

entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stück legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder; es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand . . . und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade‘ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir“<sup>6</sup>. Als entsprechende Beispiele sind oft von Mussorgskij *Waarlams Ballade* aus *Boris Godunow* oder die *Ballade vom angenehmen Leben* aus der *Dreigroschenoper* Weills genannt worden, doch hinkt der Vergleich, da von den angeführten Beispielen einzig zwischen *Fliegendem Holländer* und der *Ballade der Senta* jene Wechselbeziehung vorliegt, die die Ballade zum Ausgangspunkt des Dramas und zugleich zum Drama im Drama werden läßt.

Beide Betrachtungsweisen, von der Ballade zum Drama und vom Drama zur Ballade hin, ergeben somit die Übereinstimmung in den wesentlichen Zielen: Wagners Musikdrama ist die Großform, die Ballade Plüddemanns die Kleinform. Damit will ich nicht ein Werturteil fällen und Plüddemanns Balladen über diejenigen Loewes stellen oder ihn gar zum Rang Wagners emporheben. Die gebührende Bescheidenheit hat Plüddemann selbst immer beachtet. So wenn er schreibt: „Die Ballade bleibt trotz ihrer inneren Verwandtschaft mit dem musikalischen Drama doch stets nur die Bleistiftskizze. Das musikalische Drama allein ist das in voller, blühender Farbenpracht ausgeführte Ölgemälde“, oder an anderer Stelle: „Das Höchste bleibt stets und immer Wagner, er ist unvergleichlich schlechthin! Da aber nicht alle Leute nach Bayreuth pilgern können, und es mit unsern Theatern nach wie vor Nichts ist, brauchen wir sogar sehr notwendig die Ballade, als ‚Drama en miniature‘ zur Ergänzung einer fühlbaren Lücke“<sup>7</sup>.

#### OSKAR STOLLBERG / SCHWABACH

### *Die musikalisch-liturgische Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spiegel unbekannter Briefe und Aufzeichnungen dieser Zeit*

Nach jedem der beiden Weltkriege wandte man sich besonders eifrig kirchenmusikalisch-liturgischen Problemen zu. Daß Wissenschaft und Praxis schon 50–100 Jahre vorher die gleichen Fragen, und zwar nicht ohne Erfolg, zu lösen versucht hatten, wurde dabei weithin übersehen. Nur so sind die heute üblichen mit dem Schlagwort von der „retrospektiv-historisierend ausgerichteten romantischen Restauration“ verbundenen Vorstellungen erklärbar<sup>1</sup>.

<sup>6</sup> R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in ders., *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, 3/Lpz. o. J., Bd. 4, 323.

<sup>7</sup> Zit. nach L. Schemann, s. Anm. 2.

<sup>1</sup> Zur Literatur: H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik . . .*, Stg. 1926, 140 ff. Ders., *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Bln.—Darmstadt 1954, 240 ff. Fr. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, 157 ff. Ders., *Das Problem der Kirchenmusik in unserer Zeit*, in *MuK*, 1960, 129 ff. J. Mehl, *Das 19. Jahrhundert in der Diskussion der Gegenwart*, in *Gottesd. u. KM.* 1952, 198; R. Stählin, *Die Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, in *Leiturgia I*, 1952, 74 ff. W. Senn, *Art. Messe*, in *MGG*, 9, Sp. 210 f. O. Stollberg, *Art. Herold*, in *MGG* 6, Sp. 247 ff. Ders., *75 Jahre Landesverband d. evang. Kirchenchöre in Bay.*, in „*Gottesd. u. KM.*“, 1960, 144 ff.

Daß sie aber längst überfällig sind, müßte jedem klar sein, der sich etwas genauer mit dem einschlägigen Schrifttum<sup>2</sup> der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts befaßt hat. Meine Aufgabe ist es, die damaligen Veröffentlichungen durch Zitate aus unbekanntem Briefen und Aufzeichnungen jener Tage zu verlebendigen. Zuvor aber die wichtigsten heute zur Definition der r. R.<sup>3</sup> gehörenden negativen Merkmale:

a) Die r. R. war rein repristinierend eingestellt. Während sie einseitig die altklassische Kirchenpolyphonie zu beleben suchte, lehnte sie, selbst unschöpferisch, das zeitgenössische Schaffen ab. Die wirkliche Bedeutung der Geschichte war ihr fremd.

b) Die r. R. hatte keinen nennenswerten Erfolg. Wo ihre Versuche glückten, waren sie zweifelhaft oder falsch, und wo richtige Ansätze sichtbar wurden, fehlte die Weitenwirkung. Die r. R. läßt ernstliche praktische Arbeit vermissen.

c) Die r. R. war unnüchtern. Mystisch-religiöse Gefühle und vage Vorstellungen von kirchlicher Würde kennzeichnen sie.

d) Die r. R. mußte aus inneren Gründen scheitern. Als ein solcher Grund wird die Zufriedenheit „mit dem Erreichten“ angeführt, oder man behauptet, die Träger der Bewegung seien vom „Besonderen der liturgischen Dimension“ nicht erfaßt gewesen.

Hören wir zu diesen Punkten die Äußerungen jener Männer selbst<sup>4</sup>.

a) Fr. Mergner, zu seiner Zeit heftig umstritten, heute als Mitkämpfer der r. R. und Komponist des öfteren zitiert<sup>5</sup>, schreibt 1883: „Wir haben die Alten nicht zu imitieren, denn das ist geistlos, der Herr aber hat seiner Kirche aller<sup>6</sup> Zeiten seinen Geist zugesagt, zweifelsohne auch für musikalisches Leben in ihr.“ Erlangens erster Univ. MD., J. G. Herzog<sup>7</sup>, denkt ähnlich: „... ich glaube, wir sollten das Heil nicht allein im alten Stil suchen. So gut unsre Pfarrer nicht mehr in der alten Sprache predigen, ebenso gut hat auch die Musik späterer Zeit ihr Recht und wird von der Gemeinde gewiß weit eher begriffen, als so manches ganz Alte“ (Br. 1879). 1881 erwähnt E. Krüger<sup>8</sup> Männer wie Herzog, Mergner, Bellermann u. a. als zeitgenössische Kirchenkomponisten. Mit der Veröffentlichung ihrer Sätze, so fügt er hinzu, suchen wir „dem Wunsche, noch mehr brauchbare Arbeiten von Neueren zu bringen, ... zu genügen“. Auch Herold stellt sich positiv zum Gegenwartsschaffen. Die briefliche Bitte des jungen Reger um Förderung seiner „Bestrebungen“ erfüllt er mit laufend erscheinenden Rezensionen und Abdruck einiger Liedsätze. Eine stenographische Antwortnotiz besagt, wie „lebhaft“ er (Herold) sich schon „über das bisher (von Reger) Geleistete gefreut habe“.

b) Daß praktische Erfolge der r. R. — gerade in ihren richtigen Ansätzen — weit über den engeren Kreis hinaus nicht ausblieben, zeigt eine Reihe spontaner Äußerungen. Ein Freund Herolds schreibt 1873 im Hinblick auf dessen liturgische Andachten<sup>9</sup>: „... für die Kirche sind sie herrlich. Ich habe am Karfreitag die Probe gemacht ... Erbaut, gehoben hat alles ... die Kirche verlassen.“ 1874 finden sich in der Zuschrift eines Dorfpfarrers folgende Sätze: „Mit großer Freude habe ich ... Ihren schönen Artikel gelesen ...“ und „sofort einen liturgischen Gottesdienst ... bei großer Theilnahme u. zu eben so großer Freude der Gemeinde (gehalten). In A. geschah es alljährlich seit 1852“. Es wurde aber auch systematisch geübt. Veröffentlicht die *Siona* 1879 eine Mitteilung „über sehr günstige Erfolge ... , welche ein ...

<sup>2</sup> *Siona*, Mschr. f. Liturg. u. KM., Gütersloh 1876 ff. *Corresp. Bl. d. evang. Kirchengesangvereins f. Deutschld.*, Darmst. u. Lpz. 1887 ff. U. v. a.

<sup>3</sup> Abkürzungen: r. R. = romantische Restauration — Br.(e) = Brief(e).

<sup>4</sup> Die zitierten Br.e sind an Max Herold, den Mitbegründer u. Mitherausgeber der *Siona*, gerichtet.

<sup>5</sup> Fr. Krautwurst in MGG.

<sup>6</sup> Sperrung vom Referenten.

<sup>7</sup> Krautwurst a. a. O. u. in *Gottesd. u. KM.*, 1959, 79 ff.

<sup>8</sup> S. W. Boetticher, Art. Krüger in MGG, u. die demnächst erscheinende Diss. Ed. Krüger — *Leben u. Wirken eines bedeutenden Musikwissenschaftlers u. Pädagogen ...* von K. Hoppenrath.

<sup>9</sup> M. Herold, *Passah, Andachten f. d. hl. Charwoche u. d. Auferstehungsfest*, Nürnberg 1874.

Geistlicher durch Einführung von (Gemeinde-) Singstunden . . . erzielte“, so erfahren wir ein Jahrzehnt später aus einem Camminer Br., daß die theologischen „Candidaten, welche hier ihren pädagogischen Coursus . . . absolvieren, zugleich auch . . . Liturgik u. Kgesang . . . pflegen“. Auch aus Kopenhagen und Erlangen wird von liturgischen Singübungen der jungen Theologen berichtet (Br.e von Rothe und Herzog 1884 u. 89)<sup>10</sup>. Besonders freudigen Widerhall findet stets auch die Einführung der gesungenen Sonntagsliturgie (so in einem Br. aus Eyb b. Ansbach, 1874). Über die Reichweite der Erfolge (die ihr Echo von Preßburg und Petersburg über Schweden, Dänemark, England und Frankreich bis nach Amerika hin fanden) unterrichten uns ebenfalls briefliche Bemerkungen. So nennt Krüger 1883 einzelne Etappen der Ausbreitung des „rhythmischen“ Gesangbuchs seit 1853 und schließt: „Jetzt ist das stuttgardsche, dessen Hauptautor Z(ahn), . . . in Norddeutschland ziemlich verbreitet.“ 1896 weist K. Zahn (jun.) „auf den Erfolg in Bayern seit 50 Jahren“, den Einigungsversuch „durch das Eisenacher GB. (und) den beginnenden Erfolg . . . außerh. Bayerns“ hin. Größere Verbreitung als wir heute wissen hatten auch Versuche mit der Gregorianik innerhalb der evangelischen Kirche. „Meine Chorknaben“, schreibt 1893 Organist H. aus Flensburg, „singen jeden Psalm nach halbständlicher Übung . . . Warum sollen denn diese . . . schönen Sachen in ihren gregorianischen Kleidern so unbenutzt vermodern“?

c) Lange vor der Singbewegung der zwanziger Jahre besaßen die Restauratoren sichere Kriterien für das der Kirche Angemessene. Gerade die ständige Beschäftigung mit der alten Kunst hatte ihnen den nüchternen Blick dafür gegeben. So steht Bortnjanskij etwa absolut nicht hoch im Kurs (Br.e von Krüger und Herzog 1883 u. 97). J. Zahn urteilt 1894 über ein ihm zugesandtes Manuskript: „Der Chorgesang von Reichardt<sup>11</sup> hat meinen Beifall; das übrige ist mir zu sentimental.“ In seiner handschriftlichen Zusammenstellung verschiedener Bearbeitungen von Luthers *Ein feste Burg* bemerkt der Schwabacher KMD. Kleinauf um die Jahrhundertwende über einen Rinckschen Satz: „Geschmacklose Entartung u. Mangel jegl. Stilgefühls.“ Die heutige Ablehnung der religiös-mystischen Klangwelt R. Wagners im Gottesdienst läßt sich mit auf das klare Urteil der Restauratoren zurückführen, die die „kirchlich mus. Begeisterung mit der für Tristan und Isolde“ als unvereinbar ansehen (Herzog, Br. 1888).

d) Aus mehr als einem der brieflichen Zeugnisse geht schließlich hervor, wie sehr zu Unrecht der r. R. Zufriedenheit „mit dem Erreichten“ vorgeworfen wird. 1887 beklagt sich der musikalische Mitarbeiter von Schöberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegewanges*, Fr. Riegel, daß man in München durch die Art der Einführung der Liturgie (1854) eine solche Abneigung „dagegen bewirkt“ habe, „daß diese bis heute noch andauert“. Und drei Jahre später schreibt Herzog über Nürnberg: „Wenn nur . . . es dahin zu bringen wäre, daß endlich die Liturgie in den Hauptkirchen Eingang fände.“ Dann, nachdem dieses Ziel in Bayern weit hin erreicht ist, folgt 1907 der Stoßseufzer: „Für bessere Ausbildung unserer jungen Theologen bezüglich der Liturgie sollte mehr gesorgt werden. Die meisten sprechen nur.“ 1887 hatte Riegel auch sehr über das Nachlassen des gemeindlichen Interesses an dem liturgischen Gründonnerstagsgottesdienst (in München) geklagt. Dem steht zwar (allgemein) eine „stattliche Entwicklung der Nebengottesdienste“, wie man sie nicht erwarten zu dürfen glaubte, gegenüber. Aber Herold, der dies vermerkt<sup>12</sup>, gibt zu, „daß es hierbei noch jetzt (22 Jahre nach Riegels Br.!) oft an der nötigen Klarheit“ fehle. „Es ist vieles anders zu wünschen“, hatte Herzog 1879, und zwar mit besonderem Hinblick auf die allen liturgischen Bestrebungen innewohnende Gefahr des Formalismus, geschrieben. Denn im selben Zusammenhang spricht er von den „Pfarrherrn, denen Alles eine bloße Form“ ist. „Es fehlt bei uns“, so meint er,

<sup>10</sup> Vgl. J. G. Herzog, *Über das Institut für Kirchenmusik an der kgl. Universität zu Erlangen*, in *Korrespondenz von und für Deutschland*, Nürnberg, 7. III. 88.

<sup>11</sup> 1752—1814.

<sup>12</sup> *Siona* 1909, 225.

„an der rechten Grundlage, es fehlt das rechte Bedürfnis nach gemeinschaftlichem Gebet.“ Und wenn Riegel 1873 ernstlich gemahnt hatte: „Man muß wieder dazu kommen, auch im Gesang und Gebet Wort Gottes zu finden . . .“, so bezeugt das doch, wie stark das „Besondere der liturgischen Dimension“ sogar die Nichttheologen bewegte.

Ich denke, schon diese wenigen Beispiele könnten ein lebendiges Korrektiv bilden für die sich so hartnäckig haltenden abwertenden Beurteilungen der r. R. Nicht Kritik vom Standpunkt des heute Erreichten aus ist am Platze, sondern Dankbarkeit dafür, daß unsere Verfahren den Boden bereiten halfen für die gegenwärtigen liturgiewissenschaftlichen Erkenntnisse, für die sichtbaren Erfolge in der gottesdienstlichen Praxis und nicht zuletzt für die neu geschaffene, wieder an die liturgischen Erfordernisse gebundene Kirchenmusik.

HEDWIG MUELLER VON ASOW / BERLIN

### Komponierende Frauen

Komponierende Frauen, d. h. musikalisch schöpferische Frauen, haben im Abendland der letzten Jahrhunderte niemals eine so große Rolle gespielt, wie bei den Naturvölkern der anderen Kontinente. Ist es doch auch heute noch so, daß man, wo immer man reist, das Lied der Frauen, von Frauen erfunden, hören kann. Bräute, Mütter und Greisinnen musizieren an den grünen Hängen der Inseln des Bismarck-Archipels, auf den Koralleninseln im pazifischen Ozean bis zu den Tundren am Rande der Arktis. Sie singen bei Freud und Leid, aber auch zur Beschwörung der Geister und Götter. Bei ihnen entspringt Wort und Weise einer Inspiration. Heim und Herd sind von Gesang erfüllt; Geburt, Liebe und Tod, Arbeit, Tanz und Spiel — alles was die weibliche Psyche erfüllt — wird zum Erklingen gebracht.

Wir wissen, daß bei den Urvölkern die Frau als Zauberin und Sängerin eine bedeutsame Rolle spielte, ebenso wie sie in alten Hochkulturen als Priesterin und beinahe als Göttin geehrt wurde. Noch vor wenigen Jahrzehnten wurden europäische Reisende von der Sängerin Sumba-iwe aus dem afrikanischen Stamm der Wanyamwezi mit improvisierten Begrüßungsliedern empfangen, mittelamerikanische Mischlingsfrauen sangen ihre eigenen Lieder zum Maismahlen, bei den Mincopi hatte jede Frau ihr eigenes, selbst erfundenes Lied, auf den Fidschi-Inseln war das Singen ausschließlich Frauen und Kindern erlaubt, auf den Radak-Inseln wurden selbst Kriegs- und Schifferlieder nur von Frauen gesungen, und die Schimpf- und Spottlieder der Hottentottenweiber waren ob ihrer Drastik berüchtigt.

Gewiß sind und waren das keine kompositorischen Leistungen im Sinne unserer abendländischen Kunstmusik, aber sie scheinen ein beredtes Zeugnis dafür zu sein, daß die musikalisch-schöpferische Begabung der Frau nicht geringer ist als die des Mannes. Daß die Frau im Kampf um die Vorherrschaft der Geschlechter bei fortschreitender Zivilisation schon in frühen Kulturstadien aus der Führung des kulturellen Lebens durch den Zauberer und Priester, durch Kastenbildung usw. mehr und mehr verdrängt wurde, hat psychische und physische Ursachen. Schon im klassischen Altertum ist eine so bedeutende schöpferische Musikerin und Dichterin wie die Sappho beinahe eine Ausnahmeerscheinung, ebenso wie die geniale Israelitin Deborah.

Das Christentum hat mit seinem Befehl „*Mulier taceat in ecclesia*“ viel dazu beigetragen, die musikalisch-schöpferische Frau in den Hintergrund treten zu lassen. Wir wissen zu wenig von der Musik des Mittelalters außerhalb der Kirche, um uns ein Bild von dem Anteil weiblichen Musikschöpfertums in jener Zeit zu machen. Daß es nicht versiegt war, beweisen uns eine Roswitha von Gandersheim und die gewaltige Persönlichkeit der heiligen Hildegard, der wir neben wertvollen Aufzeichnungen zur Musikanschauung ihrer Zeit auch Antiphonen,