

Thomas Schipperges

(Kirchen-)musikforschung im Spannungsfeld der beiden großen Konfessionen in Deutschland?

Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«, hrsg. von Klaus Pietschmann
in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz
2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann,
Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog
der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

(Kirchen-)musikforschung im Spannungsfeld der beiden großen Konfessionen in Deutschland?

1. Konfessionen

»(Kirchen-)musikforschung im Spannungsfeld der Konfessionen« – das gesetzte Thema zur Tagung möchte ich spezifizieren¹ und, ein Ergebnis vorwegnehmend, als Anfrage modifizieren: »Kirchenmusikforschung im Spannungsfeld der beiden großen Konfessionen in Deutschland?« Konfessionen spielen in unserem alltäglichen Miteinander immer weniger eine Rolle. Und über Konfession zu reden, ist selbst unter Theologen nur noch selten ein entzweieendes Streitthema. 1999 bereits einigten sich in Augsburg die römisch-katholische und die evangelisch-lutherische Kirche auf eine »Gemeinsame Erklärung zur Rechtfertigungslehre«, jenen uralten Zankapfel, der in Europa so manche Krisen und Kriege auslöste. Die Wochenzeitung *DIE ZEIT* brachte das Thema Konfessionen im Mai 2016 auf die Titelseite unter der Überschrift: »Warum haben wir noch zwei Kirchen?«² Und sie zitierte Kardinal Gerhard Ludwig Müller, den gestrengen damaligen Leiter der päpstlichen Glaubenskongregation: »Das konfessionalistische Zeitalter ist vorbei.«³ Anfang November 2016 eröffnete die evangelische Kirche in Berlin das Reformationsjahr – und verlieh dem emeritierten Mainzer Bischof Kardinal Karl Lehmann als erstem Katholiken die Martin-Luther-Medaille. Zeitgleich besuchte Papst Franziskus auf Einladung des Lutherischen Weltbunds Schweden. In Lund brachte aus diesem Anlass eine Bücherei neben dem Dom Lutheraner und Katholiken in symbolischer Folklore zusammen: Angeboten wurden kleine Wasserflaschen mit »Wittenberger Wasser« auf der einen und »Aqua Vaticana« auf der anderen Seite sowie der Anweisung »Zum Mischen schütteln.«⁴ Und, um zurück ins seriöse Fach zu wechseln: Katholische Theologinnen und Theologen schreiben pünktlich zum Jubiläum Luther-Bücher.⁵

Die Reformation liegt fünfhundert Jahre zurück. Nachdem in früheren Zeiten Reformationsjubiläen zumeist spaltungsvertiefend wirkten, feiert man in der zusehends weniger christlich geprägten Gegenwart des Jahres 2017⁶ nun landauf, landab gemeinsame »Versöhnungsgottesdienste«. So traf sich

¹ Helmut Loos verwies in der Diskussion zu Recht auf das seit dem 19. Jahrhundert wachsende und inzwischen größte Bekenntnis zum Atheismus oder Agnostizismus.

² *DIE ZEIT*, 12. Mai 2016.

³ Evelyn Finger, »Ziemlich beste Feinde. Deutschlands Christen stören sich kaum noch an Konfessionsgrenzen. Trotzdem scheuen ihre Kirchen den großen Friedensschluss«, in: *DIE ZEIT*, 12. Mai 2016. Das gilt für Europa – in anderen Weltgegenden und anderen Religionen spielen die Konfessionen heute eine größere und jedenfalls politischere Rolle als noch vor dreißig, vierzig oder fünfzig Jahren. Auch verweisen Theologen wie der Wuppertaler Kirchenhistoriker Martin Ohst auf die Gefahr eines »künstlich monotonisierten mittleren Proportionalglaubens« (Friedrich Schleiermacher) und die Notwendigkeit einer »zuweilen auch dissonanten Polyfonie« (Martin Ohst, »War die Reformation ein Missverständnis? Warum der jüngste Versöhnungsversuch zwischen Protestanten und Katholiken historisch irreführend ist«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. September 2016).

⁴ *Süddeutsche Zeitung*, 1. November 2016.

⁵ Daniela Blum, *Der katholische Luther. Begegnungen, Prägungen, Rezeptionen*, Paderborn 2016; Walter Kardinal Kasper, *Martin Luther. Eine ökumenische Perspektive*, Ostfildern 2016.

⁶ Auch wenn Bundespräsident Joachim Gauck die Annäherung als »Wunder« feierte (zit. nach Matthias Drobinski, »Versöhnung im Zeichen des Kreuzes. Der ökumenische Gottesdienst in der Hildesheimer Michaeliskirche wird zum historischen Schuldbekenntnis: 500 Jahre nach Luthers Thesenanschlag gedenken die beiden Kirchen der Gewalt, die um des Glaubens willen begangen wurde«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13. März 2017).

am 11. März in der mehr als tausend Jahre alten Kirche St. Michaelis zu Hildesheim – seit 1542 als Simultankirche genutzt, bis 2006 freilich mit trennend geschlossenen Gittern und Mauern – Prominenz aus Politik und den Kirchen, darunter hochrangige Vertreterinnen und Vertreter auch der evangelisch-methodistischen und der griechisch-orthodoxen Kirche (oder in katholischer Terminologie, dann eben doch: »kirchlichen Gemeinschaften«). Den besonderen Symbolwert unterstrich die Musik, gesungen, »sorgfältig konfessionell proportioniert«⁷, von einem evangelischen und einem katholischen Chor. Die Predigt hielten der Vorsitzende der deutschen Bischofskonferenz Kardinal Reinhard Marx und der Ratsvorsitzende der Evangelischen Kirche in Deutschland Heinrich Bedford-Strohm im Dialog, das »Amen« sprachen sie gemeinsam. Die Veranstaltung gilt als ein Höhepunkt im Reformationsjubiläumsjahr. Immerhin, auch das dann eben doch: drei Jahre dauerte die Vorbereitung.

Fünfhundert Jahre wechselseitiger und immer wieder auch gewaltsamer Abgrenzung und Abwertung – auch die Gegenreformation ist hier zu nennen – haben die Kirchenmusikgeschichte entscheidend geprägt. Man darf feststellen: Kaum etwas hat das Fundament der Musikgeschichte der letzten fünfhundert Jahre mehr geprägt als die Konfessionen. Das spiegelt sich natürlich auch in der Geschichtsschreibung der Musik. Die Geschichte der Kirchenmusik im Spannungsfeld der Konfessionen ist das eine.⁸ Wie aber stellt sich dieses Spannungsfeld in der Musikforschung dar? An welchen Punkten und auf welchen Ebenen stehen die Wege des Faches im Spannungsfeld der Konfessionen? Als Friedrich Blume 1962 auf dem Bachfest in Mainz feststellte, der »Erzkantor Bach [...] ist eine Legende«⁹, war der Aufschrei groß. Blume traf religiöse Gefühle, diese indes überkonfessionell. Immer noch findet sich sicherlich ein Übergewicht katholischer oder katholisch geprägter Bruckner- und vice versa evangelischer Schützforscher. Und Klaus Pietschmann sprach in seiner Einleitung zu diesem Symposium mit Recht von »konfessionellen Lagerbildungen«. Freilich, und daher das Fragezeichen: Welches Spannungsfeld mag sich aus derart festgefühten Lagern ergeben? Durchstreift man die Bibliotheksregale etwa des Tübinger Musikwissenschaftlichen Instituts, so findet man seit alters her und bis heute katholische und evangelische Kirchenmusik säuberlich getrennt. Walter Blankenburgs *Gesammelte Schriften* also hier¹⁰, der von Pietschmann herausgegebene Sammelband *Papsttum und Kirchenmusik* dort.¹¹ Die Signaturzuweisung von Kirchenmusikpublikationen macht weniger Mühe als bei manch anderen Titeln, die sich oftmals nicht recht einordnen lassen wollen in die gängigen Schuladen Gattungen, Musikästhetik, Sozialgeschichte und so weiter. Das Konfessionelle ist klar und daher weitgehend spannungsfrei abgesteckt.

Konfessionen haben mit Regionen zu tun. Musik, verteilt nach nationalen und regionalen Zuständigkeiten, spiegeln die traditionsreichen Denkmälerausgaben. Und mit den Ländern und Regionen verbinden sich nicht selten Konfessionen. Ein streifender Blick durch die neuere Kompositionsgeschichte erhellt, dass auch einige Komponistenpersönlichkeiten sich rasch und leicht konfessionell zuordnen lassen,

⁷ Ebd.

⁸ In einem Interview mit dem evangelischen Magazin *chrismon* hob Reinhard Marx »dankbar« zwei grundlegende Errungenschaften des Protestantismus hervor: den »hohen Stellenwert« der Bibel und »eine reichhaltige Entwicklung in der Kirchenmusik« (»Uns eint vieles. Kardinal Reinhard Marx über Ökumene«, in: *chrismon*, Oktober 2016, S. 19, auch online: <https://chrismon.evangelisch.de/artikel/2016/32777/kardinal-reinhard-marx-im-gespraech-kardinal-reinhard-marx-ueber-oekumene> (Zugriff: 16.03.2017).

⁹ Friedrich Blume, »Umriss eines neuen Bach-Bildes«, in: Ders.: *Syntagma musicologicum. Gesammelte Reden und Schriften*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel 1963, S. 466–479 (erstmalig in: *Musica* 16, 1962, S. 169–176); selbst *Der Spiegel* griff damals das Thema auf und sprach von einem »Erdbeben in Mainz« (*Der Spiegel*, 11. Juli 1962, S. 57–60; auch online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45140799.html> (Zugriff: 26.03.2017).

¹⁰ Walter Blankenburg, *Kirche und Musik. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik*, hrsg. von Erich Hübner und Renate Steiger, Göttingen 1979.

¹¹ *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI. Positionen – Entwicklungen – Kontexte*, hrsg. von Klaus Pietschmann (= *Analecta musicologica*, 47), Kassel 2012.

so Claudio Monteverdi, Michael und Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Liszt oder Anton Bruckner auf der einen und Michael Praetorius, Heinrich Schütz, die meisten Bachen oder Felix Mendelssohn Bartholdy auf der anderen Seite. Bei anderen, und selbst bei bekannten Namen, fällt die Zuordnung nicht ganz so leicht, sei es, weil diese Komponisten nicht oder kaum geistliche Musik vorlegten, sei es, weil sie wie Johann Christian Bach die Konfession wechselten oder wie Thomas Tallis wechselnd konfessionell oder in fremdkonfessionell geprägtem Umfeld komponierten. Noch das geistliche Komponieren des Hamburger Protestanten Johannes Brahms im katholischen Wien ist ein Beispiel.¹² Georg Friedrich Händel wuchs mit lutherisch-protestantischer Kirchenmusik in Halle auf, absolvierte ein Jahr auf Probe als Organist am dortigen reformierten Dom, bereicherte in Rom die katholische Liturgie und in London die Church of England.¹³ Auch im 19. Jahrhundert gibt es liturgisch oder bekenntnisthaft gebundene Kirchenmusik, doch spielt im Zeitalter der Idee einer überkonfessionellen Kunstreligion jenseits irdisch-institutioneller Bindung das Konfessionelle für die Komponisten selbst meist keine besondere Rolle mehr. Man nimmt die Konfession in aller Regel nicht mehr spezifisch wahr oder kennt sie oft nicht einmal. Richard Wagner etwa?¹⁴ Zu Carl Maria von Weber vermerkt die *Deutsche Biographie* ein offenes Fragezeichen: »evangelisch?«¹⁵. Weber schrieb katholische Messen und liegt auf dem alten katholischen Friedhof in Dresden begraben. Robert Schumann, »der Protestant aus Mitteldeutschland«, war, so Karl H. Wörner, »dem Glauben, für den seine Heimat 300 Jahre kämpfte, entfremdet.«¹⁶ Wenn er die zentralen Texte der katholischen Liturgie, Messe und Requiem, vertonte, ging es ihm

»nicht mehr um das Wort, das sie »sollen lassen stahn, sondern um den Dunstkreis des Gefühls, um den Weihrauch, nicht um den Glauben, sondern um die Schwärmerei, nicht um die Gewißheit, sondern um die Ahnung«.¹⁷

Otto Nicolai, geboren (einen Tag nach Schumann) in Königsberg, studierte in Berlin, dann bei Giuseppe Baini in Rom und machte schließlich im katholischen Wien Karriere. Diesen Lebensweg spiegelt auch sein beiden Konfessionen gewidmetes kirchenmusikalisches Werk. Der Katholik Johann Strauß trat 1887, um seine dritte Ehefrau heiraten zu können, eine verwitwete Wiener Bankiersgattin, zum Protestantismus über und wurde Staatsbürger von Sachsen-Coburg-Gotha. Und der Kölner Max Bruch? Als Enkel des ersten Pfarrers der lutherischen Gemeinde im grundkatholischen Köln spiegeln seine großen Oratorien den deutschen Kulturprotestantismus. Die Nazis vermuteten, womöglich vor dem Hintergrund des *Kol Nidrei* und des Oratoriums *Moses*, zeitweise jüdische Wurzeln. Ein letztes Beispiel: Engelbert Humperdinck, katholisch getauft, wuchs in einem reformorientierten Elternhaus auf; sein Vater hatte als Lehrer am katholischen Lehrerinnenseminar in Xanten, wohin ihn das preußische Kultusministerium im Zeichen des Kulturkampfes gezielt positioniert hatte, ob seines kirchenkritisch-freien Geistes vor Ort mit dem Anwurf der Sittenlosigkeit zu kämpfen. Sicherlich bleiben an vielen Punkten biographische Fragen offen. In welcher Weise indes spiegeln diese Fragen für die Forschung ein Spannungsfeld, mithin, so die Definition des *Duden*, einen »Bereich mit unterschiedlichen, gegensätzlichen Kräften, die aufeinander einwirken, sich gegenseitig beeinflussen und auf diese Weise einen Zustand hervorrufen, der wie mit Spannung geladen zu sein scheint?«¹⁸

¹² In seinem Buch *Kunst – Religion – Krise. Der Fall Brahms*, Kassel 2003, untersuchte Jan Brachmann auch die Lektürespuren in Johannes Brahms' Handbibliothek, darunter Schriften von Schopenhauer und Nietzsche ebenso wie Luther und die Bibel.

¹³ »Händel und die Konfessionen« ist das Generalthema der Händelfestspiele in Halle 2017 (unter Schirmherrschaft von Margot Käßmann). Und 2012 bereits fand im Rahmen der Lutherdekade unter Leitung von Wolfgang Hirschmann eine musikwissenschaftliche Tagung zum Thema statt.

¹⁴ Er wurde in der Leipziger Thomaskirche evangelisch getauft.

¹⁵ Weber, Carl Maria von, Indexeintrag: Deutsche Biographie, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118629662.html> (Zugriff: 29.03.2017).

¹⁶ Karl H. Wörner, *Robert Schumann*, Zürich 1949, S. 290f.

¹⁷ Ebd., S. 291.

¹⁸ Art. »Spannungsfeld« auf Duden online, <http://www.duden.de/node/698627/revisions/1303444/view> (Zugriff: 29.03.2017).

2. Handbücher

Wie also sieht das Spannungsfeld der Musikforschung aus, etwa in zentralen Handbüchern der Musikgeschichte, Musikwissenschaft oder Kirchenmusik – vor 1933, nach 1945 und ganz aktuell? Erste musikgeschichtliche Handbücher erschienen seit Mitte des 19. Jahrhunderts, darunter – pars pro toto – Arrey von Dommers und Arnold Scherings *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts* (1868, ³1914)¹⁹, Hugo Riemanns *Handbuch der Musikgeschichte* (1904–1913)²⁰ sowie Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (1924, ²1930).²¹ Dank zahlreicher Auflagen oder mehrfacher Neuauflagen blieben diese Darstellungen über Generationen hinweg Standardwerke. Konfessionelle Musik spielt in diesen Handbüchern naturgemäß eine große Rolle, die Schubladen bleiben indes meist klar abgegrenzt. Schering – in dieser Zeit in Leipzig lehrend und in seiner Jugend Schüler der 1563 im früh erprotestantischen Sachsen²² gegründeten Dresdner Annenschule – macht das konfessionelle Spannungsfeld immerhin persönlich wertend sichtbar. Sein Wort von der »Kirchenverbesserung in Deutschland«²³ ist deutlich genug. Für die Darstellung selbst öffnet diese wertende Selbstpositionierung dann indes kein Spannungsfeld. Sie begründet vielmehr umgekehrt die komplette konfessionelle Trennung über die musikhistorische Chronologie hinweg. Schering führt die Musikgeschichte bis zu Orlando di Lasso und Giovanni Pierluigi da Palestrina und schaltet dann wieder zurück zu einem eigenen, weit ausholenden Kapitel, das sich der frühen protestantischen Kirchenmusik widmet. Eine »natürliche Tatsache«, so Schering, bleibt, dass »wir Entstehung, Wachstum und hohe Blüte aller Künste christlicher Zeit, insbesondere der Tonkunst, der römischen Kirche zu danken haben.«²⁴ Dem Vorwurf indes, der Protestantismus sei »der Entwicklung der Künste mehr hinderlich als förderlich gewesen«, stellt er sich im Kapitel »Die Tonmeister der protestantischen Kirche im 16. Jahrhundert«²⁵ entgegen. Denn der kirchlichen Musik wurde »gerade durch die Reformation ein neuer Boden bereitet, aus dem sie in völlig eigenartiger Weise rasch und kräftig emporwuchs.«²⁶ In den Kapiteln zum 17. Jahrhundert trennt der Autor wieder entsprechend regional: Auf der einen Seite »Oper, Oratorium und Kirchenmusik in Italien [...]«, auf der anderen »Heinrich Schütz und der deutsche Kirchengesang [...]«.²⁷

Adlers Handbuch differenziert feiner, aber nur auf katholischer Seite. Die Musikgeschichte wird in reich gegliederter Feinjustierung bis zur Reformation geführt²⁸ und von hier aus chronologisch weiter in den Kapiteln »Die mehrstimmige geistliche (katholische) Musik von 1430–1600«, »Die katholische Kirchenmusik von 1600–1750« (mit Anhang »Tudor church music« und »Portugak«), »Katholische Kirchenmusik seit 1750« sowie eigenen (und zunächst rein katholischen Kapiteln) zum Oratorium

¹⁹ Arrey von Dommer, *Handbuch der Musik-Geschichte von den ersten Anfängen bis zum Tode Beethovens in gemeinfasslicher Darstellung*, Leipzig 1868; *Handbuch der Musikgeschichte bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, dritte bearb. Aufl. von Arnold Schering, Leipzig 1914, ⁶1923.

²⁰ Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, 2 Bände in 5 Teilen, Leipzig 1904–1913, zweite und dritte von Alfred Einstein durchges. Aufl. 1919–1923, Repr. New York und London 1972.

²¹ *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler, Frankfurt a. M. 1924, zweite, vollständig durchges. und stark ergänzte Aufl., 2 Teile, Berlin-Wilmersdorf 1930, Repr. Tutzing 1961, Lizenzausg. in 3 Bänden: München 1975, ²1977, ³1980, ⁴1981.

²² Am 25. März 1539 führte Herzog Heinrich der Fromme, in Anwesenheit Luthers die Reformation in Sachsen ein.

²³ Von Dommer/Schering, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 195.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 323–369 und S. 370–406.

²⁸ Darunter Friedrich Ludwigs so kluges wie klares Kapitel »Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts« (²1930, S. 155–295); solch fabelhaft frische Fasslichkeit wünscht man sich von manch modisch motivierter Firléfanzformulierung mit ihrer innovativen impliziten und expliziten methodischen (oder gar: methodologischen) Dynamisierung und kognitiven Perspektivierung kontextualisiert vernetzter Ambiguität und performativer Diskursivität der inter-, intra-, trans- und metatextuellen Verortung von Faktualitäten und Fiktionalitäten in ihrer synchronischen oder diachronischen Kongruenz, Differenz und Interferenz.

»bis zum Ende des 17. Jahrhunderts«, »im 18. Jahrhundert« und »vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1880«.²⁹ Diesen mehreren hundert Seiten stehen gerade einmal 35 Seiten gegenüber, auf denen der Autor – wiederum Schering – »Die evangelische Kirchenmusik« in einem einzigen Bogen begleitet von »den Hammerschlägen Luthers an der Schloßkirche zu Wittenberg im Jahr 1517«³⁰ über Kirchenlied und Gottesdienstordnungen im Wandel der Zeitläufte, Choral- und Psalmmotette, Schütz und Schein, Bach und seine Söhne, die Gründung des »Deutschen Evangelischen Kirchengesangsvereins« und der »Neuen Bachgesellschaft« im 19. Jahrhundert oder »das deutsche Orgelspiel«³¹ vor und nach Reger bis heran an »die gefährlichste aller Weltkrisen«³² der Gegenwart der Jahre um 1924.

Auch im mehrbändigen *Handbuch der Musikwissenschaft*, herausgegeben von Ernst Bücken, bleiben die konfessionellen Ebenen, zeitgleich 1931 vorgelegt, ganz selbstverständlich völlig getrennt. Sie werden aber auch nicht gegeneinander ausgespielt. Otto Ursprungs Darstellung der Entwicklung katholischer mehrstimmiger Kirchenmusik³³ hat – zeitbedingt – ein klares Zentrum: Die »klassische Vokalpolyphonie« mit ihrer »Stilvollendung« durch die Tridentinische Reform.³⁴ Kompositorisch sind das die Werke von Jakobus de Kerle, Lasso und Palestrina. Bei der Betrachtung der »Stilvollendung der Wiener Klassik«³⁵ sucht Ursprung neu das Verhältnis zu diesem alten Zentrum auf. Und noch die Neuerungen der Romantik, etwa die Darstellung der Messen von Franz Schubert, finden sich implizit an dieser Linie Lasso/Palestrina gespiegelt. Stellt man – ein Seitenblick nur – dem Bücken-Handbuch einmal das *Neue Handbuch der Musikwissenschaft* gegenüber, herausgegeben und in Teilen verfasst von Carl Dahlhaus, so fehlt etwa zu Schuberts Es-Dur-Messe die Rückbindung an die altklassische Vokalpolyphonie sowie jede Ausleuchtung von liturgischen oder gar konfessionellen Winkeln. Dahlhaus richtet sein Augenmerk auf Schuberts sinfonischen Ehrgeiz.³⁶ Und im Blick auf die motivische Einheit lässt der Komponist jede liturgische Grundlage hinter sich. Die Ebenen der Darstellung zeigen sich hier zwar im Laufe von fünfzig Jahren Musikgeschichtsschreibung deutlich verschoben, als Spannungsfeld lassen sie sich indes hier wie dort nicht nachzeichnen. Das Konfessionelle ist auf der einen Seite (Ursprung, ein katholischer Priester) grundselbstverständlich und auf der anderen (Dahlhaus) grundegal. Als Spannungsfeld stellt sich die Frage nach Konfession auch nicht in Blumes Parallelband zur evangelischen Kirchenmusik dar.³⁷ In säuberlicher Trennung der Konfessionen taucht hier Schubert – um bei dem einen Beispiel zu bleiben – nicht einmal dem Namen nach auf.

Die beiden kirchenmusikalischen Handbücher der Nachkriegszeit entstanden ebenfalls parallel, beide vorgelegt im Bärenreiter-Verlag: Blumes neugefasste *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (1965)³⁸ sowie Karl Gustav Fellerers *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (1972 und 1976).³⁹ Blumes Vorwort fasst den langen Vorlauf dieser zweiten Auflage (besser: Ausgabe) des Bücken-Handbuchbandes aus forschungsgeschichtlicher Perspektive zusammen. Aufgrund der »politischen Ereignisse der 1930er und 1940er Jahre«⁴⁰ sei jeder Gedanke an eine Neubearbeitung zunächst illusorisch gewesen. Mitte der 1950er Jahre habe Karl

²⁹ Ebd., S. 358–382, S. 507–540, S. 833–863, S. 481–506 und S. 927–939.

³⁰ Ebd., S. 446.

³¹ Ebd. S. 479.

³² Ebd. S. 480, auch bei Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, S. 410.

³³ Otto Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*), Potsdam 1931.

³⁴ Ebd., S. 186.

³⁵ Ebd., S. 239.

³⁶ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 6), Wiesbaden 1980, S. 155.

³⁷ Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik* (= *Handbuch der Musikwissenschaft*), Potsdam 1931.

³⁸ *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, zweite neubearb. Aufl. hrsg. von Friedrich Blume unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Kassel 1965.

³⁹ *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, 2 Bände, Kassel 1972 und 1976.

⁴⁰ Friedrich Blume, »Vorwort«, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, S. V–IX, hier: S. VI.

Vötterle dann den Plan einer Neuausgabe entwickelt. Das Erscheinen verzögerte sich im Blick auf »Stand und [...] Weitergang der Forschung selbst«.41 Zumal die Kapitel zu den reformierten Kirchen sind hier in der Tat eine forschungsgeschichtliche Neuerung. Ebenso um eine breite Grundlage bemüht sich Blume auf der qualitativen Seite. Gar nicht erst begeben will er sich auf das »Glatteis« der »Abgrenzungen von ›kirchlicher«, ›geistlicher« und ›weltlicher« [...] Musik«.42 Weitläufig einbezogen werden also Andachtsmusiken oder geistliche Konzertmusik wie etwa die *Vier ersten Gesänge* »des bibelfesten Protestanten Brahms«.43 »Wer ängstlich alles ausschliesse, was eine Verwandtschaft mit ›weltlicher Musik« ahnen läßt, der vergäße, daß zeitweilig die Lieder der *Zauberflöte* als Kirchenlieder benutzt worden sind«.44 Vielfalt also. Ein Spannungsfeld der Konfessionen öffnet sich in einer solchen Programmatik nicht. Blume und seine Mitautoren heben vielmehr explizit die Verbindungslinien zur römisch-katholischen Kirchenmusik heraus als breiten Randstreifen einer nahezu ununterbrochenen Literaturgemeinschaft: »Der Katholik Lasso hat lutherische Kirchenliedsätze geschrieben [...]; der Lutheraner Bach [...] Messen für den römisch-katholischen Gottesdienst«.45 Und an anderer Stelle beobachtet Blume – immerhin »erstaunt« – »in welchen Umfang man, vor und nach 1600, Komponisten ausgesprochen nachtridentinischer Richtung« wie Lasso, Jacobus Gallus oder Hans Leo Haßler in protestantische Sammlungen »Zugang gewährte«.46 Und entsprechend entspannt und entspannend fällt denn auch das Fazit des Protestanten Blume aus: »Zu allen Zeiten haben sich die Musiker, bewußt oder nicht, über die Konfessionsgrenzen hinweggesetzt«.47

Fellerer betont und begründet über die schon augustinisch gefährlich-gefährdende Sinnenlust die Trennung der Sphären von liturgisch-geistlicher und weltlicher Musik. Papst Benedikts Enzyklika *Annus qui* gilt ein eigenes Kapitel.48 Ein Spannungsfeld wird über Ohrenkitzel und Sinnenlust gespannt – nicht über die Konfessionen. Der Registereintrag »Luther« verweist für beide Bände auf nur wenige Textstellen, und stets geht es um Gemeinsames beim Kirchenlied in der Volkssprache49, um gemeinsame katholisch-protestantische Bemühungen50 und um die innere Bindung der Gemeinde an den Gottesdienst.51 Getrennt gehen die Wege der Kirchenliedforschung, so Philipp Wackernagel auf protestantischer52 oder Wilhelm Bäumker auf katholischer Seite.53

Ein drittes und jüngstes Vergleichsunternehmen ist die von Matthias Schneider, Wolfgang Bretschneider und Günther Massenkeil im Laaber-Verlag vorgelegte *Enzyklopädie der Kirchenmusik* in sechs Bänden (2011–2015).54 Dieses Unternehmen nimmt in weitem Rahmen und einer Fülle an Aspekten das Ganze

41 Ebd.

42 Ebd., S. VII.

43 Ebd., S. VIII.

44 Ebd., S. VII.

45 Ebd., S. VIII.

46 Friedrich Blume, »Das Zeitalter des Konfessionalismus«, in: ebd., S. 111.

47 Blume, »Vorwort«, in: ebd., S. 8.

48 Karl Gustav Fellerer, »Die Enzyklika ›Annus qui‹ des Papstes Benedikt XIV.«, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. 2, S. 149–152.

49 Wolfgang Suppan, »Das geistliche Lied in der Landessprache«, in: ebd., Bd. 1, S. 355; Michael Härting: »Die kirchlichen Gesänge in der Volkssprache«, in: ebd., S. 454 und 457–462; ders., »Das deutsche Kirchenlied und die Gegenreformation«, in: ebd., Bd. 2, S. 59; ders., »Das deutsche Kirchenlied der Barockzeit«, in: ebd., Bd. 2., hier: 114.

50 Karl Gustav Fellerer, »Die Musik als gottesdienstlicher Ausdruck«, in: ebd., Bd. 1, S. 416f.

51 Ders., »Die liturgischen Gesänge im Abendland«, in: ebd., S. 187.

52 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Ammonius*, 5 Bände, Leipzig 1864–1877.

53 *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*, aufgrund handschr. und gedr. Quellen bearb. von Wilhelm Bäumker, 4 Bände, Freiburg i. Br. 1883–1911.

54 *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, hrsg. von Matthias Schneider, Wolfgang Bretschneider und Günther Massenkeil, 6 Bände, Laaber 2011–2015.

der Kirchenmusik in den Blick. In einzelnen Bänden behandelt finden sich die Ebenen Geschichte, Zentren, Berufe, Institutionen, Wirkungsfelder, Gottesdienst, Kunst und Architektur. Band 1 bildet in vier Teilbänden die *Geschichte der Kirchenmusik*. Der zweite Teilband benennt ausdrücklich die Kirchenmusik »im Spannungsfeld der Konfessionen«. ⁵⁵ Bereits die Verlagswerbung weist indes jedes Spannungsfeld offensiv weit von sich: »Die erste allgemeingültige und konfessionsübergreifende Buchreihe zu allen Bereichen der Kirchenmusik«. ⁵⁶ Und auch die Darstellungen selbst bleiben – so weit ich mich durch die Bände las und teilweise blätterte – konfessionell, wie es unserer Zeit entspricht, vollständig entspannt.

3. Robert Schumann

Es lohnt der Blick auf einen besonderen Einzelfall: die Forschungs- und Darstellungsgeschichte zu Schumanns Messe und Requiem, katholisch-liturgische Texte vertont von einem protestantischen Komponisten. Als Schöpfer geistlicher Werke wird Schumann in der Forschung kaum explizit wahrgenommen. Und in die dezidierte Spätwerkdiskussion, obgleich späte Stücke, gingen diese Kompositionen in der Regel nicht ein. ⁵⁷ Dennoch bildeten sie besondere wissenschaftliche Rezeptionstopoi aus. Vor dem Hintergrund einer weitgehend fehlenden musikalischen Präsenz ist zu Schumanns Messe und Requiem erstaunlich viel geschrieben worden, viel und, bei knappem Quellenmaterial, viel Divergentes. Eine fabelhafte forschungsgeschichtliche Ausgangsbasis also für unsere Fragestellung. Die meisten Schumann-Gesamtdarstellungen – von Wasielewski 1858 ⁵⁸ und Abert 1903 ⁵⁹ über Laux 1972 ⁶⁰ und Edler 1982 ⁶¹ bis zu Geck ⁶² und Gülke 2010 ⁶³ – behandeln die beiden Werke zumindest cursorisch, zuweilen auch eingehender. Weitere Randnoten finden sich in zahlreichen Handbüchern und Musikgeschichten. Eine eingehende analytische Studie zur Messe legte Ulrich Konrad vor. ⁶⁴ Ein konfessioneller oder auch (zu denken an DDR-Autoren) nichtkonfessioneller Hintergrund lässt sich in der Bewertung der beiden Stücke grundsätzlich ebenso wenig ausmachen, wie Abhängigkeiten von den Zeitläuften oder von regionalen Umständen.

⁵⁵ *Geschichte der Kirchenmusik*, hrsg. von Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, 4 Teilbände (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, 1/1 bis 1/4), Bd. 2: *Das 17./18. Jahrhundert. Im Spannungsfeld der Konfessionen* (= *Enzyklopädie der Kirchenmusik*, 1/2), Laaber 2012.

⁵⁶ http://www.laaber-verlag.wslv.de/pdfs/1308305698_EdKM.pdf (Zugriff: 23.03.2017).

⁵⁷ Am 6. August 1860 schrieb Brahms an Clara Schumann zur Frage einer Herausgabe von Messe und Requiem: »Sie sind nicht aus der letzten Zeit und von Schumann selbst zum Druck bestimmt und vollständig vorbereitet, wer hat das Recht, da hineinzureden?«. Über eine Teilaufführung in Aachen vom 29. Juli 1861 berichtete Clara Schumann dann an Brahms, sie »habe [...] an der Messe [...] große Freude gehabt [...]. Ich habe natürlich kein Bedenken mehr, es drucken zu lassen« (Johannes Brahms am 6. August 1860 an Clara Schumann, zit. nach: *Clara Schumann. Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896*, 2 Bände, hrsg. von Berthold Litzmann, Leipzig 1927, Bd. 1, Nr. 159, S. 318; Clara Schumann am 29. Juli 1861 an Johannes Brahms, zit. nach: ebd., Nr. 182, S. 372; vgl. Margit L. McCorkle, *Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. von der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, München 2003, S. 607. Lediglich Werner Ferdinand Korte bedient das Klischee: »[...] auch später waren die Freunde Claras – so z. B. auch Brahms – in der Bewertung dieser Komposition skeptisch; die Zeit ihrer Abfassung fällt zudem mit einer Zeit zusammen, in der Schumanns Gesundheitszustand eine dauernde Verschlechterung erfuhr und sich die Symptome seines Leidens unerbittlicher bemerkbar machten« (Werner F. Korte, *Robert Schumann*, Potsdam 1937 [= *Unsterbliche Tonkunst*], S. 107).

⁵⁸ Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann. Eine Biographie*, Dresden 1858; vierte, umgearbeitete und beträchtlich erweiterte Aufl. hrsg. von Waldemar von Wasielewski, Berlin 1906.

⁵⁹ Hermann Abert, *Robert Schumann* (= *Berühmte Musiker*, 15), Berlin 1903, ⁴1920.

⁶⁰ Karl Laux, *Robert Schumann* (= *Reclams Universal-Bibliothek*, 119), Leipzig 1972, ²1982.

⁶¹ Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (= *Große Komponisten und ihre Zeit*), Laaber 1982, ³2008; sowie *Robert Schumann* (= *Beck Wissen*, 2474), München 2009.

⁶² Martin Geck, *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik. Biografie*, München 2010.

⁶³ Peter Gülke, *Robert Schumann. Glück und Elend der Romantik*, Wien 2010.

⁶⁴ Ulrich Konrad, »Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert«, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71 (1987), S. 79–83.

Vollständig divergent ist indes die allgemeine ästhetische Einschätzung dieser Musik. Sie reicht über die Zeitläufte hinweg von hoher Wertschätzung etwa bei Walter Dahms (1916: »des Meisters, der sie schuf, in vollstem Maß würdig«⁶⁵) oder Martin Geck (2010: »bis heute viel zu wenig gewürdigt«⁶⁶) über kritische Ambivalenz (»im einzelnen voll schönster Stellen, so blieb doch die Gesamtwirkung geteilt«⁶⁷, »inspirierte Stellen neben Konventionellem«⁶⁸, »nur noch mittelmäßige Gebrauchsmusik«⁶⁹) bis zum völligen Verdikt (»nicht als lebensfähig zu [werten]«⁷⁰). Auch eine differenzierende Abgrenzung beider Werke wurde mit wechselndem Ergebnis vorgenommen. Dahms möchte sich an »einem Abwägen der beiden Werke gegeneinander« ausdrücklich nicht beteiligen: »Die poetischen und technischen Eigenheiten halten sich in beiden die Wage«.⁷¹ Er berichtet indes August Reißmanns Meinung, Schumann »wäre im strengen Vokalstil nicht Meister gewesen; deshalb gelang ihm das Requiem, in dem allgemein-menschliche Empfindungen das Dogma überwiegen, besser als die Messe. Spitta behauptet dagegen, Messe- und Requiemtext wären ihm des mystisch-romantischen Untergrundes wegen sympathisch gewesen und stellt fest: die Messe steht höher«.⁷² Das »zart-duftige Requiem« setzte wiederum Wolfgang Boetticher künstlerisch »am höchsten unter allen Versuchen der Art« an; »die Messe ist stilistisch sehr unausgeglichen«.⁷³

Auch zum Anlass der Kompositionen variieren die Angaben in kaleidoskopartiger Buntheit. Reichlich Gründe jedenfalls gibt es, kann es geben oder könnte es geben, eine Messe und ein Requiem zu komponieren. Karl Laux, der sich als Musikschriftsteller und -kritiker einfühlsam in beide deutsche Diktaturen einpasste⁷⁴ und nach 1945 einflussreiche Positionen in der DDR einnahm⁷⁵, verpasste dem Komponisten in seiner verbreiteten Schumann-Biographie im Leipziger Reclam-Verlag (1982) ein geradezu antiklerikales Image: »laut Vertrag auch zu Kirchenkonzerten verpflichtet«, wandte sich Schumann »der Vertonung religiöser Texte zu« und komponierte »sichtlich unbeteiligt« seine Messe und sein Requiem, »die keinen wesentlichen Beitrag zu diesem Genre darstellen«.⁷⁶ Neutralere schon bildete der »äußere Anlaß, Kirchenmusik zu schreiben« bei Wörner Schumanns »Düsseldorfer Verpflichtung [...], die großen Kirchaufführungen zu leiten«.⁷⁷ Konjunktivisch abgeschwächt fällt die Einschätzung des damaligen Direktors des Schumann-Hauses in Zwickau Georg Eismann aus (Leipzig 1956, mit Abbildungen beider Kirchen):

»Schumanns Obliegenheiten als Dirigent des Allgemeinen Musikvereins Düsseldorf führten ihn auch zu Messenaufführungen in die Maximilianskirche oder in die Lambertuskirche. Diese kirchenmusikalische Tätigkeit mag ihn noch zur Komposition seiner letzten gezählten Werke: Messe op. 147, Requiem op. 148 angeregt haben.«⁷⁸

⁶⁵ Walter Dahms, *Schumann* (= *Klassiker der Musik*), Berlin 1916, ¹⁶1925, S. 396.

⁶⁶ Geck, Robert Schumann, S. 242.

⁶⁷ Korte, Robert Schumann, S. 107.

⁶⁸ Wörner, Robert Schumann, S. 291.

⁶⁹ Georg Eismann, *Robert Schumann. Eine Biographie in Wort und Bild*, Leipzig 1964, ²1971, S. 32.

⁷⁰ Ernst Müller, *Robert Schumann. Eine Bildnisstudie* (= *Musikerreihe*, 7), Olten 1950, S. 145.

⁷¹ Dahms, Schumann, S. 396; die zitierten Biographien sind: August Reißmann, *Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1865, ²1871, dritte, wesentlich verb. Aufl. 1879; Philipp Spitta, *Ein Lebensbild Robert Schumann's* (= *Sammlung musikalischer Vorträge*, 37/38), Leipzig 1882, Repr. 1976.

⁷² Dahms, Schumann, S. 396.

⁷³ *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, eingeleitet und mit bibliographischen und kritischen Erläuterungen versehen von Wolfgang Boetticher (= *Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen*), Berlin 1942, S. 476.

⁷⁴ Ab 1934 Musikschriftleiter der *Dresdner Neuesten Nachrichten*; 1948 Musikredakteur der *Täglichen Rundschau* in Ost-Berlin und ab 1951 Chefredakteur von *Musik und Gesellschaft*.

⁷⁵ Ministerialrat im Sächsischen Volksbildungsministerium, Rektor der *Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden*, Präsident der *Robert-Schumann-Gesellschaft*, Vizepräsident der *Gesellschaft für Musikforschung*.

⁷⁶ Laux, Robert Schumann, S. 224.

⁷⁷ Wörner, Robert Schumann, S. 291.

⁷⁸ Eismann, Robert Schumann, S. 32.

Bei Dahms legte die Stellung Schumanns – die Pflicht noch weiter abgewandelt – »ganz von selbst ein Schaffen in dieser Form nahe«. ⁷⁹ Als konkretes Vorbild ließ sich Bachs H-Moll-Messe benennen, aus der Schumann in der Konzertsaison 1852 zwei Sätze zur Aufführung brachte. ⁸⁰ Und vollständig in eine selbstverantwortete Schaffensästhetik rückte Dietrich Fischer-Dieskau Schumanns Amtspflichten:

»Messe und Requiem gehören zwar zu den Verpflichtungen seiner Düsseldorfer Anstellung, aber das Ergebnis kann nicht vermuten lassen, er habe sich dabei Zwang angetan. Schumanns geistliche Musik ist der Endpunkt einer Entwicklung, die mit dem *Liederjahr* begonnen hatte«. ⁸¹

Einen topischen Anknüpfungspunkt bietet als Inspirationsquelle auch der rheinländische Katholizismus. Dahms assoziierte einen speziellen »Gefühlsreiz«, den Schumann

»als Protestant in der buntschillernden, weihrauchschwangeren Umgebung des rheinländischen Glaubens empfand. Es war die ergreifende Poesie der ewigen lateinischen Glaubensworte, die den dogmatischer Prinzipienreiterei Fernstehenden fesselte«. ⁸²

Auch Boetticher (1942) erfüllte fantasierich Schumanns »Ergriffenheit [bei] den Handlungen im Kölner Dom«. ⁸³ Philipp Spitta (1882) vermerkte Schumanns Gefühlskatholizismus überregional und machte ihn historisch fest:

»Ein schwärmerisches Interesse für die katholische Kirche des Mittelalters herrschte damals in Deutschland in weiten Kreisen, namentlich in denen, welche durch die romantische Poesie beeinflusst waren [...]. Schumann theilte diese Richtung. Ein Zug mystischer Religiosität, der immer tief in ihm geschlummert haben mag, tritt in den Kompositionen der letzten Schaffensjahre manchmal deutlich hervor«. ⁸⁴

Aber auch er, der es weit zurückwies, dass Schumann bei der Komposition »an eine Benutzung beim Gottesdienst gedacht« habe, ließ die Annahme zu, »daß das katholische Düsseldorf ihm die Anregung gegeben und er beabsichtigt hat, die Werke gelegentlich in einem Kirchenkonzert aufzuführen«. ⁸⁵ Hermann Abert stellte ähnlich überzeugt fest, Messe und Requiem seien zwar »nicht zur eigentlichen liturgischen Benützung bestimmt gewesen«, aber doch »durch das katholische Düsseldorf angeregt«. ⁸⁶ Noch Geck griff den Topos auf und erkannte just im Offertorium der Messe »ein Beispiel dafür, wie viel [Schumann] daran liegt, von »seinen« Düsseldorfern verstanden und wertgeschätzt zu werden«. ⁸⁷ Der Komponist selbst leistete dieser Lesart – wie auch immer verlagstaktisch motiviert – Vorschub, indem er in den (am Ende erfolglosen) Verhandlungen mit Schott in Mainz seinen Wunsch beschrieb, dass die Messe »gerade in den Rheinlanden, wo die Kirchenmusik noch gepflegt wird, im Druck / erschiene«. ⁸⁸ Barbara Meier (1995) schließlich stellte die Messe konkret analytisch in den Kontext des langsamen Satzes aus Schumanns *Rheinischer Sinfonie*:

⁷⁹ Dahms, Schumann, S. 395.

⁸⁰ Gerald Abraham und Eric Sams, *Schumann*, aus dem Engl. von Klaus Stemmler (= *The New Grove. Die großen Komponisten*), Stuttgart 1994, S. 67.

⁸¹ Dietrich Fischer-Dieskau, *Robert Schumann. Wort und Musik. Das Vokalwerk*, Stuttgart 1981, S. 15.

⁸² Dahms, Schumann, S. 395.

⁸³ Boetticher, Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen, S. 476.

⁸⁴ Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumann's, S. 99.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Abert, Robert Schumann, S. 43.

⁸⁷ Geck, Robert Schumann, S. 242. Vor diesem Hintergrund kann es dann wiederum als besondere Tragik erscheinen, dass Schumann in der vormaligen kurfürstlichen Residenzstadt mit ihrer jetzt liberalen und industriell aufstrebenden Bürgerlichkeit nie recht Fuß fassen konnte und 1853 von seinem Amt freigestellt wurde, weil er weder ein öffentlichkeitswirksamer Dirigent noch ein lebensfroher Rheinländer war; vgl. Eismann, Robert Schumann, S. 23.

⁸⁸ Robert Schumann am 10. Dezember 1852 an den Schott-Verlag, zit. nach: Bernhard R. Appel, »Kritischer Bericht«, in: *Missa sacra op. 147* (= *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke* [RSA] VI/3/2), Mainz 1991, S. XXIV.

»Die Überschrift *Feierlich*, die Schumann in seinen letzten Jahren häufig verwendete, die orgelähnliche Klangfarbe – drei Posaunen verstärken jetzt die Bläser – und die Strenge des polyphonen Satzes deuten auf sakrale Musik, ebenso wie der ursprüngliche Titel Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie, einer Zeremonie, wie sie Schumann am 12. November 1850 bei einer Feier im Kölner Dom nach der Erhebung des Erzbischofs Geissel zum Kardinal miterlebte. Im säkularisierten Sakralen überlebt Entbehrtes: Dauer, Maß, Ordnung und die Vorstellung einer Gemeinschaft, von der Schumann im rheinischen Katholizismus noch Züge zu finden glaubte; im Credo seiner Messe (I. 1, 2. VI.) hat er eine ähnliche Quartstruktur wie in diesem Satz verwendet.«⁸⁹

Häufiger noch benannt findet sich der langjährig und gezielt verfolgte Wunsch des Komponisten, alle gängigen Gattungen mit Werken zu bedenken. Bereits Abert benannte Schumanns »rastlosen Schaffensdrang, der ihn dazu trieb, nach und nach alle Gebiete des musikalischen Schaffens zu erobern, daß er am Schlusse seiner Tätigkeit sich auch noch der geistlichen Musik zuwandte.«⁹⁰ Eine persönliche Einstimmung auf dem Weg zur strengen Liturgie bildeten dabei die drei vorausgegangenen geistlich getönten Rückert-Chorwerke⁹¹ sowie Pläne zu einem geistlichen Oratorium.⁹² Konkret griff Wörner diese Entwicklung vom geistlichen zum kirchlichen Komponieren auf: »Den reifen Musiker muß es reizen, sich nun auch in die geschichtliche Reihe einzufügen, in der fast alle großen Komponisten stehen, die ihre Töne in den Dienst der kirchlichen Gottesworte stellten.«⁹³ In der Tat äußerte sich Schumann hierzu selbst in zwei vorausweisenden und stets passend zu zitierenden Briefen. Dabei klingt im ersten Schreiben von 1849 an Eduard Krüger noch eine Hemmschwelle an: »Auch der Kirche hab' ich mich zugewandt, nicht ohne Zagen.«⁹⁴ 1851, im Brief an einen spät erworbenen Verehrer, erscheint die geistliche Musik – recht unvermittelt, mit welcher Absicht auch immer und zudem einstweilen hinausgeschoben – als ein Endzweck des Schaffens:

»Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers. Aber in der Jugend wurzeln wir ja Alle ja noch so fest in der Erde mit ihren Freuden und Leiden; mit dem höhern Alter streben wohl auch die Zweige höher. Und so hoffe ich, wird auch diese Zeit meinem Streben nicht zu ferne mehr sein.«⁹⁵

Ein weites und kontroverses, indes ebenso konfessionsunabhängiges Spannungsfeld betrifft zumal den liturgischen Gehalt der *Missa* mit dem markanten Zusatz »*sacra*« und dezidiertem Verweis »zum Gottesdienst wie zum Concert= /Gebrauch geeignet.«⁹⁶ John A. Fuller Maitland (1884) legte sich auf

⁸⁹ Barbara Meier, *Robert Schumann* (= rowohlts monographien, 522), Reinbek bei Hamburg 1995, ²1998, überarb. Neuausg. 2010, S. 120.

⁹⁰ Abert, Robert Schumann, S. 88.

⁹¹ Es handelt sich um drei Chorwerke der Jahre 1848/49 auf Gedichte von Friedrich Rückert. Das *Adventlied* op. 71 (»Dein König kommt in niedern Hüllen«) ist eine Betrachtung über den Einzug Jesu in Jerusalem. Der Text ging 1841 gemäß der lutherischen Perikopenordnung als evangelisches Kirchenlied zum ersten Adventssonntag ins Württembergische Gesangbuch ein. Schumann legte den geistlichen Bezug musikalisch offen, indem er seine Komposition aus einem Choral: »O Herr von großer Huld« entwickelte. Auch das *Neujahrslied* op. 144 zieht eine Choralmelodie (»Nun danket alle Gott«) abschließend ein. Die Motette op. 93 *Verzweifle nicht im Schmerzenthal* kündigte Schumann noch vor der Komposition dem Verleger Simrock als »Kirchenstück für Chor und Orchester« an und belegte sie in seinem Projektbuch sowie auf dem Kopftitel der autographen Chorpartitur mit der Bezeichnung »religiöser Gesang« (in der Orgelpartitur durchgestrichen) (Brigitte Kohnz und Matthias Wendt, »Kritischer Bericht«, in: *RSÄ* IV/1/1, Mainz 2000, S. 185 und S. 190). Schumann selbst dirigierte die Uraufführung in der Leipziger Paulinerkirche (ebd., S. 166).

⁹² Schumann konnte sich zunächst nicht entscheiden zwischen Maria und Luther, entschied sich dann für ein Oratorium *Luther*, kam indes über Entwürfe nicht hinaus. (Bernhard R. Appel, »Kritischer Bericht«, in: *RSÄ* VI/3/2, Mainz 1991, S. XV; vgl. McCorkle, Werkverzeichnis, S. 716f.).

⁹³ Wörner, Robert Schumann, S. 291.

⁹⁴ Robert Schumann am 29. November 1849 an Eduard Krüger, in: *Robert Schumann's Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav Jansen, Leipzig 1886, Nr. 203, S. 275.

⁹⁵ Robert Schumann am 13. Januar 1851 an August Strackerjan, ebd., II, Nr. 209, S. 281f.

⁹⁶ Robert Schumann am 10. Dezember 1852 an den Schott-Verlag, zit. nach: Bernhard R. Appel, »Kritischer Bericht«, in: *RSÄ* VI/3/2, Mainz 1991, S. XXIV.

die katholisch-liturgische Basis von Messe und Requiem fest: »Both seem to have been intended rather for sacred concerts than for the church services, and the arrangement of the former [Mass] is at variance with the ritual of the Catholic Church.«⁹⁷ Zwar stellte Wörner (1949) grundsätzlich abwägend fest, Schumann näherte sich

»der Kirchenmusik als Romantiker, den das Poetische, Musikalisch-Stimmungshafte der katholischen kirchlichen Handlung gefangennimmt [sic!]. Sein religiöses Bekenntnis ist nicht an die Kirche gebunden, es kommt aus einem universalen musikalischen Empfinden, das vielleicht noch am ehesten einem gefühlsmäßigen Pantheismus verwandt ist.«⁹⁸

Im Blick auf Messe und Requiem aber heißt es dann auch bei ihm apodiktisch, sie gehören »ganz dem Liturgischen« an.⁹⁹ Ähnlich verweist Fischer-Dieskau (1981) für »Schumanns späte Neigung zur Kirchenmusik« auf eine »erstaunliche Entwicklung: »Als Abkehr vom Individualismus der Romantik sollten wir es bewerten, wenn der einstige Selbstbekenner am Klavier nun zweckgebundene Werke niederschreibt.«¹⁰⁰ Neutraler fasste es Bernhard R. Appel und bemerkte »eine Adaption des »stile antico« in einzelnen Abschnitten von Messe und Requiem, »in Werken also, die sich liturgisch kanonisierter Texte bedienen.«¹⁰¹

Einige kompositorische Umschichtungen stellen sich indes der liturgisch kanonisierten Textdramaturgie entgegen.¹⁰² In nicht wenigen Forschungsdeutungen belegen just diese formalen Eigentümlichkeiten, dass Schumann gerade nicht an eine gottesdienstliche Nutzung dachte oder geradezu nicht gedacht haben kann. Unentschieden bleibt hier wiederum, ob Schumann die liturgische Bindung einer innermusikalischen Entwicklung opferte¹⁰³ oder ob ihn möglicherweise schlicht äußere Gründe leiteten. So interessierte sich Schumann für einen Kompositionswettbewerb, bei dem ein Offertorium gefordert war, das er entsprechend nachkomponierte.¹⁰⁴ Oder leistete der Protestant Schumann mit dem nachkomponierten Offertorium über den Text »Tota pulchra es, Maria« nicht, so Geck, »sogar einen Beitrag zum Marienkult, wie er inniger nicht sein könnte?«¹⁰⁵ So sieht Geck in der Messe insgesamt ein »Stück kunstvoller und doch praktikabler Kirchenmusik.«¹⁰⁶ Aus der Perspektive liturgischer Indifferenz

⁹⁷ John A. Fuller-Maitland, *Schumann (= Great musicians)*, London 1884, S. 98.

⁹⁸ Wörner, Robert Schumann, S. 290.

⁹⁹ Ebd., S. 290.

¹⁰⁰ Fischer-Dieskau, Robert Schumann, S. 15.

¹⁰¹ Bernhard R. Appel, »Schumann und die klassische Vokalpolyphonie«, in: *Der späte Schumann*, hrsg. von Ulrich Tadday (= *Musik-Konzepte Neue Folge*, Sonderband), München 2006, S. 131.

¹⁰² Vor das »Sanctus« stellte Schumann, herausgehoben als stimmungsvolles solistisches Intermezzo für Sopran, Orgel und Violoncello, das marianische Offertorium »Tota pulchra es, Maria«, die »Hosanna«-Reprise nach dem »Benedictus« ersetzte er durch die Motette »O salutaris hostia« (es handelt sich um die als Wandlungsmusik gängige fünfte Strophe des Hymnus »Verbum supernum prodiens«), dann folgt die Wiederholung des »Sanctus« bis »Sabaoth« und schließlich eine ausgedehnte »Amen«-Fuge. Hierzu Konrad, »Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert«, S. 81–83.

¹⁰³ Die Feststellung Schumanns »zum Gottesdienst wie zum Concert-Gebrauch geeignet« verwundert, so Michael Wersin, »vor allem angesichts der unkonventionellen Textzusammenstellung im *Sanctus*« (*Reclams Führer zur lateinischen Kirchenmusik*, Stuttgart 2006, S. 140f.); »[...] sein Requiem Des-Dur op. 148 [...] ist ein Stück für den Konzertsaal. Schumann verzichtet vor diesem Hintergrund auf die liturgisch notwendigen Wiederholungen der *Introitus*-Antiphon, des *Quam Olim Abrahæ* und des *Hosanna* zugunsten einer stringenteren, vorwärtsdrängenden Anlage teilweise auch über die Satzgrenzen hinaus« (ebd., S. 250f.).

¹⁰⁴ »Offertorium mit Orgelbegleitung sowie die Orgelfassung des Ordinarius wurden möglicherweise komponiert, um die Teilnahmebedingungen für einen in England anonym ausgeschriebenen musikalischen Wettbewerb für Messen und Motetten zu erfüllen«. (McCorkle, Werkverzeichnis, S. 606).

¹⁰⁵ Geck, Robert Schumann, S. 242; eine besondere Neigung Schumanns zu Maria und zur Marienfrömmigkeit macht Geck auch an weiteren Zeichen fest: Im Arbeitszimmer des Komponisten, so erinnerte es »die junge Pianistin Amalie Rieffek«, hing ein Stich von Raffaels Madonna, ein Zitat aus Wolfgang Robert Gripenkerls Poem *Die sixtinische Madonna* trug Schumann Mitte der 1830er Jahre in seine Mottosammlung ein, und neben dem Oratorienplan zu Maria assoziiert Geck auch den »Legendenton« im ersten Satz ab Takt 129 der *Fantasie* op. 17 mit der Madonna (ebd., S. 131f.).

¹⁰⁶ Ebd., S. 242.

brachte Spitta Schumanns zwanglosen Umgang mit dem Text in den Zusammenhang der Konfession: Als Protestant stand er »zu Messe und Requiem in einem freieren Verhältnis«. ¹⁰⁷ Und der Einschub des Offertoriums erfolgte nicht, weil Schumann »persönlich ein Anhänger des Marienkultus gewesen wäre, sondern weil die mystische Marienverehrung des Mittelalters einen poetischen Reiz für ihn hatte«. ¹⁰⁸ Dahms' Darstellung verschiebt den poetischen Reiz noch weiter in Richtung ästhetischer Objektivierung. Der Komponist strebte generell keine »Auseinandersetzung mit Gott und den Glaubensworten« an, vielmehr allgemein eine »Verklärung der allmächtigen Größe«. ¹⁰⁹ Vergeblich suche man bei Schumann

»das verzückte Schauern, das den frommen Schubert beim Aussprechen von Gottes Herrlichkeit überfiel. Die Naivität fehlte dem in den Gedankengängen der großen Philosophen Geschulten und Heimischen. [...] Hier möchte man manchmal von einer Art objektiver Musik reden, nach der man bei den großen Meistern der Messenmusik, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und Bruckner vergeblich horchen würde«. ¹¹⁰

Hansjörg Ewert (2006) richtet seinen Blick funktional auf den städtischen Musikdirektor und seine Aufgaben in der musikalischen Öffentlichkeit. Die weitgehende Ablehnung der Messe durch Publikum und Rezensenten ist ihm Ausdruck einer »Diskrepanz zwischen der kompositorischen Physiognomie [...] und einer mehr idealiter vorgestellten als tatsächlich existierenden Kirchenmusik«. ¹¹¹

Wilhelm Joseph von Wasielewski (1858) – er selbst aus dem katholischen Zweig der alten preußischen Adelsfamilie stammend – benennt seinen Lehrer Schumann als einen von Haus aus »freisinnigen Geist«, dessen »Lebens- und Weltanschauung, auf wahrhaft religiösem Gefühl beruhend, von tief sittlichem Ernst« ebenso durchdrungen war, wie es »von dem kirchlich dogmatischen Wesen« zeitlebens »fast unberührt« blieb. »Allein in der Humanitätslehre erkannte er die einzig berechtigte Instanz für das Tun und Lassen«. ¹¹² Schumanns geistlich getönte Werke verteilte er gleichwohl auf ein weit aufgefächertes Ausdrucks- und Funktionsspektrum. So habe der Komponist in den Rückert-Chören einen außerkirchlichen Weg gewählt, »um seinen religiösen Gefühlen Ausdruck zu geben, da ihm doch die Bibel zur Verfügung stand. Zufällig kann diese Erscheinung nicht genannt werden«. ¹¹³ Der Messe ist eine »kirchliche Bedeutung [...] zuzuschreiben«, während der Komponist nach Vollendung des Requiems bemerkte, »das schreibt man für sich selbst, er hat mithin dabei weniger an einen Beitrag für die kirchliche Musik, als an seine eigene Verklärung gedacht«. ¹¹⁴ Weit entschiedener noch wies Spitta – Spross einer protestantischen Theologenfamilie hugenottischen Ursprungs – jeden konkret kirchlichen Bezug bei Schumann zurück:

»Kirchenmusik hat Schumann nicht geschrieben, trotz seiner Messe und seines Requiems. Denn eine solche soll für den Gottesdienst bestimmt sein und im Verein mit den übrigen kirchlichen Bräuchen während des Gottesdienstes ihre Wirkung thun. Die geistliche aber, oder religiöse Musik ist bestimmt, frei und nur durch sich selbst die Hörer dem Ewigen und Göttlichen zuzuwenden und sie zu erbauen.« ¹¹⁵

Eine religiöse Grundgestimmtheit machte Spitta bei Schumann jenseits der Gattungswahl aus: »Kompositionen dieser Art besitzen wir von Schumann manche, auch hat er nicht erst oder nach 1851 begonnen sie zu schreiben«. ¹¹⁶

¹⁰⁷ Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumann's, S. 98f.

¹⁰⁸ Ebd., S. 99.

¹⁰⁹ Dahms, Schumann, S. 396.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Hansjörg Ewert, »Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke«, in: *Schumann-Handbuch*, hrsg. von Ulrich Tadday, Kassel und Stuttgart 2006, S. 523.

¹¹² Wasielewski, Robert Schumann, 41906, S. 403.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Spitta, Ein Lebensbild Robert Schumann's, S. 98.

¹¹⁶ Ebd.

Auch die Umstände von Drucklegung und ersten Aufführungen setzten Gedanken in verschiedene Richtungen frei. Dem Verleger Raimund Härtel bot Schumann selbst seine Messe für ein Festkonzert der Leipziger Singakademie an.¹¹⁷ Gedruckt wurde die Messe ohne Schumanns Zusatz »sacra« dann aber erst postum in Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Singstimmen bei Rieter-Biedermann (Leipzig und Winterthur 1862). Die Uraufführung der ersten beiden Sätze, Kyrie und Gloria, erfolgte im Siebten Abonnementskonzert des Städtischen Musikvereins im Geislerschen Saal in Düsseldorf, »geradezu idealtypisch«¹¹⁸ zusammen mit einer Sinfonie, einer Chorballade, drei Liedern und Beethovens viertem Klavierkonzert. Die postume Uraufführung der vollständigen Messe erklang schließlich im kirchlichen Rahmen am 3. Mai 1863 in Wien, »und zwar«, wie die *Signale für die musikalische Welt* notierten, »merkwürdigerweise zu fast gleicher Stunde« in der Minoriten-Kirche und in der Altlerchenfelder Kirche.¹¹⁹ Der Wuppertaler Kirchenmusiker Wolfgang Kläsener, künstlerischer Leiter der Kantorei Barmen-Gemarke, differenzierte gedanklich sogar für unterschiedliche konfessionelle Zusammenhänge »sehr reizvolle Möglichkeiten von Teilaufführungen, wobei natürlich die Gesamtauführung sicherlich dem Geiste Schumanns am nächsten kommt«. Eine »gekürzte Aufführung der Messe als Missa brevis kann ich mir gerade für den evangelischen Kontext vorstellen«, so Kläsener in einem Interview 2013 mit dem Verband Deutscher Konzertchöre (VDKC),

»zumal Kyrie und Gloria tonartlich aufeinander bezogen sind und sehr gut zueinander passen, von c-Moll nach C-Dur sich wendend. Im katholischen Bereich könnte ich mir vorstellen, dass ein Chor zum Beispiel mit dem Sanctus und dem Agnus Dei beginnt, also Sätzen, die in den eucharistischen Teil der Messfeier gehören, vor allem zunächst alle Teile weglässt, die nicht zum Ordinarium der Messe gehören, also zum Beispiel das Offertorium.«¹²⁰

Ein abschließender Blick auf Schumanns Messe und Requiem gilt noch einmal den benannten Handbuchreihen.

Ursprungs katholischer Bücken-Band kennt den Namen Robert Schumann nicht (anders übrigens als den des Protestanten Otto Nicolai, der als Romreisender Erwähnung findet¹²¹). In Blumes protestantischem Parallelband begegnet der Kirchenkomponist Schumann ebenfalls nicht, sein Name taucht lediglich in einer Klammer auf, zusammen mit Moritz Hauptmann, Karl Ferdinand Becker und Otto Jahn u. a. als Mitbegründer der »Bach-Gesellschaft«.¹²² Im Blume-Band von 1965 findet sich Schumanns Messe im Abschnitt von Georg Feder unter der Überschrift »Verfall und Restauration«:

»[...] so kennt man doch von protestantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts [...] hauptsächlich nur noch vollständige Konzertmessen [...], daneben Konzertrequiems (R. Schumann, F. Kiel u. a.), die mit protestantischer Tradition nichts mehr zu tun haben.«¹²³

Schumanns Messe und Requiem sind hier klar jedes liturgischen Zusammenhangs enthoben. Das katholische Pendant, Fellerers Handbuch, sucht ebenso dezidiert just die liturgische Einbindung, und zwar gleich auf zweierlei Weise, parallel der Zweiteilung katholischer Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Im Kapitel »Der Cäcilianismus« schreibt Johannes Schwermer, katholischer Kirchenmusiker, Autor der *Musica sacra* und Musikkritiker in Köln, auch über die evangelische Rezeption dieser Reformen.¹²⁴ Hier finden sich

¹¹⁷ Bernhard R. Appel, »Kritischer Bericht«, in: *RSÄ* VI/3/2, Mainz 1991, S. XIII.

¹¹⁸ Ewert, »Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke«, S. 523.

¹¹⁹ *Signale für die musikalische Welt* 21 (1863), Nr. 23, 7. Mai 1863, S. 369; vgl. Nr. 21, 14. Mai 1863, S. 382f.

¹²⁰ »Robert Schumanns Missa sacra op. 147: Ein vertonter »Welt-Text« – eine Fundgrube für Chöre«. Tilman Lücke im Werkstattgespräch mit Wolfgang Kläsener, 12.12.2013, http://www.kantorei-barmen-gemarke.de/veroeffentlichungen/Robert_Schumann_Missa_Sacra_Werkstattgesprach_Wolfgang_Klaesener.pdf (Zugriff: 26.03.2017).

¹²¹ Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, S. 262.

¹²² Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, S. 158.

¹²³ Georg Feder, »Verfall und Restauration«, in: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, S. 244.

¹²⁴ Johannes Schwermer, »Der Cäcilianismus«, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd.2, S. 226–236.

Ausführungen zur Restauration des evangelischen Kirchengesangs, zur Neuentdeckung Bachs und der Sammlung und Neuveröffentlichung Alter Musik. Auf der Seite der Komposition behandelt der Autor Mendelssohns historisierende A-cappella-Motetten für den Berliner Domchor, Otto Nicolais Palestrina-Studien in Rom oder Josef Rheinberger als katholischen Musiker im evangelischen Gottesdienst sowie die »vorwiegend katholische Kirchenmusik« des Schweizer Protestanten Louis Niedermeyer. In diesem Kontexte heißt es: »Auch R. Schumann komponiert eine Messe und ein Requiem.«¹²⁵ Sein Kapitel »Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik« behandelt auch Elmar Seidel letztlich konfessionsneutral.¹²⁶ Schumanns Messe und Requiem stehen hier in einer allgemeinen musikhistorischen Skizze der Zeit von Beethoven, Cherubini und Schubert bis zu Liszt, Verdi und Bruckner. An Namen fallen im Einstieg ins Thema auch die Protestanten Wagner, der »nie solche Kirchenmusik geschrieben« hat, und Mendelssohn mit einem *Lauda Sion* und einigen kleineren Kompositionen »für den katholischen Gottesdienst«.¹²⁷ Birgit Lodes charakterisiert im *Handbuch der musikalischen Gattungen* (1998)¹²⁸ die Messe im 19. Jahrhundert, so die Beiträge Beethovens oder Schuberts, als

»Bekenntniswerke, die auch die persönliche Glaubenshaltung des Komponisten widerspiegeln. Kunstanspruch und Ausdruck der individuellen Religiosität: das sind die Motive, die Schubert und Beethoven bewegten, neue Stil- und Ausdrucksmöglichkeiten in ihren Maßvertonungen zu suchen.«¹²⁹

Den Typus »symphonische Messe« prägte, über das Vorbild Haydns, vor allem Cherubini.

»Auch einige protestantische Komponisten schrieben im deutschsprachigen Raum symphonische Messen, die meist für den Gebrauch im katholischen Gottesdienst bestimmt waren und daher keinen eigenständig »protestantischen« Ton ausprägen.«

Hier fällt an erster Stelle – und neben E. T. A. Hoffmann, Friedrich Schneider, Moritz Hauptmann, Carl Gottlieb Reissiger, Otto Nicolai und Louis Niedermeyer – der Name Schumann. Und die *Geschichte der Kirchenmusik* in der interkonfessionellen *Enzyklopädie*? Schumanns Messe fungiert in Wolfgang Hochsteins Darstellung »Stilfragen im 19. Jahrhundert« nicht als individuelles Zeugnis, vielmehr umgekehrt, Pars-pro-toto und explizit in Parallele zu Brahms' *Ein Deutsches Requiem*, als Zeugnis für eine »allgemein bekenntnishafte Musik«.¹³⁰ Solche Werke stehen »außerhalb jeder Bestimmung für einen gottesdienstlich-liturgischen Gebrauch« und gehören – »egal, ob eine Aufführung in Kirche oder Konzertsaal stattfindet – in den Rahmen der von bürgerlichen Musikvereinen getragenen Oratorienpflege des 19. Jahrhunderts.«¹³¹

Zusammengefasst: Beide Bücken-Handbuchbände ignorieren die lateinischen Messen des evangelischen Komponisten Schumanns in schöner Parallelität. Blumes *Evangelische Kirchenmusik* (1965) legt das Schumann'sche »zum Gottesdienst wie zum Concert=Gebrauch« mit eindeutiger Neigung auf den Konzertgebrauch fest, Fellerers *Katholische Kirchenmusik* (1976) betont ebenso klar den kirchlichen Rahmen. Die konfessionsübergreifende Darstellung der *Geschichte der Kirchenmusik* (2012) innerhalb der vielbändigen *Enzyklopädie* legt sich hier nicht fest – freilich nicht im Sinne eines Sowohl/Als auch, vielmehr als Weder/Noch. Das aber ist, um den Einwurf von Helmut Loos aus der Diskussion noch einmal aufzugreifen¹³², ein Ansatz für ein anderes Spannungsfeld und hier ein zu weites Feld.

¹²⁵ Ebd., S. 233.

¹²⁶ Elmar Seidel, »Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik«, in: ebd., Bd.2, S. 237–252.

¹²⁷ Ebd., S. 237.

¹²⁸ *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, 16 Bände. Bd. 9: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, unter Mitarbeit von Thomas Hochradner, Franz Körndle, Birgit Lodes und Bernhold Schmid, Laaber 1998.

¹²⁹ Ebd., S.274.

¹³⁰ Wolfgang Hochstein, »Zwischen Fortschritt und Rückwendung. Stilfragen im 19. Jahrhundert«, in: *Geschichte der Kirchenmusik*, Bd.2, hrsg. von Hochstein/Krummacher, S. 80.

¹³¹ Ebd.

¹³² Wie Anm. 1; vgl. Helmut Loos, *Robert Schumann. Werk und Leben* (= *Neue Musikportraits*, 7), Wien 2010.