

Der Caecilianismus: Die kirchenmusikalische Konsequenz des Historismus

Meine Damen und Herren,

wir hatten uns letztes Mal grundlegend mit dem Begriff des „Alten“ in der Musik auseinandergesetzt und festgestellt, dass diese Auseinandersetzung erst 19. Jh. bewusst stattfand und alle Kunstbereiche umfasste (siehe Folie „Das Konzert“). Wir haben uns mit der romantischen Wiederentdeckung des Alten auseinandergesetzt und begriffen (so hoffe ich), dass

diese romantische Wiederentdeckung der „alten Musik“ von Palestrina bis Bach in jenem Moment erfolgte, als Musik nicht mehr alt werden konnte, sondern Vorbildcharakter für Künftiges annahm, dass sie von einem sentimentalistischen Verständnis des Vergangenen ausging und darauf abgestützt Sinn für Individualität und Entwicklung in der Geschichte fand, was zwangsläufig zu jenem Phänomen führte, welches wir Historismus nennen.

Wir haben uns mit konkreten Beispielen dieser Integration von „Alter Musik“ im kompositorischen Schaffen von Mendelssohn, Spohr, Brahms, Gounod und Wagner auseinandergesetzt und schliesslich Folgendes definiert:

Historismus ist grundsätzlich ein Mehrfachbegriff. Eine Denkform, eine Philosophie, gar eine Doktrin, ein Verhalten, ist auch kompositorische (später zusätzlich: aufführungstechnische) Praxis. Und demnach: – der Historismus als Ästhetik ist also entweder spekulativ, romantisch oder dogmatisch.

Von diesen Spielarten zu unterscheiden sei der wert-neutrale Historismus, wohl besser als Traditionalismus bezeichnet, jene stilistische Selbstverständlichkeit im Umgang mit alten Techniken, die wir seit dem Aufkommen der Monodie, seit Monteverdi, in der Musik kennen. Traditionalismus wird im 19. Jh. durch die Restauration von Stilen abgelöst und hält sich in der ursprünglichen Form der prima prattica oder als handwerklicher Kanon bis heute, mindestens noch im Kontrapunkt-Unterricht.

Wir haben kurz auch noch den Historismus im 20. Jh. verfolgt, bis hin zur epochemachenden Position Adornos in seiner „Philosophie der Neuen Musik“, und wir haben unsere aktuellen Originalton-Reproduktion und – Rezeption unter diesem Vorzeichen etwas relativiert.

Heute wollen wir uns einer spezifischen Ausprägung des Historismus im 19. Jh. zuwenden, dem Caecilianismus. Sie haben ja letzte Mal von Hans Niklas Kuhn gehört, dass ich mich während meiner Studienzeit an der Universität Zürich damit infiziert hatte, führt doch die kombinierte wissenschaftlich-praktische Auseinandersetzung mit geistlicher Musik, mit Kirchenmusik unverweigerlich auch zur Konfrontation mit Caecilianismus. So war ich war dankbar, dass Kurt von Fischer mir seinerzeit gestattete, in der Hauptstadt Zwinglis (wohlgemerkt!) eine Dissertation zu dieser letztlich doch sehr katholischen Thematik in Angriff zu nehmen (den etwas speziellen Titel hat H.N. Kuhn letztes Mal kurz erwähnt; Stichworte zu Stehle). Von Fischers Warnung, darüber nachzudenken, ob ich mich wirklich in musikalisches „Sumpfgebiet“ begeben wolle, konnte mich davon nicht abhalten. Und auch heute noch umgibt – zwar mit abnehmender Tendenz – den Begriff *Caecilianismus* eine problematische Aura, verbindet man die Bezeichnung *caecilianisch* mit der Qualifikation künstlerisch mittelmässig, gar minderwertig ; in der Musikwissenschaft spätestens seit den 20er Jahren unseres Jahrhunderts, in kirchlicher Umgebung, wo *Cäcilienchöre* bis heute existieren, sicher seit dem 2. Vatikanischen Konzil, seit Mitte der 60er Jahre also.

Nun - was versteht man überhaupt unter dem Begriff *Caecilianismus*?

Nach Wilfried Kirsch (1995 in MGG) ist Caecilianismus *eine in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sich konkretisierende und vor allem von der Organisation des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes (ACV) getragene Reformbewegung innerhalb der katholischen Kirche mit dem Ziel der Wiederbelebung einer eng an die Liturgie gebundenen „wahren, echten Kirchenmusik“* - (die Bezeichnung *wahre, echte Kirchenmusik* als zeitgenössisches Zitat in Anführungs- und Schlusszeichen). Und – anknüpfend an den ersten Teil des Referat über „Alte Musik im 19. Jh.“ – gilt auch: Caecilianismus ist methodisch und stilistisch eine Ausprägung des Historismus, eine Ausprägung letztlich, wie wir sehen werden, des doktrinären Historismus.

Diese sehr allgemein gehaltene setzt zwei Wegmarken: Die eine weist auf die primär theologisch-kirchliche Motivation hin (Gründer des *Cäcilienvereins* war der Priester und Musiker Franz Xaver Witt und bis vor einer Generation waren Domkapellmeister und führende Kirchenmusiker in der Regel Geistliche), die andere deutet an, dass der Caecilianismus in diesem spezifischen Sinne (Vereinsmässig organisierter Caecilianismus = ACV) ein Sammelbecken und in der Folge die pragmatische Verwirklichung die pragmatische Verwirklichung verschiedener ästhetischer Strömungen des 19. Jahrhunderts darstellt.

Wir haben uns letzte Woche mit diesen Facetten des historistischen 19. Jh. auseinandergesetzt und ich möchte im Folgenden deshalb nur auf jene zwei Bewegungen zurückkommen, welche die Entwicklung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert vor dem *Caecilianismus*, vor der Gründung des *Cäcilienvereins* 1868 prägten:

Eine erste wurzelt in jenem neuen Bewusstsein der beginnenden Romantik, welches die Musik, insbesondere die Kirchenmusik im Anschluss und gleichzeitig in der

Überwindung der Aufklärung als subjektive Gefühlskunst entdeckte (sie erinnern sich an das Zitat aus dem Heinrich Kochs Lexikon, dass Musik nichts anderes als Ausdruck von Empfindung sei). Dieses neue Bewusstsein führte zu Beginn des 19. Jahrhunderts - übrigens vorwiegend in der protestantischen Umgebung Norddeutschlands - zu einer idealisierten Sicht altitalienischer Vokalpolyphonie: Herder spricht 1793 in seinem *Manifest für erneuerte Kirchenmusik* von den „Wunder- und Herzenstönen“ Palestrinas, Tieck akzeptierte nur mehr die Kirchenmusik der *alten Italiener* als (Zitat) *wahre Kirchenmusik* und E.T.H. Hoffmann fasste 1814 in seinem Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik“ in der AMZ (Allgemeine Musikalische Zeitung) kategorisch zusammen: *Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik, und also der Musik überhaupt an.*

Man kann dieses neu erwachte Interesse für altitalienische (sog. *altklassische*) Kirchenmusik, die man der degenerierten rationalistisch-sentimentalen protestantischen Kirchenmusik des Nordens und der opernhafte-gefälligen „Zopfmusik“ des katholischen Südens gegenüberstellte, bis weit in die Mitte des 19. Jh. verfolgen. Übrigens: Zopfmusik ist eine in diesem Zusammenhang öfters anzutreffende Bezeichnung für jenen ländlichen Kirchenmusik-Stil der Nach-Klassik in Österreich, Süddeutschland und der Schweiz.

Mendelssohn, Schweizerreise:

So nahm ich denn den Platz mitten unter Mönchen ein; neben mir strich ein böser Benediktiner den Kontrabass, einige andere Geige; einer der Honoratioren geigte vor. Der „Pater Präceptor“ sang Solo und dirigierte mit einem armdicken, langen Prügel; die Eleven des Klosters machten den Chor., Ein alter reduzierter Landmann spielte auf einer alten, reduzierten Oboe mit und ganz in der Ferne sassen zwei und tuteten still in grosse Trompeten mit grünen Quasten. Es wurde eine Messe von Emmerich gegeben; jeder Ton hatte seinen Zopf und seinen Puder. Ich spielte treulich den Generalbass, setzte von Zeit zu Zeit Blasinstrumente hinzu, machte auch die Responsorien, fantasierte auf das gegebene Thema und musste am Ende auf Begehren des Prälaten einen Marsch spielen, so hart es mir auf der Orgel ankam.

Man kann (wie gesagt) dieses neu erwachte, anfänglich romantische Interesse für die altklassische Vokalpolyphonie bis weit in die Mitte des 19. Jahrhunderts verfolgen: so etwa bei Mendelssohn, Spohr, Schumann (wie letztes Mal aufgezeigt), aber auch bei Spontini (er war während seiner Rom-Zeit 1839 gar zuständig für einen offiziellen *rapporto intorno alla riforma della musica di chiesa*) und später (zwar unter modifizierten Voraussetzungen) in einigen Motetten und in der e-moll-Messe von Anton Bruckner, aber eben auch bei Joh. Brahms, der bestimmt nicht aus religiös-kirchlicher, sondern aus ästhetisch-künstlerischer Neigung mit Messesätzen (der sogenannten *Missa canonica*) und den 3 geistlichen Chören op. 37 diesem streng polyphonen Kirchenmusik-Ideal Tribut zollte. Hören wir uns das *Benedictus* dieser Messe an:

→ Joh. Brahms, Benedictus aus der *Missa canonica* (CD)

→ Joh. Brahms, *Adoramus te*, op. 39,2 (**Noten**)

Stichworte zu *Benedictus* und *Adoramus*

- komponierte 1856 ein Kyrie g-moll, ein Sanctus, **Benedictus** und Agnus und vervollständigte die Messe 1861 mit Credo (Gloria fehlt); das *Benedictus* in der Motette op. 74,1 (*Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen*) 1878 wieder aufgenommen im 2. Satz (*Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben*)
- Joseph Joachim schreibt in einem Brief vom 1. Mai 1856: "Das *Benedictus* liebe ich seiner reinen Harmonie wegen ganz besonders" / an anderer Stelle spricht er von der "Mystik des Kontrapunktes"
- wie in den andern Sätzen dominiert im *Benedictus* der strenge Stil (*Missa canonica*); das *Benedictus* ist ein stringentes Kanongefüge mit auffällig modalen Harmonik
- auffällig übrigens auch die altertümliche Schreibweise der Mensurzeichen und Notenwerte in den Sätzen *Sanctus* und *Agnus Dei*
- Brahms schrieb in der selben Zeit (zwischen 1856-58) die Motette *Jubilate Deo* von Gabrieli ab
- schrieb bereits 1853 Werke von Lotti, Durante und Palestrina ab (das *Crucifixus* aus der *Missa Papae Marcelli*), dies im Zusammenhang mit seinen Kontrapunkt-Studien bei Schumann. Bei Schumann lernet er auch die Thibaut-Schrift über „Reinheit der Tonkunst“ kennen.
- Das ***Adoramus te***, ein Beispiel aus op. 37 komponierte Brahms 1859; es weist dieselben Charakteristika auf

Abschliessend in diesem Zusammenhang sei auch nochmals auf Wagners 1848 entworfenen Reformplan für die Kirchenmusik an der Hofkirche Dresdens hingewiesen; das Dresdener Hoftheater (mit Wagner als Kapellmeister) war auch für die Musik an dieser enklaven katholischen Kirche verantwortlich. Wagner hielt als Fazit fest, dass die Kirchenmusik (Zitat) *wieder zu ihrer ursprünglichen Reinheit gelangen soll, indem sie sich auf die alte Vokalmusik zu besinnen habe*. Ausdrücklich wird in diesem Zusammenhang Palestrina erwähnt. Wagner bearbeitet übrigens 1848 Palestrinas *Stabat mater* (s. auch Bach) und veröffentlichte es 1877 (wohl dannzumal unter dem direkten Einfluss der konkreten caecilianischen Reform).

Reinheit der Tonkunst (s. Wagners Zitat) ist denn auch die Kernaussage, (ich erinnere an das oben erwähnte Zitat Joachims betreffend das *Benedictus* der Brahms-Messe), *Reinheit der Tonkunst* ist die ästhetische Forderung dieser romantisch idealisierten Rückbesinnung auf das Wesen der Kirchenmusik.

Justus Anton Friedrich Thibaut hat sie 1824 in einer Schrift mit diesem Titel konkretisiert und auf die allgemeine Musikentwicklung ausgedehnt. Die Kontroverse

darüber, an der sich auch Hans Georg Nägeli mit einer scharfen Kritik am *Dilettantenschriftsteller* Thibaut beteiligt, - die Kontroverse darüber ist symptomatisch für einen weiteren Aspekt dieser Wiederentdeckung von alter Kirchenmusik, nämlich: Die Kirchenmusik gerät seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, seit dem Ende des barocken Absolutismus zusehends in ein idealisiertes Ghetto und ist nur noch bedingt Teil der relevanten bürgerlichen Musikkultur. Ich habe schon letzte Woche auf diese Wechselwirkung von „bürgerlich“ und „dilettantisch“ hingewiesen, sie fokussierte sowohl in der (romantischen) Vorliebe für „Alte Musik“ wie aber ganz besonders auch in der (nun nicht mehr professionellen) Kirchenmusik.

Eine zweite geistesgeschichtliche Strömung, die dem Caecilianismus vorausgeht und ihn in der Folge sowohl grundsätzlich, wie auch stilistisch prägt, kann – ich hatte es bereits erwähnt - als Teil des spekulativen Historismus im 19. Jahrhundert verstanden werden. Der Historismus führte ja insbesondere im kunstgeschichtlichen Bereich, dann aber auch im musikalischen gegen Mitte des 19. Jahrhunderts zur Ideologisierung historischer Gegebenheiten; dies auffällig und systematisch im Umfeld der Kirche: So wurden eben in der kirchlichen Architektur über das rein gefühlsmässige der Romantik hinaus, einzelnen Epochen der Geschichte spezifische Inhalte zugeschrieben, der Epoche der Gotik etwa jenen der Sakralität.

Dazu in Wechselwirkung steht ohne Zweifel die kirchenmusikalische Restauration der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts mit Zentrum München; sie ist ihrerseits Teil der theologisch-kirchlichen Restauration um den Regensburger Bischof Joh. Michael Sailer.

(Diese theologisch-kirchliche Restauration war - sehr verkürzt gesagt - die Reaktion auf verschiedene Ausprägungen der Aufklärung im kirchlichen Bereich; um zwei Stichworte zu erwähnen: Der Josephinismus in Wien oder der Wessenbergianismus im Bistum Konstanz)

Und diese kirchenmusikalische Restauration verabsolutierte nun analog der den Gotizismus kennzeichnenden Weise die Musik Palestrinas über das Romantisch-Gefühlshafte hinaus zum Höhepunkt der Geschichte der Messe, der Gattung der Messe überhaupt.

So wird also das anfänglich romantische Interesse an der Vergangenheit abgelöst durch eine historisch-restaurative Zielsetzung, was sich u.a. in der einsetzenden systematischen Aufführungspraxis *Alter Musik* (Aufführungspraxis im Sinne von: man praktizierte sie wieder) eines Caspar Ett (München) oder durch die Sammel- und Editionstätigkeit Carl Proskes (Regensburg) manifestiert. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist dabei die Argumentation Proskes im Vorwort seiner *Musica divina* von 1853 (eine bemerkenswerte Sammlung altitalienischer Vokalmusik), wenn er ausführt, dass im Gegensatz zum kirchlichen Leben, wo nun wieder (Zitat) *an die besten Zeiten der Vergangenheit angeknüpft werde*, im Gegensatz auch zur Baukunst und zur Malerei, wo (wiederum Zitat) *die in edlerer Vorzeit geschaffenen Werke eine richtigere Würdigung erfahren haben*, dass im Gegensatz dazu in der Kirchenmusik der in der Kirche geschaffene Gesang (gemeint ist der Gregorianische Choral) und der von der Kirche ausgebildete Gesang (gemeint ist damit die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts) noch nicht den ihm gebührenden Platz wieder erhalten habe. Historisch spekulativer geht es wirklich nicht mehr!

Diese Münchener und Regensburger Kirchenmusik-Restauration blieb bis etwa 1850 in ihrer Auswirkung lokal. Erst das Übergreifen der in Frankreich auf dem Boden des Traditionalismus gewachsenen *Liturgischen Bewegung*, was u.a. mit der Gründung der Abtei von Solesmes 1837 verknüpft ist (s. die Geschichte des Gregorianischen Chorals), bewirkte in den katholischen Gebieten Deutschlands und des deutschen Sprachraumes innerkirchlich jene Voraussetzungen, die dann in kurzer Zeit zur pragmatischen Umsetzung der restaurativen Bestrebungen auch in der Kirchenmusik, eben zum *Caecilianismus* führten.

Der *Caecilianismus*, wie man auch etwas gar vereinfachend die Kirchenmusik-Reform des 1868 gegründeten *Allgemeinen Deutschen Cäcilien-Vereins* bezeichnet, der *Caecilianismus* ist der erfolgreichste Versuch, nach dem Verlust des Selbstverständnisses feudaler Kirchenmusik und nach der ihr folgenden qualitativen und effektiven Degeneration, wieder zu einer Standortbestimmung der Kirchenmusik zu kommen, zu einer Standortbestimmung über Wesen, Stellenwert und Beschaffenheit von Kirchenmusik, bzw. der *Musica sacra*, wie Kirchenmusik jetzt quasi theologisch überhöht des öfters bezeichnet wird - zu einem neuen Selbstverständnis von Kirchenmusik, nun auf der Basis mystifizierter Vergangenheit, zu einem ideologischen Selbstverständnis also.

Weitere wesentliche Momente, welche das Zustandekommen dieser Reform ermöglichten, waren über das grundsätzliche hinaus die Dynamik der Gründerzeit, die auch die Kirche, namentlich ihr Vereinsleben prägte, aber auch die kulturkämpferische Atmosphäre, die das kirchliche Gruppendenken förderte, und schliesslich zweifelsohne auch der charismatische Eifer des Gründers des ACV, Franz Xaver Witt, der 1868 eine (Zitat) *Kampforganisation* initiieren wollte *zur Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik auf der Grundlage kirchlicher Bestimmungen und Verordnungen*.

(Franz Witt, aus dem bayrischen Landshut stammend, studierte in Regensburg Theologie und wurde musikalisch ausgebildet im Rahmen der dortigen Dompräbende. 1856 wurde er Priester, 1859 Dozent für gregorianischen Choral am Regensburger Priesterseminar; das Studium alter Vokalpolyphonie betrieb er autodidaktisch; er wurde 1870 für kurze Zeit Domkapellmeister in Eichstätt; er starb 1888. Auslöser seiner caecilianischen Reform war seine Streitschrift „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern“ Die Gründung des ACV 1868 fand von ihm durchgesetzt auf dem Bamberger Katholikentag statt.)

Witts Ziel einer Hebung und Förderung der Kirchenmusik auf der Grundlage kirchlicher Bestimmungen und Verordnungen, dieser Aspekt der Disziplinierung von Kirchenmusik, der nicht nur organisatorisch, sondern bald auch inhaltlich wirksam wird, ist denn auch die problematischste Seite des *Caecilianismus* Bei näherer Betrachtung stellt er sich als kategorische Fortsetzung des seit dem ausgehenden Mittelalter aktuellen Antagonismus von sakral und profan dar. Diese primär theologische Abgrenzung gegenüber einem für die Liturgie nicht mehr zulässigen künstlerischen Bereich, die seit Johannes XXII. und seiner Constitutio von 1324/25 sich gegen die sich entfaltende Mehrstimmigkeit zuerst der *Ars nova* richtete, doch (glücklicherweise) wenig Wirkung zeitigte, diese Abgrenzung eines sogenannt *sakralen* musikalischen Bezirkes war für den *Caecilianismus* nie ein strittiger Punkt,

sondern selbstverständliche Voraussetzung. Der *Caecilianismus* verstand sich in dieser Hinsicht zudem bewusst als Restaurator und Realisator der tridentinischen Dekrete über Kirchenmusik, was zwangsläufig zur Verabsolutierung des Palestrina-Stils führen musste (Palestrina - der legendäre Retter der Kirchenmusik, der mit seiner *Missa Papae Marcelli* das drohende Verdikt mehrstimmiger Kirchenmusik durch das Konzil von Trient verhindert haben soll).

Die romantische Wiederentdeckung der altklassischen Vokalpolyphonie und ihre historistisch-restaurative Etablierung verdichtete sich dabei zur pragmatisch-stilistischen Doktrin, zur Instrumentalisierung der Vergangenheit. Sie reichte vom Ausschluss des chromatischen Satzes bis hin zum Kriterium einer aequalen Rhythmik auch für neukomponierte Musik: Palestrina-Restoration führte zur Palestrina-Nachahmung, zur Palestrina-Restitution - und damit zum stilistischen Anachronismus.

(Overhead und Noten)

→ Palestrina, *Missa brevis* (Kyrie)

→ Franz Xaver Witt, *Missa Salve Regina* (Kyrie)

→ Franz Nekes, *Missa in honorem Sancti Adalberti* (Kyrie)

Stichworte zu stilistischen Kriterien:

*Als erstes bitte ich Sie einen Blick auf das Kyrie von **Palestrinas Missa brevis** zu werfen und sich die linear-modale Charakteristik dieses Stils an einem einfachen Beispiel kurz zu vergegenwärtigen.*

*Ich möchte es nun mit **Witts Missa Salve Regina** und **Franz Nekes' Missa Sancti Alberti** konfrontieren.*

Witt:

Einige Stichworte zuerst zur Thematik:

*Sie basiert auf vorgegebenem Material (*Salve Regina*), bleibt im Folgenden aber vage, beliebig.*

(„Salve Regina“ beliebt, weil akkordische Melodik: Dreiklang)

Harmonik

Das harmonische Empfinden dominiert (Leittöne, Kadenzten), die modale Assoziation (Aura des Sakralen) erschöpft sich in plagalen Wendungen, oder vertieften VII. Stufen

Rhythmik

Die Rhythmik ist aequal, sie weist keine eigenständige innere Bewegungsdynamik auf, sie ist meist komplementär und lebt über weite Strecken von Durchgangsbildungen.

Formgebung

sie ist unreflektiert, improvisiert, es herrscht keine lineare Stringenz, sondern Kleinstrukturen und Kadenzfolgen

Kontrapunktik

beschränkt sich auf Fugato-Technik und Imitation; dabei ist die akkordliche Basis (Vorhalte und Wechselnoten) unüberhör- bzw. unübersehbar. Auch stellt man eine gewisse Formelhaftigkeit fest

Wort-Ton-Verhältnis

*geht nicht über Sprachdeklamation hinaus
keine echten rhetorischen Figuren*

Nekes:

*Eine bedeutend bessere Stil-Repristinatio ist das **Kyrie von Nekes**, das in seiner Klanglichkeit sich eher an Orlando di Lasso orientiert. Die kontrapunktische Stringenz im Christe ist bedeutend intensiver, wobei die harmonische Sicht natürlich nicht 16. sondern 19. Jahrhundert ist*

Franz Nekes, 1844-1910, war Domkapellmeister in Aachen

Die zentrale Problematik dieses stilistischen Anachronismus, dieser ideologischen Stilkopie lässt sich folgendermassen zusammenfassen:

Einerseits wird einem abgeschlossenen Stil, dem der geschichtliche Konnex und die Beziehung zur Gregorianik (Gregorianik definiert als Musik *der Kirche*) die Aura der Zeitlosigkeit und Objektivität verschafft, - wird also einem abgeschlossenen Stil *Kirchlichkeit* und *Allgemeinverbindlichkeit* zugeschrieben, und andererseits wird daraus die Möglichkeit abgeleitet, durch Nachahmung zum selben Ergebnis zu gelangen. Damit aber bringt man die seit der Monodie bestehende funktionell-handwerkliche Unterscheidung von *prima prattica* und *seconda prattica* auf eine andere, auf eine ideologische Ebene. Und die in der Folge einsetzenden endlosen Diskussionen um die Frage eines aktuellen Kirchenstils betreffen denn auch kaum mehr künstlerische Kriterien, sondern bleiben in diffusen ästhetischen, stilistischen und psychologischen Spekulationen stecken.

Der *Cäcilienvereins-Katalog*, ein Qualifikationsinstrument und quasi Syllabus für alle kirchlichen Neukompositionen gibt beredtes Zeugnis davon. Ursprünglich nur zur

Orientierung über liturgisch praktikable Werke gedacht, entwickelte er sich bald zum Zensur-Instrument eines tonangebenden Referentenkollegiums, dessen einziger Massstab liturgischer Korrektheit und möglichst diatonische Satzweise war. Die dadurch verursachte Überschwemmung mit Standard-Kirchenmusik war die, der epidemischen Landkirchen-Gotik vergleichbare Folge: Formel ersetzte Form, Assoziation Gehalt und handwerklicher Eklektizismus künstlerische Autonomie.

Dass diese Palestrina-Restitution, dass ein an Palestrina sich orientierender Satz nicht unbedingt in kompositorisch-künstlerische Niederungen hätte führen müssen, dokumentieren Werke wie die *Missa choralis* von Franz Liszt und Anton Bruckners *e-moll-Messe*. Beide Komponisten inspirieren sich zwar bewusst an Palestrina, entwickeln aber auf dieser Basis dank eigenschöpferischer Potenz neue, zeitgenössisch-relevante Musik mit alten Mitteln (wir haben diesen Vorgang letztes Mal auch bei andern Komponisten verfolgt); doch: Liszt und Bruckner fanden keine Gnade bei den Wortführern des *Caecilianismus*.

(CD und Overhead)

- Franz Liszt, *Missa choralis* (Kyrie)
- Anton Bruckner, *Messe in e-moll* (Sanctus)
- Palestrina, Sanctus aus der *Missa brevis*

Stichworte

Liszt:

Liszts Missa choralis steht nicht im Zusammenhang mit seinem Manifest „Über zukünftige Kirchenmusik“ (Fragment 1834): Hier herrschte die Vision von Musik und Theater (vgl. Ungarische Krönungsmesse, Graner Festmesse)

Die Missa choralis entstand 1865 für die Capella Sistina in Rom (Liszt erhielt ja bekanntlich 1864 die niederen Weihen als Abbé).

Sie ist ausdrücklich eine romantisch verstandene Hommage à Palestrina und geprägt von vokalpolyphoner Imitationstechnik, gregorianischer Thematik, sowie - zwar harmonisch bedingter - Linearität und modal empfundener Harmonik

Es bestand ein persönlicher Kontakt zwischen Witt und Liszt

Bruckner:

komponierte 1866 dies Messe für die Einweihung der Votivkapelle im Linzer Dom; sie ist Bischof Franz Joseph Rudigier gewidmet; dieser war Palestrina-Verehrer und der kirchlichen Restauration verpflichtet.

Im Sanctus findet sich das entsprechende Thema aus Palestrina, Missa brevis (siehe Kopie)

Diatonik findet sich in Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, auch eine gewisse Modalität; die andern Teile sind stark chromatisch geprägt, wobei die Bruckner-Chromatik einer eigenen Deutung bedürfte und keinesfalls vereinfachend mit der Wagnerschen vergleichbar ist

Es findet sich kein Nachweis caecilianischer Akzeptanz der e-moll-Messe

*Bruckners Verhältnis zum Caecilianismus war zwiespältig: Ich weise auf das *Tantum ergo phrygisch* von 1885 hin, das in *Musica sacra* veröffentlicht wurde (Witt korrigierte dabei den scharfen Sekundvorhalt im Amen). eine authentische Bruckner-Aeusserung ist: Palestrina ja, Caecilianismus nein. N.B. Hinweis auf „Os justi“*

Nach diesen kritischen Anmerkungen zum Phänomen des *Caecilianismus*, möchte ich auf einige Konsequenzen dieser kirchenmusikalischen Reformbewegung hinweisen, die durchaus positive Aspekte aufweisen:

So ist die historisch-restaurative Haltung des Caecilianismus Ausgangspunkt seiner wissenschaftlichen Wirksamkeit; - zu erwähnen dabei sicher die erste Palestrina-Gesamtausgabe durch den Regensburger Akademiedirektor Franz Xaver Haberl, übrigens auch seine Arbeit als Choralforscher, selbst wenn diese nicht zur *Editio Vaticana*, so doch zur fälschlicherweise in Misskredit geratenen *Regensburger Ausgabe* geführt hatte (Die *Editio Vaticana* löste die auf der mediceischen Tradition basierende Regensburger Ausgabe ab, wobei sie sich einem z.T. fiktiven früheren Modell verpflichtete); zu erwähnen sind im weitern die stilkritischen Untersuchungen altklassischer Vokalpolyphonie durch Michael Haller und Franz Nekes (wir haben ihn als talentierten Komponisten im altklassischen Stil kennengelernt), sowie die theoretischen und musikästhetischen Beiträge von Anton Möhler - sie sind zwar nicht ideologiefrei, doch das liegt ja im Wesen der Sache dieses doktrinären Historismus.

Im soziologisch/pädagogischen Bereich sind die heute noch profilierten Kirchenmusikschulen von Aachen und Regensburg unmittelbar mit der Gründung des ACV verbunden. Und mit Blick auf die heutige kirchenmusikalische Beliebtheit vielerorts wächst auch der Respekt vor der umfassenden ästhetischen Bewusstseinsbildung durch die *Cäcilianische* Reform, die immerhin dazu führte, dass das dürftige kirchenmusikalische Repertoire der ersten Jahrhunderthälfte durch einen zwar unschöpferischen, doch immerhin geschmacklich purgierten Stil ersetzt wurde und damit den Zugang zur Gregorianik und zur altitalienischen Vokalpolyphonie wieder öffnete.

Die nachhaltigste Konsequenz des *Caecilianismus* aber war die Institutionalisierung dieser dem Historismus verpflichteten kirchenmusikalischen Reform durch das kirchliche Lehramt, durch Rom (*Motu proprio* Papst Pius X, im Jahre 1903). Dieses Kirchenmusik-Dekret blieb bis zum 2. Vatikanischen Konzil 1963/65 verbindlich und klassierte die *Musica sacra* nach folgenden Kriterien:

1. Kirchliche Musik ist per definitionem der Gregorianische Choral.
2. Eine Kirchenkomposition ist (Zitat) *umso mehr kirchlich und liturgisch, je mehr sie sich dem Gregorianischen Gesang nähert*. In diesem Zusammenhang ist ausdrücklich die *klassische Polyphonie* erwähnt.
3. Die *musica moderna* ist erlaubt, wenn sie nichts Profanes enthält.

Es war dies die erste effektive Kanonisierung von Kirchenmusik - das Tridentiner Konzil beschränkte sich 300 Jahre früher auf die vage Formulierung, dass die Kirchenmusik „nil impurum aut lascivum“ assoziieren solle.

Meine Damen und Herren,

Zum Schluss auch hier das Fazit über den *Caecilianismus*, diese spezifische Ausprägung des Historismus im 19. Jh.:

- Der *Caecilianismus* ist die kirchenmusikalische Konsequenz des Historismus; oder differenzierter:
- Der *Caecilianismus* ist eine kirchenmusikalische Reformbewegung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in der romantischen Wiederentdeckung der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts wurzelt,
- Der *Caecilianismus* ist in historistischer Neubewertung und mit theologisch-restaurativer Zielsetzung der Musik Palestrinas und mittelbar der Gregorianik verpflichtet, er institutionalisiert 300 Jahre nach dem Tridentinum die kirchenmusikalischen Grundsätze der Gegenreformation des 16. Jh. neu und definiert auf dieser Basis seine eigene Identität.
- der *Caecilianismus* schliesslich ist ein stilistisches Reservat (Ghetto?) in der Musik des 19. Jahrhunderts; aus diesem Reservat hat sich die Kirchenmusik im 20. Jh. nur mehr in Einzelfällen befreien können. (Dass die Kirchenmusik heute primär der vordergründigen Gebrauchsmusik huldigt, wäre ein weiteres abendfüllendes Thema).

Ich hoffe nun, dass ich Sie mit diesen historischen, stilistischen, ästhetischen und soziologischen Reflexionen über „das Alte“ in der Musik des 19. Jh. nicht allzu sehr überfordert habe. Wenn Sie als Quintessenz für Ihre Praxis oder für Ihre musikalische Positionierung mitnehmen, wie „jung“ der Begriff des „Alten“ in der Musik ist, haben meine Ausführungen einen wesentlichen Teil ihrer didaktischen Zielsetzung erreicht.