum Standard, die Kunst aber verdrängt wurde. Die Pflege der traditionellen Musik wurde den Kathedralkirchen überlassen oder gar in den Konzertsaal abgeschoben.²⁰⁹

4.5 Das Gemeindelied als neues Element der Debatte

Diese Öffnung für alle Arten von Musik, vor allem aber für den Gemeindegesang, veränderte die Lage nach dem Konzil entscheidend. Für Schroeder war liturgische Musik gleichbedeutend mit dem gregorianischen Choral. Dieser wurde im Gottesdienst ergänzt durch Kunstwerke, die den Geist des Chorals atmeten. Für ihn war demgemäß das einzige, was für den Begriff der Gebrauchsmusik infrage kam, der gregorianische Choral. Dass er keine Probleme damit hatte, diesen zur „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“ zu machen, verwundert kaum. Nach dem Konzil jedoch kam das Gemeindelied als fester Bestandteil der Messe hinzu. Das Feld erweiterte sich um einen Mitspieler und die Debatte um Kunst- und Gebrauchsmusik wurde nun auf dem Boden veränderter Tatsachen geführt: Gebrauchsmusik, das musste nun das Lied sein, die Kunstwerke wurden durch Messen und Instrumentalstücke repräsentiert. Der Choral befand sich nun irgendwo im luftleeren Raum zwischen beiden.

Blickt man nun noch einmal auf den anfangs erwähnten Dreiklang der Kirchenmusik aus liturgischer, außerliturgischer und allgemein geistlicher, Musik, so war in dieser Arbeit zugegebenermaßen bislang nur von der liturgischen Musik die Rede gewesen. Dies stellte weiter auch kein Problem dar, da liturgische Musik für Schroeder gleichbedeutend war mit Gregorianik und Vokalphonie. Diese Musikarten waren für ihn in ihrem Kunstcharakter unanfechtbar, Kunst und liturgische Musik fielen also in eins. Seit dem Zweiten Vatikanum jedoch betrat der Gemeindegesang als liturgische Musik die Bühne und verdrängte den

²⁰⁹Vgl.: Lang 2012, S.343.

Choral. Da sich der Wert des Liedes nicht über seinen Kunstcharakter, sondern über seine Anwendbarkeit und Zweckdienlichkeit ergibt, war die Frage also wieder offen, ob die Kunst, inklusive des Chorals, ihren Platz in der liturgischen Musik, der außerliturgischen oder der allgemein geistlichen Konzertmusik haben sollte.

4.6 Die Diskrepanz zwischen Überfluss und Pragmatismus

Infolge dieser erneuten Öffnung der Frage hat die Diskrepanz, die innerhalb des Artikels 114 zwischen Wahrung der alten Kunstmusik²¹⁰ und der tätigen Teilnahme²¹¹ besteht, Kirchenmusiker wie Liturgen im Gefolge des Konzils dazu eingeladen, das konziliare „Sowohl-als-auch“ zur einen oder zu anderen Seite hin auszureizen. Manche sahen sich darin bestätigt, dass der Choral und die Polyphonie nun weiterhin die größte Rolle spielen sollten. Die Mehrheit jedoch nahm die Liturgiekonstitution ihrerseits zum Anlass für weitergehende Reformen²¹².

Kardinal Ratzinger spricht nach dem Konzil, diese Entwicklungen betrachtend, von Mühlsteinen, zwischen die die katholische Kirchenmusik geraten sei. Einer von ihnen sei „der puritanische Funktionalismus einer rein pragmatisch gefassten Liturgie“.²¹³ Dieser Pragmatismus in Bezug auf die Liturgie speist sich aus der Ansicht, dass sich die Kirchenmusik im Laufe der Jahrhunderte von der Gemeindeliturgie weg entwickelt habe zugunsten einer alleinigen Priesterliturgie. Die Musik sei daher nicht mehr Sache der Gemeinde, sondern des Chores gewesen. Dies erst sei die Grundbedingung für anspruchsvollere Kunstformen gewesen.²¹⁴ Auf diese Weise „sei dann die Musik [...] ebenso wie das Latein zu einer Sprache der Eingeweihten geworden, zur Sprache einer anderen Kirche, nämlich der Institution und ihres Klerus.“²¹⁵ „Gregorianischer Choral und Palestrina seien Schutzgottheiten eines mythisierten alten Repertoires, Bestandteile einer katholischen Gegenkultur, die sich darin auf remythisierte und supersakralisierte Archetypen stütze“.²¹⁶

Die logische Folge dieser Sicht ist eine Rückbesinnung auf die Anfänge des Christentums und eine Verwerfung aller Kunstmusik, die am vermeintlich falsch verstandenen

210 „Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden...“

211 „Dabei mögen aber die Bischöfe und die übrigen Seelsorger eifrig dafür Sorge tragen, dass in jeder liturgischen Feier mit Gesang die gesamte Gemeinde der Gläubigen die ihr zukommende tätige Teilnahme auch zu leisten vermag...“

212 Vgl.: Klöckner 2012, S.354.

213 Ratzinger 2008b, S.277.

214 Vgl.: Harnoncourt 1965, S.56.

215 Ratzinger 1986, S.283.

216 Ebd., S.284.

Gottesdienst gewachsen sei. Die *actuosa participatio* wird demgegenüber aufgewertet zur gleichberechtigten aktiven Beteiligung aller Glieder des einen Leibes. In einem solchen pragmatischen Modell der Liturgie hat die Kunst, die nur wenigen Gläubigen Raum zur Teilnahme lässt und auch den Zugang zu ihrem Verständnis nicht jedem gewährt, keinen Platz mehr. Karl Rahner und Herbert Vorgrimler sprechen daher davon, dass die Kirchenmusik durch ihren Charakter als echte Kunst mit „dem obersten Grundsatz der Liturgiereform kaum in Übereinstimmung zu bringen“²¹⁷ sei. Der oberste Grundsatz kann in dem Zusammenhang nur die aktive Teilnahme der Gemeinde sein. Die Wahrung des Schatzes der Kirchenmusik soll daher wohl innerhalb der Kirche, nicht aber innerhalb der Liturgie geschehen. Maßstab wird die Brauchbarkeit und der Grad der Beteiligung der Gemeinde.

Das Volk Gottes, das vom Konzil gewissermaßen neu entdeckt wurde, macht sich insofern erstmals selbstständig und nimmt sich seinen Anteil. Doch auch an diesem Modell wird Kritik laut: Die Gefahr der Ichbezogenheit sei dadurch neu gegeben, die hart erkämpfte Objektivität der Liturgie stehe wieder auf dem Spiel:

„Wo alle agieren, damit alle selber Subjekt werden, verschwindet mit dem gemeinsamen Subjekt Kirche auch der eigentlich Handlende in der Liturgie. [...] Die Gruppe feiert sich selbst und gerade so feiert sie gar nichts.“²¹⁸

Liturgie nach Guardini bedeutete „Teilhabe“, die Person des Priesters, der alleine Christus symbolisierte und der stellvertretend die Gebete verlas, sowie der Kantor und die Schola die als Vorbeter die Gesänge sangen, garantierten die Objektivität und die Allgemeinheit der Liturgie. „An die Stelle allesdessen tritt nun die Kreativität, in der sich die Autonomie des Emanzipierten selbst zu bestätigen versucht.“²¹⁹

Nun aber nicht die Kreativität der Kunst, sondern die der Funktionalität. Die Abkehr vom institutionellen und kultischen kann schließlich nur den Gemeindegesang als einzige Form der Musik zulassen. So wird die Kunst letztlich ins Außerliturgische und somit quasi ins Museum verbannt. Nach Ratzinger geht ihr so der Charakter des „Festes“ verloren, den sie seit jeher bewahrt hatte. Als Fest „lebt sie vom Glanz und ruft daher nach der verklärenden Macht der Kunst, ja, sie ist die eigentliche Geburtsstätte der Kunst“.²²⁰ Wo es aber kein Fest mehr gibt, da wird auch die Kunst überflüssig. Er sieht darin eine neue Form der Bilderstürmerei. Statt des Überfließenden der Natur, den „Lilien auf dem Feld“,

217Rahner/Vorgrimler 2008, S.48.

218Ratzinger 1986, S.285.

219Ebd., S.286.

220Ratzinger 2008b, S.277.

ginge es nun um eine Befreiung der Liturgie von ihren Auswüchsen, um „die Vertreibung der Händler aus dem Tempel“.²²¹ Bereits 1974 diagnostiziert Ratzinger daher:

„Eines ist in den Erfahrungen der letzten Jahre sicher deutlich geworden: Der Rückzug ins Brauchbare hat die Liturgie nicht offener, nur ärmer gemacht. Die nötige Einfachheit ist durch Verarmung nicht herzustellen.“²²²

Ein weiteres Problem war die (aus Sicht einiger) „irriges Lesart des Prinzips der tätigen Teilnahme“.²²³ Da das Wort von der „actuosa participatio“ nun wörtlich genommen wurde, der innere, stille Mitvollzug also nicht länger dazu zählte,²²⁴ blieb während der Liturgie rein von der Zeit her kaum noch Platz für „eine Musik, die höhere künstlerische Ansprüche stellt, von einem Chor oder einer Schola gesungen wird sowie den Einsatz von klassischen Musikinstrumenten umfasst.“²²⁵ Die Kunst drohte, an den Rand gedrängt zu werden.

Der Sinn von Kunstmusik im sakralen Raum an sich wurde so durch rein pragmatische Modelle infrage gestellt. Dazu gesellten sich vage Konzilstexte und die pastorale Wirklichkeit, die den Gemeindegesang begrüßte und die spärlich gesäte Kunst kaum vermisste. Die grundsätzliche Frage also, die nach dem Konzil im Raum stand, war die Frage einer theologischen Grundlegung der Kirchenmusik als Kunst. Dies kann in diesem Rahmen nur angerissen werden, vor allem weil eine Theologie der Kirchenmusik als solche nicht existiert und vielleicht auch nicht existieren kann: Vor allem die wortungebundene Musik entzieht sich ihrem abstrakten Wesen gemäß dem klaren Bekenntnis, sie bleibt stets offen. Trotz ihrer Nähe zur Religion, lässt sie sich dadurch nicht theologisch bestimmen.²²⁶

Es soll daher nun um die prinzipielle Frage gehen, ob Kunstmusik im Gottesdienst entgegen einem rein pragmatischen Modell einen Platz hat oder nicht: Wenn die Kunst im Laufe der Zeit nur den Raum eingenommen hätte, den ihr die Klerusliturgie zuwies, so müsste sie folglich diesen privilegierten Platz nun, in einer völlig veränderten Liturgie, verlassen und Raum schaffen für den Gemeindegesang. Ist sie jedoch auch als Kunst ein integraler Bestandteil der Liturgie, gehört sie zu seinem Ganzen, dann müssten sich Gemeindegesang und Kunst den Raum der Liturgie teilen. Dazu sollen zunächst die Positionen Romano Guardinis und Kardinal Ratzingers erläutert werden, weil beide

221Ratzinger 2008b, S.278.

222Ratzinger 2008a, S.268.

223Ebd.

224Vgl.: *Musicae sacrae disciplina*, Meyer/Pacik 88f.

225Lang 2012, S.343.

226Vgl.: Gerhards 2007, S.54.

Theologen Begriffe und Gedanken gebrauchen, die auch von Hermann Schroeder aufgegriffen werden.

4.7 Begründung sakraler Kunst nach Romano Guardini

Romano Guardini behandelt die Liturgie und die Musik, wie bereits gezeigt werden konnte, parallel. Was für das eine gilt, gilt bei ihm, zumindest für unser Thema, auch für das andere. Er nähert sich der Frage nach der Kunst dabei vom Gedanken des Zwecks und fragt:

„Was ist nun der Sinn des Seienden? Das es sei und ein Abbild sei des unendlichen Gottes. Und welches ist der Sinn des Lebendigen? Dass es lebe, sein inneres Leben herausbringe und blühe als natürliche Offenbarung des lebendigen Gottes.“²²⁷

Die Kunst, wie die Liturgie ist zweckfrei. Sie hat keinen Zweck, aber einen Sinn, nämlich den „'ut sit', dass sie da sei, dass in ihr das Wesen der Dinge und das innere Leben der Künstler-Menschenseele wahrhaftige, lautere Gestalt gewinne.“²²⁸ Der Künstler bringt in seinem Werk sein Inneres zum Ausdruck, das Verlangen nach höherem Leben, seine Sehnsucht nach dem Unendlichen.²²⁹ Dieses Höhere wird aber von ihm niemals erreicht, doch weil es in der gewöhnlichen Wirklichkeit keine Form des Ausdrucks für das unerreichbar Hohe gibt, ist die Kunst das einzige Mittel, dem Menschen das Reich des Unwirklichen zu vergegenwärtigen. Sie ist daher ihrem Wesen nach zweckfrei, da keine Glaubenswahrheiten und keine Moral durch sie vermittelt werden wollen, aber voller Sinn, da sie durch die Schönheit Ausdruck der einen Wahrheit ist. Sie soll „'splendor veritatis' sein, der Wahrheit Schönheitsglanz.“²³⁰

Doch die Kunst ist nur der Glanz des Wahren. Das Wahre wird weder durch sie erschaffen, noch ist sie ohne die Wahrheit im eigentlichen Sinne Kunst. Der Kern der Liturgie, wie der Musik ist nicht, dass sie Kunst, sondern dass sie Wahrheit sei.

„Der bloße Logiker oder Ethiker ist dem Kunstwerke nicht sehr gefährlich, weil er überhaupt kein Verhältnis zu ihm hat. Wirklich tödlich wird ihm aber gerade der, der es 'nur künstlerisch' erfassen will, der Ästhet.“²³¹

Wer an der Kunst nur das Schöne schätzt, hat ihr Wesen nicht erfasst, ja im Grunde hat sie überhaupt keine Schönheit, wenn sie nicht Offenbarung ist, „eine Wesenswahrheit, die

²²⁷Guardini ²⁰1997, S.59.

²²⁸Ebd., S.60.

²²⁹Zum Folgenden vgl.: Ebd. S.64-77.

²³⁰Ebd., S.60.

²³¹Ebd., S.68.

zur Aussprache drängt, ein Erlebnis, das heraus will.“²³² „Das erste also, nicht dem Rang und nicht der Geltung, wohl aber der Ordnung nach, ist nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit.“²³³ Guardini geht es um eine Vermeidung einer selbstherrlichen Kunst, die ihren Zweck, oder besser Sinn, in sich selbst sucht. Form und Gestalt des Werkes geben der Kunst keine Schönheit, da diese auf die Wahrheit hingeordnet ist und nur von ihr her Schönheit empfangen kann.

Dennoch macht auch der schönste und wahrste Gedanke nicht die Kunst zur Kunst, wenn nicht die Vollkommenheit seines Inhaltes auch in seiner Form ausgedrückt ist. Das Kunstwerk muss also auch im ästhetischen Sinne schön sein. In der alten Form der Liturgie sieht Guardini diese Gratwanderung zwischen Schönheit und Wahrheit in Vollendung verwirklicht.

„Um Wahrheit geht es hier, um Seelenschicksal, um wirkliches, ja um das letztendings einzig wirkliche Leben. [...] Und siehe da, es begab sich, dass es zur Schönheit geriet!“²³⁴

Guardini widerspricht klar einer vom Zweck her gedachten Liturgie. Die Beschränkung auf das Notwendige, die rein pragmatische Herangehensweise lehnt er entschieden ab.

4.8 Begründung sakraler Kunst aus anderen kirchlichen Quellen

Wie für Guardini hat auch für Andere die Kunst mit dem Überschreiten der begrenzten menschlichen Wirklichkeit zu tun, wie Winfried Kurzschenkel in seiner „theologischen Bestimmung der Musik“ zusammenträgt. Für Papst Pius XII. besteht Kunst darin, „dass der enge und beängstigende Raum des Endlichen aufgebrochen wird, worin der Mensch eingeschlossen ist, solange er auf Erden lebt; dass gleichsam ein Fenster geöffnet wird für seinen Geist, der sich nach dem Unbegrenzten sehnt“.²³⁵

Der Mensch bekommt durch die Kunst die Möglichkeit, die unendliche Vollkommenheit des Schöpfers wahrzunehmen bzw. darzustellen, dies natürlich nur als schwacher Abglanz der Schönheit Gottes.²³⁶ Das Kennzeichen der Kunst ist gerade nicht das Zweckmäßige, auf das Wesentliche Reduzierte, sondern vielmehr das Überfließende und (rein vom Zweck her gesehen) sogar Überflüssige. Die Musik als Kunst ist darum so eng mit der Liturgie verwoben, weil sie nicht nur Teil hat an ihrem Auftrag, „das Unsichtbare, das

232Ebd.

233Ebd., S.72.

234Ebd., S.77.

235Pius XII., Allocuzione agli artisti, in: Discorsi e Radiomessaggi di S.S. Pio XII, Vaticano, 1953, Bd. XIV, 49 in: Kurzschenkel 1971, S.207

236Zum Folgenden vgl.: Kurzschenkel 1971, S.208-236.

Unaussprechliche an Gott zugänglich, erfahrbar zu machen“,²³⁷ sondern gewissermaßen das vorzüglichste Mittel dafür darstellt. Sie ist in ihrer Hinordnung auf das Transzendente allen anderen Künsten überlegen und wirkt in der Liturgie direkt am Lob Gottes und der Heiligung der Gläubigen gleichermaßen mit. Wie die Liturgie in Zeichen und Symbolen geschieht, so stellt die Kunst in ihrer Würde und Schönheit das Heilige dar und führt den Gläubigen über seine Empfindungen zu geistlicher Auferbauung.

„Denn Schönheit und Wahrheit bewirken das in der Seele des Menschen, womit jede Gottesverehrung beginnt, nämlich unser Herz in Staunen zu versetzen.“²³⁸

Aus diesen Worten spricht eine große Hochachtung vor der Kunst. Kardinal Ratzinger schreibt zur Kunst sogar:

„Die einzig wirkliche Apologie des Christentums kann sich auf zwei Argumente beschränken: die Heiligen, die die Kirche hervorgebracht hat, und die Kunst, die in ihrem Schoß gewachsen ist.“²³⁹

Ein größeres Bekenntnis zur Kunst kann man sich von einem katholischen Amtsträger wohl kaum vorstellen. Doch nicht nur das Hohe der Kunst, sondern auch der Dienstcharakter der Musik an der Liturgie wird betont. Von „Funktionalität“²⁴⁰ der Kunst ist die Rede, die im Rahmen der Liturgie eine Aufgabe zu erfüllen hat: „Verehrung Gottes und Sprachrohr der betenden Gemeinde zu sein.“²⁴¹ Wie für Schroeder gibt es hier keinen Gedanken an die Autonomie der Kunst. Die Kunst wird nicht durch sich selbst Kunst, sondern durch ihre Wahrheit. Sie ist „der Wahrheit Schönheitssglanz“.

Die Musik, mehr als alle anderen Künste, verweist zudem durch ihre Schönheit auf etwas Höheres, auf Gott. Dies gerade ist es, was die hier oben zitierten Päpste an ihr schätzen. Auch sie denken nicht vom Zweck her, von moralischer Erziehung oder biblischer Lehre, die durch sie vermittelt wird, denn der Sinn der Kunst ist der Überfluss und nicht das Zweckdienliche.

4.9 Fortbestand der Diskrepanz

Auch Schroeder hatte das Augustinische Wort vom „splendor veritatis“ gebraucht, das in den Worten Guardinis enthalten war. Auch sonst lehnte der Komponist seine Gedanken eng an die des Theologen an. Denkt man Guardinis Sichtweise nun mit Schroeders

237Paulus VI, Allocuzione agli artisti, AAS, LVI (1964), 438-444.; hier: c.VII, n.127, §3, in: Ebd., S.209.

238Paul VI., Ansprache: La musica religiosa ambasciatrice di Cristo, Oss.Rom, Giov., 6 Gennaio 1966, a.CVI,n.4,p.1, in: Ebd., S.236.

239Ratzinger 1985, S.124.

240Kurzschkel 1971, S.212.

241Ebd.

zusammen, ergibt sich ein stimmiges Bild:

Es ist die eigentliche Bestimmung der Musik, im Dienst der Wahrheit zu stehen, ja erst durch die Wahrheit, die durch das Kunstwerk ausgedrückt wird, wird das Kunstwerk zum Kunstwerk. Die Kunst ist zweckfrei und würde vom Zweck aus ihren Kunstcharakter verlieren. Da sowohl Liturgie als auch Kunst jedoch ohne Zweck, dafür aber mit viel Sinn ausgestattet sind, ist es keine Gefahr der Musik, sich an die Liturgie zu binden. Nicht das Wecken von bestimmten Gefühlen oder das Vermitteln von Lehren oder Moral soll durch die Musik bewirkt werden, sondern der Ausdruck des Wahren, welches sich in der transzendenten Dimension der Musik ausdrückt. In keiner anderen Kunst ist das Transzendente dabei so sehr verwirklicht, wie in der Musik.

Die Kunst als „splendor veritatis“ war immer ein Bestandteil der Messe, und wird es wohl auch immer sein. In ihrem Kunstsein wird sie, wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, auch durch ihre mangelnde Autonomie nicht eingeschränkt. Den scheinbaren Widerspruch zwischen Kunst und Gebrauchsmusik löste Hermann Schroeder durch seinen Begriff der „Gebrauchsmusik im höchsten Sinne“. Auch Romano Guardini, Pius XII, Paul VI und Joseph Ratzinger sahen kein Problem in der Vereinbarkeit von liturgischen und künstlerischen Anforderungen, wie gezeigt werden konnte. Doch all diese Gedanken wurden vor dem Konzil gedacht. Die Frage der Vereinbarkeit von Kunst und liturgischen Anforderungen war zwar nach wie vor brisant, doch wurde sie von dem Problem überschattet, dass der Gottesdienst in vielen Fällen vor lauter Gemeindebeteiligung nicht mehr dazu kam, künstlerisch hochwertige Musik zu beherbergen.

Es konnte in den vorangegangenen Kapiteln festgestellt werden, dass gerade der Kunstmusik ein fester Platz in der Messe gebührt. Durch die Veränderung der Situation und das Hinzukommen des Liedes wäre also eigentlich ein Kompromiss zwischen Kunst und Gemeindelied angebracht gewesen. Dieser erstrebenswerte Kompromiss zwischen den Musikarten, die in der neuen Liturgie beide ihre Berechtigung haben, wurde nur selten eingegangen. Es blieb oftmals den Kathedralkirchen vorbehalten, das Repertoire zu wahren, ein Repertoire, das für eine andere Art der Liturgie geschaffen worden war. Auch dies war wohl einer der Gründe, warum die Vereinigung meist nicht klappte.²⁴²

4.10 Neubewertung der Kriterien Güte der Form, Heiligkeit und Allgemeinheit

Neben der Neubestimmung der Begriffe „Gebrauchsmusik“ und „Kunst“, veränderte sich nach dem Konzil auch die Basis der Musica sacra, die Pius X. gelegt hatte, und auf die

²⁴²Klößner 2014, S.19f.

Hermann Schroeder und andere aufgebaut hatten. Der Papst hatte in seinem Motu proprio drei Kriterien sowohl für die Liturgie als auch für die liturgische Musik aufgestellt: Güte der Form, Heiligkeit und Allgemeinheit. Für die Liturgie wurde das erste Kriterium, die Güte der Form durch ihre lange Tradition und das Wachstum über viele Generationen hinweg begründet. Hermann Schroeder hatte sich dies mit dem Geist des Chorals übersetzt, also der Anbindung an eine alte und gewachsene musikalische Tradition. Nach dem Zweiten Vatikanum fiel dies jedoch weg, stattdessen musste die Kunst nur noch die „erforderlichen Eigenschaften“ besitzen, wie es in Artikel 112 SC heißt. Der Choral war als Orientierung im Sinne des Motu proprios²⁴³ abgesetzt. Vielleicht verbot sich auch von der offenen Sichtweise von „Sacrosanctum Concilium“ her eine Präferenz für einen besonderen Stil, und sei es nur in seinem Geiste. Die Güte der Form konnte nun nicht mehr von der Bindung an den Choral abgeleitet werden. Schroeders Gedanke vom Geist des Chorals wurde also in gewissem Sinne anachronistisch.

Ähnlich stand es nach dem Konzil um das Kriterium der Heiligkeit. Die Abgrenzung zum Weltlichen, die noch im Motu proprio im Vordergrund stand,²⁴⁴ wich einer vorsichtigen Integration. Nun bedurfte es aber eine Neudefinition von Heiligkeit in Bezug auf die Musik:

„Die 'musica sacra' ist insofern 'heilig', als sie im Gottesdienst die richtige Funktion erfüllt; das heißt, sie muss sich für die liturgische Handlung eignen, sie muss ein passendes Klanggewand für ein bestimmtes Element darstellen. Stil- oder Repertoirefragen sollten dabei keine Rolle spielen.“²⁴⁵

Da es keinen liturgietauglichen und keinen liturgieuntauglichen Stil mehr gab, musste sich die Eignung eines Stückes für die Liturgie nun anders definieren. Im Artikel 110 des ersten Liturgieschemas zu „Sacrosanctum Concilium“ heißt es dazu:

„Den Werken der Neuen Kirchenmusik soll der Zugang zu den Gotteshäusern offenstehen, sofern sie mit der Würde, dem Ernst und der Heiligkeit der Liturgie übereinstimmen.“²⁴⁶

Die Musik sollte sich also durch Würde, Ernst und Heiligkeit auszeichnen. Es ist wohl offensichtlich, dass diese wohlklingenden Kriterien auf die meiste Musik zutreffen sollten, vor allem dadurch, dass der Begriff der Heiligkeit noch am unklarsten bleibt. Das Konzil

243, „Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert; und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem höchsten Vorbild entfernt.“

244, „Darum muss man hier mit größerer Sorgfalt darauf achten, dass die Werke in neuerem Stil, die man in die Kirche aufnimmt, nichts Weltliches enthalten, dass sie nicht an opernhafte Motive anklingen noch auch in ihren äußeren Formen weltlichen Stücken nachgebildet sind“, Tra le sollecitudini, nach Meyer/Pacik 1981, S.28.

245Jaschinski 2014, S.23.

246SC, nach Jaschinski 2014, S.21.

blieb an dieser Stelle vage. Da sich Heiligkeit nicht länger über ihre Abgrenzung zur Welt definierte, wurde sie ihrer Greifbarkeit beraubt. Wie die Güte der Form nicht mehr nach dem Alter ihrer Tradition bestimmt werden konnte, so fehlte nun auch für die Heiligkeit ein geeignetes Messinstrument.

Auch um das dritte Kriterium, das der Allgemeinheit, war es kaum anders bestellt. Dieses leitete sich vor dem Konzil vom Angebotscharakter der Messe ab. Die Liturgie war nicht jeweils individueller Ausdruck der vielen Gottesdienstbesucher, sondern Ausdruck einer Gesamtheit aller Gottesdienstbesucher über viele Jahrhunderte hinweg. Sie war dadurch insofern objektiv geworden, als sie das Gebet der Einzelnen von übertriebenem Ausdruck, Subjektivität und Egozentrik gereinigt und an ihre Stelle Objektivität und Allgemeinheit gesetzt hatte. Jeder konnte die Worte, Riten und Gesänge mitbeten und mitdenken, ohne vereinnahmt oder zur Lüge gezwungen zu werden. Fiel jedoch mit dem Konzil die Autarkie der Messhandlung zugunsten einer notwendigen und integralen (zum Ganzen gehörigen) Beteiligung der Gemeinde in ihren vielfältigen Formen, musste auch die Objektivität bis zu einem gewissen Grade weichen, weil der Einzelne mehr in den Vordergrund rückte. Die Glieder des Leibes der Kirche, an dem nun wieder alle Gläubigen tätigen Anteil haben, wollten nicht das Haupt bei seinem Dienst beobachten, sondern wollten im Zusammenwirken aller Teile Gemeinschaft sein.

Primärer Ausdruck dieser Gemeinschaft war der Gemeindegesang. Wo vorher (zumindest in der Theorie) noch der Choral als Musterbeispiel künstlerischer Gebrauchsmusik stand, hielten nun Volkssprache und Volksgesang Einzug. Diesem ließ sich allerdings nur noch schwerlich mit den Kriterien Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit beikommen. Dementsprechend war er auch für Schroeder keine Kunst im engeren Sinne. Im Gegensatz zum Choral werden im Lied explizit Glaubenswahrheiten und Moral transportiert, es findet keine abstrakte Hinwendung zum Transzendenten statt. Auch ist der Gesang vom Gebet getrennt, er kann nicht länger als Gebet gesungen werden. Kurz: Der Geist der Gregorianik weht nicht im Volksgesang.

4.11 Das Ende des Cäcilianismus

Die Offenheit des Konzils gegenüber allen Arten der Musik, hat in der Praxis nicht nur zu einer Öffnung hin zu Pop, Jazz und Rock geführt, (was an dieser Stelle leider zu weit führen würde) sondern auch zu einer Gleichbehandlung von romantischer Musik, die vorher noch in weiten Kreisen verpönt war, mit allen anderen musikalischen Stilen. Dies bedeutet eine grundlegende Wende hin zu einer Bejahung der gesamten Musikgeschichte

und -entwicklung, in der vorher beschnitten und ausgeklammert wurde.

Im Grunde ist diese Entwicklung der Abschluss bzw. das Ende des Cäcilianismus.²⁴⁷ Nach einem notwendigen Prozess der Emanzipation vom 19. Jahrhundert, der in vielen Bereichen sowohl der Musik, als auch der Liturgie und des Orgelbaus zu spüren war, kehrt nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil eine Umkehrung der Wertungen ein: „Das 19. Jahrhundert wird aufgewertet als das Jahrhundert, das für die Musik des 20. Jahrhunderts die Voraussetzungen schuf, und eine Anzweiflung der Alten Musik kündigt sich an in Bezug auf den bedingungslosen Glauben an ihre Qualität und an ihre Gültigkeit der Aussage heute.“²⁴⁸ Erreicht hatten die Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts eine Wiederbelebung der Alten Musik, ihre Wiederentdeckung für die Praxis und „eine schöpferische Erneuerung der Musik und des Musiklebens im Geiste des Wiederentdeckten.“²⁴⁹ Dies gilt nicht zuletzt für die Kirchenmusik, in der der Geist des Chorals weithin wieder Einzug gehalten hatte.

Doch, wie Eggebrecht schreibt, „eine Bewegung verschuldet“.²⁵⁰ Das Verschulden der kirchlichen Bewegungen des 20. Jahrhunderts war die rigorose Verwerfung der Romantik, die eine „Unverdaulichkeit der Geschichte“²⁵¹ zur Folge hatte. „Das Überspringen des '19. Jahrhunderts' war [...] gleichbedeutend mit dem völligen Verkennen der geschichtlichen Voraussetzungen der Musik unseres Jahrhunderts. Und der Unfähigkeit, sie zu verstehen.“²⁵² Das Paradoxon der Reform der Gegenwart durch Rückbesinnung auf Tradition und Althergebrachtes bedingte eine Kluft zur nahen Vergangenheit und zunächst die absolute Verengung der Sicht, bis die Musica sacra eine Kunst „inter muros“ geworden war. Schroeder hatte sich bemüht, die Kirchenmusik aus dieser Enge herauszuführen und letztlich mussten seine Bemühungen sowie die seiner Zeit zu einer grundlegenden Reform führen, wie dies das Zweite Vatikanische Konzil geleistet hat. Der Auftrag war damit weitgehend abgeschlossen. Schroeder und seine Gesinnungsgenossen hatten jedoch versucht, die zeitgenössische Musik zu bejahen und sie auf den Baum des gregorianischen Chorals aufzupropfen. Die Wurzeln der neuen Musik aber und ihre Entwicklung lagen in der nahen Vergangenheit, der Romantik.²⁵³ Diese wurde nun im Konzil neu bejaht, wodurch vieles, was zur Basis von Schroeders Denken gehörte,

247Zum Folgenden vgl.: Eggebrecht 1967, S.12-15.

248Eggebrecht 1967, S.13.

249Ebd.

250Ebd.

251Ebd., S.14.

252Ebd.

253Vgl.: Ebd., S.13.

verschwand. Zu sehr waren seine Positionen vom Cäcilianismus und der Ablehnung des 19. Jahrhunderts geprägt gewesen.

4.12 Hermann Schroeders Musik nach dem Konzil

Hermann Schroeders Denken war eng an die alte, vorkonziliare Liturgie gebunden. Viele Gedanken „funktionierten“ nach dem Konzil nicht mehr oder nur noch eingeschränkt. Dies begann bei seinem Begriff der liturgischen Musik, die für ihn gleichbedeutend war mit dem gregorianischen Choral. Auch der Geist des Chorals verschwand und wurde durch neue Geister verdrängt.

Hermann Schroeder versuchte jedoch nach dem Konzil, sein Denken, mehr aber noch sein Schaffen der nachkonziliaren Situation anzupassen. Im Artikel 110 des ersten Liturgieschemas SC heißt es:

„Ausgezeichnete Tonkünstler aber sollen angespornt werden, nicht nur Vertonungen niederzuschreiben, die von größeren Sängerchören gesungen werden können, sondern vor allem auch Vertonungen zu schaffen, die auch kleineren Chören angepasst sind und die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinschaft der Gläubigen fördern.“²⁵⁴

Schroeder schreibt ab 1971 Messen in Volkssprache, Liedmessen, eine Gotteslob-Kindermesse, Messen mit kleinen Besetzungen und Gemeindebeteiligung.²⁵⁵ Er komponiert jedoch auch weiterhin lateinische Messen und bleibt seiner Tonsprache weitgehend treu, auch wenn man in den späten Messen die rücksichtslos polyphonen Passagen und gregorianisch angehauchten Melodien der frühen Werke (vgl. Abb.12) eher selten findet. Ein kurzer Überblick über seine letzte Messe, die Missa syllabica, die er 1984 als letzte Messe der Abtei Marienstatt widmet, soll zum Schluss der Arbeit einige Veränderungen und Konstanten zu seinen frühen Werken aufzeigen.

Im Kyrie der Missa syllabica verwendet Schroeder eine ähnliche Technik der polyphonen Imitation, wie bereits anhand einer früheren Messe gezeigt werden konnte (vgl.: Abb.12): Sopran und Alt geben zwei verschiedene Motive vor, die dann von den Männerstimmen versetzt imitiert werden. Dabei ergibt sich gleichsam ein doppelter Kanon.

²⁵⁴Nach Jaschinski 2014, S.21.

²⁵⁵Vgl.: <http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/vokalwerke/index.html>.

The image shows a musical score for four voices: Sopran, Alt, Tenor, and Bass. The music is in 2/2 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son. Chri-ste". The Sopran and Tenor parts are in treble clef, while the Bass part is in bass clef. The Alt part is also in treble clef. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines.

(Abb.18:Hermann Schroeder: Missa syllabica, Kyrie, Takt 10–13)

Allerdings hält Schroeder diese Technik nicht lange durch und verändert schon beim zweiten „Christe“ den Bass, nach vier Takten löst er es dann ganz auf. Es ist die einzige Stelle dieser späten Messe, in der er diese Technik noch gebraucht, die noch in seiner Missa Dorica recht häufig auftrat. Dennoch bleibt Schroeder dem Geist der Polyphonie treu und so gibt es nur wenige homophone Passagen in dieser Messe. Wo sie aber vorkommen, sind dennoch alle Stimmen gleichberechtigt und keine Melodiestimme überragt die anderen Stimmen an Bedeutung.

Im Gegensatz zu seinen frühen Messen jedoch nutzt Schroeder seltener gregorianische Themen²⁵⁶ und lehnt auch eigene Melodien weniger an die Psalmodie an. Eine der wenigen Stellen, an denen er es dennoch tut, ist das Credo der Missa syllabica: Der Tenor rezitiert gleichsam auf und um den Ton h als Zentrum. Parallel tut dies der Sopran, doch mit freieren Abweichungen und größeren Entfernungen vom Rezitationston. Alt und Bass singen dazu aufsteigende und abfallende Linien in Gegenbewegung.

²⁵⁶Zumindest soweit dies dem Verfasser anhand des eingeschränkten Notenmaterials möglich war zu entscheiden.

Et in - car - na - tus est de

Et ho - mo fac - tus est de

Et ho - mo fa - ctus est de

Et ho - mo fa - ctus est de

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

Spi - ri - tu San - cto ex Ma - ri - a Vir - gi - ne:

(Abb.19: Hermann Schroeder: Missa syllabica, Credo, Takt 28–33)

Durch diese bewegteren Gegenstimmen jedoch fällt das Gregorianische in der Mittelstimme kaum noch auf. Im Gegensatz zu den langen Passagen, die er noch in seiner Missa „Regina coeli“ (Abb.13) solcherart vertont, wirkt diese Stelle nur noch wie ein Schatten, eine wage Erinnerung an den Choral.

Vielleicht hat sich Schroeder also in seinem Werk nach dem Konzil vom Geist des Chorals entfernt, den er in der neuen Liturgie nicht mehr wiederfinden konnte. In seinen Schriften und Reden tat er dies nicht. Noch 1984 sagte er in einem Vortrag in der Hochschule München, Gustav Mahler zitierend:

„Traurig ist nur, dass die Vorstellung, 'heute darf man alles schreiben', so viele junge Leute davon abhält, erst etwas Anständiges zu lernen, die Werke der Klassiker zu verstehen, Kultur zu erwerben.' D.h. für unseren Bereich: die beiden

genannten Stilarten sind unsere – liturgischen – Klassiker, Kultur zu erwerben bedeutet in unserem Fall dem Kultus dienen.“²⁵⁷

Die beiden Stilarten sind natürlich, wie könnte es anders sein, der Choral und die Polyphonie.

Was Schroeders Quart- und Quintverschiebungen angeht, die er zur Vermeidung von funktionsharmonischen Akkorden eingesetzt hat, so bleibt er sich bis zu seiner letzten Messe treu, wenn auch nicht in der strengen Form, wie es noch bei der Missa „Regina coeli“ (Abb.11) der Fall gewesen war. Während Sopran und Alt bis auf den ersten Ton ausschließlich in Quartan singen, sind in den Männerstimmen neben einigen Quartan und Quinten beinahe alle tonleitereigenen Intervalle vertreten.

3

The image shows a musical score for a four-part setting of the Sanctus. It is divided into two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are 'San - ctus, san - ctus, san - ctus'. The notation includes various intervals and rests, with some notes connected by slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

(Abb.20: Hermann Schroeder: Missa syllabica, Sanctus, Takt 1–6)

²⁵⁷Schroeder 1984, S.358.

In seinem Messschaffen lässt sich insgesamt nach dem Konzil eine Akzentverschiebung beobachten. Während Schroeder vor allem in seinen frühen Werken noch das a-cappella-Ideal hochhält, sind viele seiner späten Messen mit Orgel- oder Bläserbegleitung geschrieben.²⁵⁸ Allein von 1980 bis zu seinem Tod schreibt er noch drei Messen mit instrumentaler Begleitung, doch nur die Missa syllabica als a-cappella-Messe.²⁵⁹

In vielem bleibt Hermann Schroeder sich auch nach dem Konzil treu. Seine Tonsprache ist vor wie nach dem Konzil weitgehend dieselbe, auch wenn sie sich durchaus von seinen Frühwerken unterscheidet. Doch dies lässt sich im Laufe eines ganzen Lebens wohl kaum vermeiden. In einigen Punkten passt sich Schroeders Werk jedoch durchaus den neuen Gegebenheiten der nachkonziliaren Zeit an: Er schreibt Messen mit Gemeindebeteiligung, Messen in deutscher und englischer Sprache, auch werden die musikalischen Anklänge an die Gregorianik leiser, wenn sie auch weiterhin in seinen Stücken präsent ist. Der Geist des Chorals und der Polyphonie bleibt die Grundlage seiner liturgischen Werke.

Fazit

Die im ersten Teil dieser Arbeit dargelegten Entwicklungen der Liturgie und der Kirchenmusik mündeten gemeinsam ins Zweite Vatikanische Konzil. Doch war das Konzil selbst und vor allem die damit verbundene Reform der Liturgie von vielen Akteuren niemals beabsichtigt worden. Sie alle dachten in den Grenzen und nach den Gesetzen des alten römischen Ritus. Dennoch trugen sie letztlich hauptsächlich dazu bei, dass das Konzil in dieser Form stattfand und dass es die Konstitution „Sacrosanctum Concilium“ verabschieden konnte.

Wie die Zeiten, an denen zwei Epochen aufeinandertreffen, Charakteristika der einen wie der anderen Epoche aufweisen und so ein widersprüchliches und instabiles „Sowohl-als auch“ entsteht, so bildet die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Zwischenzeit, in der neue Ideen auf dem Boden alter Traditionen entstanden. Ihre Ergebnisse waren darum in vielem vorläufig und durch die Inklusion von Altem und Neuem ambivalent. Die Bestrebungen der Entindividualisierung wollten den teilnahmslosen Gottesdienstbesucher aus seiner, dem Unverständnis geschuldeten, liturgischen Eigenbrödlerei befreien und ihn eingliedern in eine mitfeiernde und mitsingende Gemeinde. Das Mitfeiern sollte jedoch im Mitlesen und Nachvollziehen der lateinischen Liturgie bestehen, der Gesang im Gregorianischen Choral. Obwohl aber ihre Sprache Latein, ihr Gesang der Choral und die

²⁵⁸Vgl.: Mohrs 1998, S.303.

²⁵⁹<http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/vokalwerke/index.html>.

tätige Teilnahme das Lesen des Schott war, wurde dieses Bild einer Gemeinschaft, die verstehend teilnimmt an der gottesdienstlichen Feier schließlich erfüllt im „Volk Gottes“ der neuen Liturgie: Durch die Volkssprache konnte nun jeder ohne mitzulesen verstehen, was der Priester sagte. Außerdem wurde es so auch Laien möglich, Funktionen am Ambo oder um den Altar zu übernehmen. Am Gemeindegesang konnte jeder tätig teilnehmen und wurde daran weder durch das hohe künstlerische Niveau des Chorals, noch durch dessen Sprache daran gehindert.

Ebenso erfüllten sich so auch die Bestrebungen des Cäcilianismus. In Abwehr zu einer verweltlichten Kirchenmusik hatte er zur Umkehr zu den Ursprüngen christlicher Musik aufgerufen. Dies führte zu einer radikalen Ablehnung aller zeitgenössischen Musik und einer Einschränkung auf Choral und Polyphonie. Anfang des Jahrhunderts erfolgte dann eine Öffnung, die von der IGK aufgenommen wurde und durch die die zeitgenössische Kirchenmusik wieder Eingang fand in die Liturgie. Das Konzil stand nun insofern am Ende dieser Entwicklung, weil es den Gottesdienst für jeden Stil öffnete. Es nahm jedoch die Erfahrungen der Cäcilianer zum Ausgangspunkt und verlangte Ernst, Würde und Heiligkeit für die liturgische Musik. Der Cäcilianismus, der ACV und die IGK wurden auf diese Weise zu notwendigen, aber vorübergehenden Zwischenschritten auf dem Weg zur Erfüllung ihrer Ideen.

Dennoch konnte es nicht ausbleiben, dass vieles, was auf dem Boden der alten Liturgie gewachsen war, neu gedacht werden musste und somit verloren ging. Dies war zum einen die lateinische Sprache, zum anderen der Gregorianische Choral. Im Choral und in der Polyphonie war gewissermaßen die Essenz der alten Liturgie enthalten gewesen. Wie in der Architektur die Pfeiler der Gotik, sollten in der Musik diese beiden Stile den Blick nach oben lenken. Statt auf sich selbst zu blicken oder auf die anderen, sollte der Gläubige im unfassbaren Metrum bzw. dem nicht zu durchschauenden Ineinander der Stimmen das Transzendente erahnen. Die „concordia discors“ der Polyphonie war zudem Sinnbild der Eigenständigkeit der Liturgie, die ihre Schönheit aus sich heraus, nicht aus der Beteiligung der Gemeinde bezog. Ganz anders nach dem Konzil: Die Gemeinde wurde zum Mitträger der Liturgie, alle Teilnehmer der Messe waren gleichermaßen wichtig und bildeten zusammen den einen Leib Christi. Ausdruck der Gemeinschaft und somit Ausdruck der nachkonziliaren Liturgie wurde das Lied. So standen sich Gregorianik und Lied gegenüber: Die eine Symbol des Alten, das andere Zeichen des Neuen.

Das Konzil hatte, wie gesagt, viele Entwicklungen aufgenommen und die Konsequenzen daraus gezogen. In diesem Prozess wurden manche Dinge jedoch abstrahiert und von

ihrem Bezugspunkt gelöst. Die tätige Teilnahme, die Entindividualisierung und der Gemeinschaftssinn wurden von der alten Liturgie getrennt und als neue Werte in eine neue Form übertragen. Ebenso wurden auch die Kriterien der Heiligkeit, Güte der Form und Allgemeinheit neu definiert. Für alle drei war der Choral das musikalische Paradebeispiel: Er war heilig, weil er ganz und gar von der säkularen Musik getrennt war, seine Güte der Form leitete sich aus seiner Eigenart als älteste überlieferte europäische Kunstmusik ab, seine Allgemeinheit bekam er durch die lateinische Sprache. Die strikte Abgrenzung zur Welt wurde dann im Konzil zur Bejahung aller musikalischen Stile, die Anbindung an die Tradition wurde zur Einhaltung gewisser Kriterien, und die Allgemeinheit wurde zum volkssprachlichen Gesang, der sich nicht nur von Sprache zu Sprache, sondern teils von Gemeinde zu Gemeinde unterschied. Der Choral selbst ging dabei verloren.

Hermann Schroeder seinerseits hatte seine Gedanken zur Kirchenmusik auf den Choral gestützt, die Kriterien Pius' X. waren in seinem Gedanken vom Geist des Chorals gebündelt. Für ihn war dieser der Boden, auf dem alle liturgische Musik wachsen musste. Die Werke zeitgenössischer Kunst waren dann liturgiefähig, wenn sie von diesem Boden stammten und seinen Geist atmeten. Dies hatte Folgen für Schroeders Musik: Er lehnte die Funktionsharmonik ab, weil diese nicht zu den gregorianischen Melodien passte, er schrieb seine Stücke mit oft wechselndem Takt, um das freie Metrum nachzuahmen und verwendete die kirchentonalen Modi statt der Dur-/Mollskalen. Aus der altklassischen Vokalpolyphonie, die ihrerseits den Geist des Chorals atmete, bezog er seine polyphone Satztechnik und auch den Reichtum an Dissonanzen, die sich aus der Linearität ergaben. Im Konzil blieben von der Orientierung am Choral lediglich die „Würde, Ernst und Heiligkeit“ als Eigenschaften liturgischer Musik. Im Motu proprio hieß es dazu noch:

„Diese Eigenschaften finden sich im höchsten Maße im gregorianischen Gesang. Daher ist dieser Gesang der der römischen Kirche eigene Gesang. Ihn allein hat sie von den Vätern des Altertums ererbt, ihn hat sie die Jahrhunderte hindurch sorgfältig in ihren liturgischen Büchern bewahrt.“²⁶⁰

Durch die Abstraktion seiner Eigenschaften geht der Choral selbst verloren und mit ihm Schroeders Wunsch nach einer Kirchenmusik im musikalischen Geiste des Chorals. Durch die in der Praxis geschehene Verdrängung der Gregorianik, wird auch der Musik Schroeders die Grundlage entzogen. Wie am Beispiel seiner letzten Messe jedoch zu sehen war, geht der Komponist trotz aller Kritik konstruktiv mit den Folgen des Konzils um:

²⁶⁰Motu proprio, nach Meyer/Pacik 1981, S.26.

Er schreibt weniger „psalmodierende“ Melodien und verwendet keine Choralzitate mehr. Stattdessen halten in seinen Messen das Lied, die Instrumente und die Volkssprache Einzug. Seine theoretischen Gedanken zur Musica sacra aber ändert Schroeder nicht mehr. Dazu war er zu sehr in der alten Liturgie und im Motu proprio verhaftet.

Schroeder gehörte somit gleichfalls zu den Erscheinungen einer Zwischenzeit, die das Alte und das Neue zusammendenken und dem Neuen schließlich den Weg ebnen. Seine Gedanken zur Kirchenmusik blieben daher vorläufig, weil sie das Neue nur am Alten entfalteten. Auch seine Messen sind Zeugnisse einer sich ändernden Liturgie. Mit ihnen schuf er Gebrauchsmusik im höchsten Sinne, die den Erfordernissen der liturgischen wie pastoralen Situation jeweils angepasst waren, sei es in Sprache, Form oder Besetzung.

Diese Gebrauchsmusik im höchsten Sinne vereinte bis zum Konzil den Dienst- und den Kunstcharakter der gottesdienstlichen Musik, denn der Choral war beides, Gebrauchsmusik und Kunst. Nach dem Konzil jedoch war diese Vereinigung nicht mehr möglich, da das Lied den Platz des Chorals eingenommen hatte. Das Lied als reine Gebrauchsmusik konnte den Choral nicht ersetzen.

Die neue, nachkonziliare Rolle der Kunst konnte in dieser Arbeit nicht näher betrachtet werden, da Schroeder seine Gedanken vor dem Konzil entwickelt und sie der neuen Situation nicht anpasst. Dennoch konnte die Begrenztheit oder besser Abhängigkeit seines Modelles aufgezeigt werden.

Durch die konziliare Bejahung sowohl der Kunst als auch des Liedes war eine neue Fragestellung entstanden, auf die Schroeders Gebrauchsmusik im höchsten Sinne nicht mehr die Antwort sein konnte. Die Antwort gaben vielerorts die Gemeinden selbst und folgten pragmatischen Gedanken an das Zweckmäßige. Dabei ging oft das „Fest“ verloren, der Überfluss der Kunst. Schroeder kritisierte diese Entwicklung, die seiner Meinung nach von Willkür und eigenmächtigem Handeln geprägt war:²⁶¹ „Das war übrigens vorauszusehen, da man meinte, bei der Lockerung der bisherigen kanonisch festgelegten Formen in der Liturgie nun alles machen zu dürfen.“²⁶²

Hermann Schroeders Schaffen war fest verwurzelt in der Tradition. Gegenüber dem Gefühl, der Spontaneität und dem Augenblick hielt er die Objektivität und das Gewordene hoch, was sich über viele Generationen hinweg entwickelt hat. Mit seinen Bestrebungen zur Neuerung und Anpassung an die Zeit stand er daher immer auf dem Boden dessen, was er reformieren wollte. Mit diesem Willen zur Reform aus der Tradition heraus reihte er

²⁶¹Vgl.: Schroeder 1973, S.26.

²⁶²Ebd., S.25.

sich ein in die Bestrebungen seiner Zeit, die hier am Beispiel der liturgischen Bewegung und der Orgelbewegung gezeigt werden konnten. Auch in der Frage der Kunst legte Schroeder keinen Wert auf die Autonomie oder das Künstlergenie. Sein Bild war eher das eines Handwerkers, der seine Kunst vom Besten gelernt hat. Und das Beste ist für ihn selbstverständlich das Älteste.

„Man glaubt, Vergangenheit oder Tradition vergessen zu können, weil man das Erlebnis des Augenblicks und dessen Ausdruck mit der künstlerischen Gestaltung gleichsetzt. [...] Der Augenblick – der Impuls des Schöpferischen – ist das Lebendige. Aber isoliert bleibt er Augenblick und damit vergänglich. Künstlerische Aussage einer Generation, Ausdruck ihres Lebensgefühls kann er nur werden, wenn er Kraft genug hat, Vergangenheit und Zukunft zu verschmelzen und ihn in ein Produkt zu verwandeln, das ihn überdauert, das bleibt.“²⁶³

²⁶³Schroeder 1973, S.25.

Literatur

- Bach, Hans-Elmar (1965): Hermann Schroeders Orgelordinarium im Lichte einer alten Tradition, in: *Musica sacra* 85 (1965) Heft 1, 18–22.
- Baum, Franz (Hg.) (1930): Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, o.O.
- Bomm, Urbanus (1956): Gregorianische Reformprobleme im Licht der Weisungen Pius' X., in: Bogler, Theodor (Hg.): *Kirchenmusik in der Gegenwart*, Maria Laach, 37–51.
- Dahlberg, Josef (2008): Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder -- Kirchenmusik im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, in: P. Becker/W. Schepping (Hgg.): *Hermann Schroeder, Komponist – Lehrer – Interpret*, Kassel, 157–176.
- de la Motte-Haber, Helga u.a. (Hgg.) (2011): Dokumente zur Musik des 20. Jahrhunderts, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd.14, Laaber.
- Ebel, Basilius (1930): Von inneren Baugesetzen des gregorianischen Chorals, in: Baum, Franz (Hg.): *Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*, o.O., 32–35.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (1967): Die Orgelbewegung, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Veröffentlichung der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung* Bd. 1, Stuttgart.
- Frank, Isnard Wilhelm (⁴1997): *Kirchengeschichte des Mittelalters*, Düsseldorf.
- Gerhards, Albert (2007): Im Spannungsfeld von Wort und Zeichen. Kirchenmusik und Theologiegeschichte, in: Bönig, Winfried (Hg.): *Musik im Raum der Kirche – Fragen und Perspektiven*, Bad Schwalbach, 52–63.
- Guardini, Romano (²⁰1997): *Vom Geist der Liturgie*, Mainz.
- Haberl, Ferdinand (1956): Neukompositionen im Geiste des gregorianischen Chorals – Möglichkeiten und Grenzen, in: Bogler, Theodor (Hg.): *Kirchenmusik in der Gegenwart*, Maria Laach, 62–68.
- Harnoncourt, Philipp (1965): Neue Aufgaben der katholischen Kirchenmusik, in: *Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil – Referate der Kirchenmusikwoche in Graz*, Graz, 51–75.
- Hatzfeld, Johannes (1930): Kirchenmusikalischer Aufbruch, in: Baum, Franz (Hg.): *Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik*, o.O., 20–25.
- Heldt, Guido (2006): Abschied von den „Roaring Twenties“, in: Riethmüller, Albrecht (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, in: Budde, Elmar u.a. (Hgg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd.2, Laaber, 47–67.
- Herbst, Wolfgang (1997): Artikel „Musik in der Kirche“, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 6, 715–727.
- Hermans, Jo (2012): Das Motuproprio Pius' X. Die liturgische Sicht auf die Kirchenmusik, in: Pietschmann, Klaus (Hg.): *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte*, in: *Analecta musicologica* Bd.47, Kassel u.a., 286–295.
- <http://www.hermann-schroeder.de/werkverzeichnis/vokalwerke/index.html> (Stand: 07.01.15)
- Jaschinski, Eckhard; Pacik, Rudolf (⁴1993): Aussagen kirchlicher Dokumente zu Musik und Gesang im Gottesdienst, in: Musch, Hans (Hg.): *Musik im Gottesdienst*, Bd.1, Regensburg, 165–198.

- Jaschinski, Eckhard (2012): Akzidenz oder integraler Teil der Liturgie? Die theologischen Positionen zur Kirchenmusik in den Beschlüssen des Zweiten Vatikanums, in: Pietschmann, Klaus (Hrsg.): Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte, in: *Analecta musicologica* Bd.47, Kassel u.a., 296–301.
- Jaschinski, Eckhard (2014): Liturgische und kirchenmusikalische Aufbrüche nach 1960, in: Hochstein, Wolfgang; Krummacher, Christoph (Hgg.): *Geschichte der Kirchenmusik in vier Bänden*, Bd. 4, Laaber, 17–36.
- Joris, Jozef (1967): Volkstümliche und zeitgenössische Musik in der Liturgie, in: *Kirchenmusik nach dem Konzil. Die Vorträge der internationalen Studienwoche Freiburg in der Schweiz 1965*, Freiburg, 86–93.
- Kaczynski, Reiner (2004): Theologischer Kommentar zur Konstitution über die heilige Liturgie *Sacrosanctum Concilium*, in: Hünemann, Peter; Hilberath, Bernd Jochen (Hgg.): *Herders theologischer Kommentar zum zweiten vatikanischen Konzil* Bd.2, Freiburg im Breisgau, 1–228.
- Kirsch, Winfried (1995): Artikel „Caecilianismus“, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 3, 317–326.
- Klöckner, Stefan (2012): Wasch mir den Pelz... - Kirchenmusikalische Reform – 50 Jahre nach dem Konzil, in: *Musica sacra* 132 (2012) Heft 6, 354f.
- Klöckner, Stefan (2014): Zwischen Restauration und Aufbruch – Zur Entwicklung der katholischen Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Anzeiger für die Seelsorge* (2014) Heft 11, 16–20.
- Koch, Jakob Johannes (2013): Das *Motu proprio* Pius X. „*Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale*“ (1903), in: Gerhard, Albert; Schneider, Matthias (Hgg.): *Der Gottesdienst und seine Musik* Bd.2, in: *Enzyklopädie der Kirchenmusik* 4/2, Laaber, 157–159.
- Kurzschenkel, Winfried (1971): Die theologische Bestimmung der Musik, Trier.
- Lang, Uwe Michael (2012): Geistbestimmter Gottesdienst. Zur Kirchenmusik im Liturgieverständnis von Joseph Ratzinger, in: Pietschmann, Klaus (Hg.): *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI – Positionen, Entwicklungen, Kontexte*, in: *Analecta musicologica* Bd.47; Kassel u.a., 341–350.
- Lemacher, Heinrich (1955): Neue Kirchenmusik, in: *Musica sacra* 75, 1955, 258.
- Leuchtmann, Horst (1993): 15. und 16. Jahrhundert, in: Wörner, Karl H. (Hg.): *Geschichte der Musik*, Göttingen, 124–183.
- Mauser, Siegfried (2005): Musikalische Moderne und Neue Musik als kompositionsgeschichtliche Paradigmen, in: Mauser, Siegfried; Schmidt, Matthias (Hgg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900-1925*, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd. 1, Laaber, 31–39.
- Meyer, Hans Bernhard; Pacik, Rudolf (Hgg.) (1981): *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg.
- Mohrs, Rainer (1989): Hermann Schroeder als Komponist für Orgel – Zur Philosophie und Ästhetik der katholischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts, in: *Musica sacra* 109, 1989, 275–292.
- Mohrs, Rainer (1998): Die Messen Hermann Schroeders – Ein Beitrag zur Situierung der katholischen Messkomposition im 20. Jahrhundert, in: Klein, H.; Niemöller, K. W. (Hgg.): *Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart*, Köln 1998, 303–329.
- Mohrs, Rainer (2002): Altes und Neues im Blick. Hermann Schroeders kirchenmusikalische Kompositionen nach dem II. Vatikanischen Konzil, in:

- Kirchenmusikalisches Jahrbuch 86, 2002, 29–58.
- Mohrs, Rainer (2003): Eine belgisch-deutsche Freundschaft – Flor Peeters und Hermann Schroeder, in: *Musica sacra* 123, 2003, 15–19.
 - Mohrs, Rainer (2004): Anwalt einer evolutionären Moderne. Zum 100. Geburtstag des Komponisten und Organisten Hermann Schroeder (1904–1984), in: *Organ, Journal für die Orgel* 7, 2004, 34–45.
 - Musch, Hans (⁴1993): Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes, in: Musch, Hans (Hg.): *Musik im Gottesdienst*, Bd.1, Regensburg, 9–97.
 - Praßl, Franz Karl (2012): Gregorianik am Scheideweg – Das zweite Vatikanum und die Liturgiereform, in: Pietschmann, Klaus (Hrsg.): *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte*, in: *Analecta musicologica* Bd.47, Kassel u.a., 302–327.
 - Rahner, Karl; Vorgrimler, Herbert (³⁵2008): *Kleines Konzilskompandium*, Freiburg im Breisgau.
 - Ratzinger, Joseph (1985): Zur Lage des Glaubens: Ein Gespräch mit Vittorio Messori, München.
 - Ratzinger, Joseph (1986): Liturgie und Kirchenmusik. Eröffnungsvortrag beim VIII. Internationalen Kirchenmusikkongress, Rom 1985, in: *Musica sacra* 106 (1986) Heft 1, 3–12.
 - Ratzinger, Joseph (2008a): Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: *Musica sacra* 128 (2008) Heft 5, 267–276.
 - Ratzinger, Joseph (2008b): Theologische Probleme der Kirchenmusik, in: *Musica sacra* 128 (2008) Heft 5, 277–282.
 - Ratzinger, Joseph (2008c): In der Spannung zwischen Regensburger Tradition und nachkonziliarer Reform – Kirchenmusik im Regensburger Dom von 1964–1994, in: *Musica sacra* 128 (2008) Heft 5, 290–296.
 - Riehmüller, Albrecht (2006): Objektivierung und Entsubjektivierung, in: Riehmüller, Albrecht (Hg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945*, in: Budde, Elmar u.a. (Hgg.): *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd.2, Laaber, 26–32.
 - Schatz, Klaus (³1999): *Kirchengeschichte der Neuzeit – Zweiter Teil*, Düsseldorf.
 - Schmidt, Matthias (2005): Passagen nach Metropolis. Vom Fin de siècle zur Neuen Sachlichkeit, in: Mauser, Siegfried; Schmidt, Matthias (Hgg.): *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925*, in: *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert* Bd. 1, Laaber, 39–56.
 - Schroeder, Hermann: Lebenslauf, unveröffentlichtes Manuskript.
 - Schroeder, Hermann (1932): Die Funktion der Orgel bei der Begleitung des deutschen Kirchengesanges, in: *Musica sacra* 62 (1932) Heft 3, 71–75.
 - Schroeder, Hermann (1933): Neuerscheinungen für Orgel, in: *Gregoriusblatt* 57 (1933) Heft 3, 41–43.
 - Schroeder, Hermann (1934a): Vom Geist der neuen Kirchenmusik, in: *Kölnische Volkszeitung* vom 7.1.1934, Beilage.
 - Schroeder, Hermann (1934b): Kirchenmusik in Deutschland, in: *Musica sacra* 67 (1934) Heft 6, 113–116.
 - Schroeder, Hermann (1935): Die Improvisation des Organisten, in: *Musica sacra* 68 (1935) Heft 5–6, 124–127.
 - Schroeder, Hermann (1937): Grundsätzliche Bemerkungen zur Orgelbegleitung des gregorianischen Chorals, in: *Musica sacra* 70 (1937) Heft 4–5, 141–143 und 195–196.

- Schroeder, Hermann (1948): Katholische Kirchenmusik von heute, in: Melos 15 (1948), 100–102.
- Schroeder, Hermann (1949): Der kirchenmusikalische Satz, in: Lemacher, Heinrich; Fellerer, Karl Gustav (Hgg.): Handbuch der katholischen Kirchenmusik, Essen, 209–215.
- Schroeder, Hermann (1953): Tradition und Fortschritt in der katholischen Kirchenmusik, in: Musik und Altar 6 (1953) Heft 3, 127f.
- Schroeder, Hermann (1955): Die Priorität des Vokalen in der musikalischen Komposition, in: Walcker-Hausmitteilung 11 (1955) Heft 7, 11–12.
- Schroeder, Hermann (1958): Zur katholischen Kirchenmusik der Gegenwart, in: Lindlar, Heinrich (Hg.): Die Stimme der Komponisten Bd.2, Rodenkirchen, 104–109.
- Schroeder, Hermann (1969): Cäcilien-Verband 100 Jahre alt, Festansprache in der Feierstunde des Cäcilien-Verbandes der Erzdiözese Köln am 28.9.1969 im Kölner Gürzenich-Saal, unveröffentlichtes Manuskript.
- Schroeder, Hermann (1973): Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik, in: Schwarz auf Weiß. Informationen und Berichte der Kölner-Künstler-Union, (1973) Heft V/1, 2–4.
- Schroeder, Hermann (1973): Adaptierung zeitgenössischer Formen und Techniken in der Kirchenmusik, in: Lonnendonker, Hans (Hg.): In caritate et veritate. Festschrift für Johannes Overath, Saarbrücken, 25–28.
- Schroeder, Hermann (1974): Gedanken zur "Pauliner Orgelmesse", unveröffentlichtes Manuskript im Nachlass des Komponisten (ca. 1974).
- Schroeder, Hermann (1976): Kirchenmusik heute, Chance oder Agonie? Vortrag im Kloster Knechtsteden vom 14.12.1976, unveröffentlichtes Manuskript.
- Schroeder, Hermann (1984): Die altklassische Vokalphonie, Vortrag in der Hochschule für Musik München 1984, in: Musica sacra 104 (1984) Heft 5, 358f.
- Seidel, Wilhelm (1994): Artikel „Absolute Musik“, in: MGG 2, Sachteil Bd. 1, 15–24.
- Söhner, Leo (1930): Die neue Musik in der Kirche, in: Baum, Franz (Hg.): Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, o.O., 35–37.
- Ursprung, Otto (1930): Gesetzmäßigkeiten in Kirchenstil und Zeitstil, in: Baum, Franz (Hg.): Programmschrift der Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik, o.O., 41–45.

Noten

- Schroeder, Hermann: Missa Dorica, op.15, für 4–6 stimmig gemischten Chor a-cappella, Mainz: Schott 1932.
- Schroeder, Hermann: Missa „Regina coeli“, für vierstimmigen Chor und Orgel, Düsseldorf: Schwann 1950.
- Schroeder, Hermann: Missa Gregoriana, für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel – im Wechselgesang mit Choralchola und Gemeinde, Altötting: Coppenrath 1957.
- Schroeder, Hermann: Deutsches Chorordinarium, für vierstimmigen gemischten chor a-cappella, Düsseldorf: Schwann 1971.
- Schroeder, Hermann: Missa Syllabica, für vierstimmigen gemischten Chor a-cappella, Altötting: Coppenrath 1984.

Erklärung

gemäß § 18 Abs. 6 und § 15 Abs. 8 der Ordnung für die Prüfung im lehramtsbezogenen Bachelorstudiengang an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (POLBA), bzw. § 18 Abs. 5 und § 15 Abs. 10 der Ordnung für die Prüfung im Masterstudiengang für das Lehramt an Gymnasien (POLMA).

Hiermit erkläre ich, _____ (Matr.-Nr.: _____),
dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen oder Hilfsmittel (einschließlich elektronischer Medien und Online-Quellen) benutzt habe. Mir ist bewusst, dass ein Täuschungsversuch oder ein Ordnungsverstoß vorliegt, wenn sich diese Erklärung als unwahr erweist. § 18 Absatz 3 und 4 POLBA, bzw. POLMA gilt in diesem Fall entsprechend.

Ort, Datum

Unterschrift

Auszug aus § 18 POLBA/POLMA: Versäumnis, Rücktritt, Täuschung, Ordnungsverstoß

(3) Versucht die Kandidatin oder der Kandidat das Ergebnis einer Prüfung durch Täuschung oder Benutzung nicht zugelassener Hilfsmittel zu beeinflussen, gilt die betreffende Prüfungsleistung als mit „nicht ausreichend“ (5,0) absolviert (...)

(4) Die Kandidatin oder der Kandidat kann innerhalb einer Frist von einem Monat verlangen, dass Entscheidungen nach Absatz 3 Satz 1 und 2 vom jeweils zuständigen Prüfungsausschuss überprüft werden. Belastende Entscheidungen sind der Kandidatin oder dem Kandidaten unverzüglich schriftlich mitzuteilen, zu begründen und mit einer Rechtsbehelfsbelehrung zu versehen. Der Kandidatin oder dem Kandidaten ist vor einer Entscheidung Gelegenheit zur Äußerung zu geben.