

unkatholisch, der Heiligen Schrift eine von jedem ohne weiteres erfassbare Selbsterklärung zuzuschreiben. Wo die Kirche Freiheit gelassen hat, soll keiner den andern verketzern; wo sie Bindungen macht, sei es dogmatische oder disziplinäre, werden sie sich als zum Besten der Menschheit und auch der Wissenschaft gegeben erweisen.

Daß auch in der Wissenschaft noch lange Wege sind, bis wir in der Urgeschichte klar sehen, zeigen die weit über die Erde hin verstreuten Steinwerkzeuge des Urmenschen, die dem Kongreß vorlagen. Etwas anderes ist die Erkenntnis, daß ein Stein ein Artefakt ist, etwas anderes die Einsicht, wie und wann er geschlagen wurde. Ob die Werkzeuge in Afrika (Somali, Kenya, Südafrika) gefunden wurden, ob in Indien (Madrassgebiet), ob in Italien (Romagna, Gargano-Ebene), ob an der Summe oder an der Themse, immer überrascht die Höhe der Technik, aus der die Menschenarbeit mit Gewißheit zu folgern ist. Welcher Zeit wir sie zuzuschreiben haben, bleibt noch unklar, doch dürfte für Europa das vorletzte Interglacial („Riß-Würm“) als das Mindeste und insofern als „ganz sicher“ angesehen werden. Bei der Prüfung noch älterer Zeitannahmen ist man peinlich berührt, daß die Diluvial-Geologie selbst in Europa über den zeitlichen Rahmen noch nicht hat enig werden können.

Die Exkursion des Kongresses nach Swanscombe (Kent) ließ das von Abbé Breuil festgestellte Clactonien, eine Kultur vor Chelles, als menschliche Zivilisation fest erfassen. In jener Kiesgrube lag die Industrie etwa 4 Meter unter der Oberfläche, 1 Meter unter Schichten mit zahlreichen „Acheul-Faustkeilen“. Die Niederterrasse kann der letzten Eiszeit zugehören, doch muß man im Verlauf der Forschung auf unerwartete Änderungen gefaßt sein, da das Gebiet zwischen Frankreich und England im ganzen Tertiär auf und ab schwankte und die Forschung der Nacheiszeit noch manches zu klären hat. Ehe die Aufspaltung der Eiszeiten und die Geschichte der Bodenbewegungen eindeutig festliegt, kann man also auch in der Urgeschichte Englands und Frankreichs (Amiens-Ipswich) nicht über Arbeitshypothesen hinauskommen. Wer „Mindeleiszeit“ annehmen will, hat gute

Gründe, wer sie noch ablehnt, darf auch nicht getadelt werden. Nur eines ist sicher: die menschliche Arbeit an jenen Steinwerkzeugen und damit das Vorhandensein des Menschen im „Mittel-“ oder, wie einige zählen, „Altdiluvium“.

Wie man sich zu den Funden am Nordkap stellen soll, die Dr. J. Bøe aus Finmark vorführte, soll Gegenstand des nächsten Kongresses sein, der in Oslo tagen wird. Ich habe unter Führung von Dr. Björn das Material angesehen, es in der Diskussion als Artefakta anerkannt und mit der rohen Steintechnik am Toten Meere verglichen. Doch kann uns über die Zeit nur die hoffentlich bald fortschreitende Diluvial-Geologie einer Entscheidung näher bringen. Es bedarf noch vieler mühsamer Einzelarbeit und weitsichtiger Zusammenschau, bis der Rahmen für die Urgeschichte der Menschheit gezeichnet werden kann<sup>1</sup>. Robert Köppel S. J.

### Parodiemessen

Es ist noch nicht lange her, daß das Wort Parodiemessen aus dem Alleinbesitz der Geschichtskundigen wieder in die Sprache des allgemeinen Musiklebens übergang; die Sache selbst freilich ist längst bekannt: von Palestrina z. B. kennen wir über fünfundzwanzig Parodiemessen. Das sind solche, die nicht den Ruhm einer „originalen“, „vorbildlosen“ Erfindung beanspruchen, sondern bewußt als „Par-Odie“ über ein bereits vorliegendes Musikstück, etwa über ein Lied, ein Motett oder eine ganze Messe gearbeitet sind. Und zwar so, daß diesem Vorbild nicht nur gelegentliche thematische Anregungen entnommen sind, sondern manchmal ganze Teile mit ihrer bereits festliegenden Stimmführung. Selbstverständlich ist Palestrina nicht etwa „Erfinder“, sondern eher Vollender dieser Gattung zu nennen. So kennen wir von Arcadelt, Josquin, Ockeghem, Hobrecht, um nur die bekanntesten zu nennen, Parodiemessen; und manchmal setzte ein wahrer Wettbewerb verschiedener Meister

<sup>1</sup> Als neueste und beste Zusammenfassung ist Hugo Obermeiers „Urgeschichte der Menschheit“ in der Herderschen „Geschichte der führenden Völker“ (Bd. 1, 1931) zu empfehlen.

ein, über ein und dasselbe volkstümliche Lied eine Messe zu schreiben. Zweifellos hatten solche Messen trotz ihrer scheinbaren Anlehnung mehr Eigengepräge, als wir es noch bis vor kurzem etwa bei einer „1. 2. Messe in C“ zu finden gewohnt waren. Überdies war es Zeichen einer weiten Auffassung der damaligen Kirche, daß ihre Lieder, die seit Jahrhunderten sich namenlos weitervererbten, als Allgemeinbesitz galten, und es war ein Stück Musikerziehung, wenn die Schwierigkeiten polyphoner Meßgestaltungen dem Volk wenigstens durch bekannte Themen erleichtert wurden. Soweit das Grundwerk ein kirchliches war, blieb die Sache stilistisch ja unbedenklich; wir müssen nur unsern heutigen Begriff von Originalität etwas berichtigen. Und das wird gut sein. Denn jener überspannte Begriff von Originalität, den wir etwa um die Jahrhundertwende finden, war ein Verkrampfungszustand, der die Wahrhaftigkeit gefährden mußte. Glücklicherweise sind wir heute so weit, daß wir ruhig wieder wissen dürfen, wie stark etwa Händel und Mozart von ihrer Vor- und Umwelt abhängig waren, ohne deshalb an ihrer Größe einzubüßen; daraus ergibt sich auch für unser Zeitalter die befreiende Erkenntnis, daß eben nicht das Was des musikalischen Einflusses entscheidend ist, sondern das Wie der Verarbeitung. Wir müssen uns von der kindlichen Auffassung freimachen, als ob die großen Meister stundenlang in stiller Stube gesessen seien, lauschend mit dem innern Ohr auf den „originalen Einfall“, den „nochniedagewesenen“, grübelnd über einer „unerhörten“ Instrumentationswirkung — es ging manchmal viel un-originaler her; und nicht nur das Volkslied (manchmal sogar der Gassenhauer!), sondern auch die Partituren der Zeitgenossen und der Vergangenheit trugen den Meistern die Ideen zu — an deren Verarbeitung sie dann zeigten, daß sie eben Meister waren. Und wollten wir den Begriff der spätromantischen „Originalität“ erst gar auf die Kirchenmusik früherer Jahrhunderte ausdehnen, so kämen wir in helle Verlegenheit. Das ganze Mittelalter ist so gut wie ausschließlich abhängig vom Gregorianischen Choral, der die Thematik, den Cantus firmus lieferte. Dazu trat dann das kirchliche Liedgut der

Landessprache als Grundlage neuer Meßversionen; meist waren aber auch diese Lieder im Choral verwurzelt und bedeuteten daher keine stilistische Neuerung. Überraschend wird die Sache für uns erst, wenn wir weltliche Lieder, die als solche bekannt und beliebt waren, nicht nur in verschämter Andeutung übernommen finden, sondern klar ausgeprägt und erkennbar; man benannte sie mitunter ganz offen als „Messe über das Lied X“, häufig aber verbargen sie sich unter der Bezeichnung „Missa sine nomine“, oder „Missa toni quarti“ oder „septimi“. Berühmt in dieser Art sind vor allen Orlandos Chansonmessen.

Manche sind mit überraschendem Geschick bearbeitet; so ist die Messe über „Je ne mange point porc“ auf eine religiöse Höhe gehoben, die wohl kaum aus sich die Modellkomposition ahnen ließe. Dagegen muß man seine Messe über die Chanson „Entre nous filles de quinze ans“ des Clemens non Papa wohl als eine „Schlager-Messe“ ansprechen. Ziemlich leichtfertigen Charakters ist auch Jakob Handls Chansonmesse über „Un gay bergier“. Ihnen stehen aber Beispiele gegenüber, in denen durchaus edle und kirchlich würdige Chansonmelodien das thematische Material für Messenkompositionen lieferten; dazu können wir rechnen Palestrinas Messe „Je suis deshéritée“, und vor allem Orlandos herrliche Messe „Puisque j'ai perdu“. Für uns sind solche Werke trotz der zu Grunde liegenden ursprünglich profanen Weisen sicherlich liturgisch völlig einwandfrei. Ob die Zeitgenossen, die etwa die benutzten Chansons kannten, nicht durch die wohl unvermeidlichen Erinnerungen in ihrer Andacht gestört werden mußten, ist freilich eine andere Frage.

Mit dem Verfall der kunstvollen polyphonen Arbeit kam auch die Praxis des Parodierens mehr und mehr in Vergessenheit. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß nicht auch die spätere Zeit, namentlich seitdem der Geist der Opernmusik in der Kirchenmusik herrschend geworden war, reichliche Anleihen bei weltlicher Musik machte. Sobald aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts die Wiederbelebung der „klassischen Kirchenmusik“ einsetzte, finden wir auch wieder Versuche zur Erneuerung der echten, kirchlichen Parodiemesse. Eine

der frühesten Spuren dürfen wir wohl in Michael Hallers op. 20 und 22 sehen: zwei Messen über seine Motetten „O salutaris hostia“ und „O quam suavis est“, deren erste die Jahreszahl 1879 trägt. Die bekannteste Arbeit über ein Choralthema ist Stehles Preismesse „Salve Regina“, weniger bekannt dagegen Haberts op. 32 über den Hymnus „Ad regias agni dapes“, wobei das Choralthema der Messe vorangesetzt ist. Auch Perosis Männerchormesse „Te Deum laudamus“ nimmt bewußt Choralthemen als Grundlage. Das bekannteste Beispiel einer Motettparodie war lange Zeit die Messe von Nekes „Ave crux spes unica“, entstanden aus dem Motett gleichen Namens.

Seit neuestem wird nun die Parodietechnik in all ihren Zweigen vor allem von der Kölner Schule ausgiebig gepflegt. Und zwar nicht nur in ihrer nächstliegenden Form, der Motettparodie — Lemachers Missa „Veni Sancte Spiritus“, über sein gleichnamiges Motett gearbeitet, folgt klassischen Vorbildern — sondern vor allem durch Zugrundelegung von Volksliedern oder beim Volk bekannten Liedern. Zwar liegt auch hier schon ein Vorbild aus neuerer Zeit vor: eine „Missa Passionis Domini Nostri“ von Ed. Wessels op. 6 über ein schwedisches Fastenlied, dessen Melodie zu Anfang angegeben wird. Doch blieb dieser Versuch ziemlich unbekannt. Der erste große Wurf gelang erst vor einigen Jahren Kurthen mit seiner Messe „Es ist ein Ros' entsprungen“. Damit war das religiöse Volkslied wieder in die Messenkomposition einbezogen. Freilich wirkt es bei unserer bisherigen Erziehung immer noch etwas befremdlich, wenn etwa das Sanctus einer Josephsmesse von Lemacher sich von Anfang bis Ende als die vierstimmige Fassung des bekannten Liedes „Heil'ger Joseph, hör uns flehen“ darstellt. Doch wollen wir solche Möglichkeiten durchaus nicht ablehnen, zumal die Verwendung nicht immer wie in diesem Falle etwas äußerlich, sondern oft recht sinngemäß erscheint, wie z. B. in Lemachers „Weihnachtsmesse“. Schwieriger ist natürlich die Frage der Verwendung weltlicher Lieder als Messengrundlage. Lemacher hat statt vielen Theoretisierens kühn einen Versuch gewagt und eine Messe geschrie-

ben „Christus fabri filius“, die ihr thematisches Material vollständig dem bekannten Kolpingslied entnimmt<sup>1</sup>. Das meiste ist außerordentlich geschickt gemacht; rhythmische Verschleierungen, Versetzung von Dur nach Moll, Umkehrung u. ä. heben die Thematik des an sich beinahe trivialen Liedes oft auf eine beachtliche Höhe. Nur wo das Lied in nahezu unverkleideter Form sich zeigt, scheint es die Phantasie des einfachen Hörers, der mit dem lateinischen Text ohnedies nichts anzufangen weiß, doch etwas stark wieder aus der Kirche herauszuführen. Dabei bleibt das ideale Ziel aner kennenswert, den musikalisch weniger geschulten Hörer durch Verwendung bekannter Themen für das Hören polyphoner Musik wieder geneigt und fähig zu machen. Ebenso leicht und dabei problemloser gelingt das aber bei Verwendung von klar ausgesprochenen Kirchenliedern. Darum ist Lemacher wieder zu dieser Art zurückgekehrt und hat auf diesem Gebiet wohl einen vorläufigen Höhepunkt erreicht mit seiner großen Messe „Pax Christi in Regno Christi“, über das Lied „Großer Gott, wir loben dich“<sup>2</sup>. Zwar ist die Vollbesetzung nur großen Chören erschwinglich: Doppelchor, nämlich ein gemischter und ein Männerchor; doch besteht die Möglichkeit, einen der beiden Chorteile durch Orgel ausführen zu lassen (auch ein Zurückgreifen auf die alte Praxis der Vertauschbarkeit von Vokal- und Instrumentalteil!). Die Verarbeitung des Liedes ist durchaus nicht aufdringlich, aber doch im Unterbewußtsein dauernd anklingend. Dazu eine wohlthuende Mischung von Ruhe und Bewegtheit. Feinheiten des Aufbaus erschließen sich natürlich erst beim Studium der Partitur oder beim vielmaligen Hören; so etwa die bevorzugte Verwendung des Liedteiles „wie du warst vor aller Zeit“ für die christologischen Teile der Messe, an die vorweltzeitliche Stellung des Erlösers gemahnend, oder die Wiederaufnahme und Krönung des „Cuius Regni non erit finis“ im „Dona nobis pacem“, die den Leitgedanken der Messe „Pax Christi in Regno Christi“ in wundervollem Bogen über alle Teile spannt.

<sup>1</sup> Werk 63; Eigentum und Verlag des Katholischen Gesellenvereins Köln.

<sup>2</sup> Werk 80; Schwann, Düsseldorf.

Die Annahme der Widmung durch Papst Pius XI. ist eine Gewähr, daß diese Art von Kirchenmusik auf dem rechten Wege ist. Zugleich bedeutet sie eine Stärkung der Front derer — selbstverständlich wollen wir diese Front nicht irgendwie örtlich oder landschaftlich, sondern rein gesinnungsmäßig begrenzt wissen — die nicht bloß fragen, was die Kirche gerade noch duldet, sondern vor allem, was sie will, und die nach diesem Willen der Kirche unbeirrt ihren Weg suchen: kirchlichen Geist und künstlerische Höhe mit wahrer Völkstümlichkeit zu vereinen. Niemand wird behaupten wollen, daß das Letzte und Höchste dieses Zieles schon erreicht sei. Ebenso wenig, daß der Weg leicht zu finden und zu gehen ist. Aber gerade deshalb ist jeder Schritt auf diesem Wege schon Gewinn.

Georg Straßenberger S. J.

## Religiöse Kunst der Gegenwart

Diese Bezeichnung führte die Essener Ausstellung von Werken der Baukunst, Plastik, Malerei (einschließlich Glasmalerei und Mosaik) und der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes. Um leicht begreiflichen Mißverständnissen vorzubeugen, muß festgestellt werden, daß die Ausstellung mit dem Katholikentag nur lose und nur insofern zusammenhängend, als er die Gelegenheit bot, alte Pläne in die Tat umzusetzen, denn in Wirklichkeit war es eine Angelegenheit für sich. Sonst wäre es ja auch kaum verständlich, daß man als Titel nicht „christliche“ oder „kirchliche“ Kunst wählte, sondern den viel weiteren Begriff „religiöse Kunst“, der rein subjektiven und von konfessionellen Schranken nicht beengten Gestaltungen den weitesten Spielraum ließ. Eine von der Autorität des Katholikentages getragene Ausstellung hätte sich billigerweise auf katholische Künstler beschränken müssen, während in Essen nichtkatholische Künstler nicht nur zu Worte kamen, sondern ein erstes Wort mitsprachen. Zwar gibt es keine konfessionelle Kunst im Sinne einer konfessionellen Form, sonst müßte ja jedes religiöse Kunstwerk die Konfession des Künstlers verraten, aber beim Katholikentag wollen wir ganz unter uns sein, was uns nie-

mand verübeln kann und bisher auch noch niemand verübelt hat.

Die Ausstellung hat neben unbedingter und unkritischer Verherrlichung auch vielen und im Laufe der Wochen wachsenden Widerspruch gefunden, und zwar Widerspruch nicht nur beim einfachen Volk, sondern auch bei Fachmännern, die der modernen Kunst durchaus nicht unfreundlich gegenüberstehen. Die Ablehnung bezog sich indes auf verhältnismäßig nur wenige Werke, deren laute Stimme allerdings die stilleren übertönte und den Eindruck erwecken konnte, als wären sie Herren im Lande. Möglich auch, daß der eine oder andere Juror gerade auf sie besondern Wert legte. Wir brauchen das nicht zu untersuchen, da wir nicht Absichten zu prüfen haben, sondern die Ausstellungsgegenstände.

Die Zahl dieser Objekte hätte also keiner wesentlichen Beschränkung bedurft, um eine gediegene, von fortschrittlichem Geist zeugende und doch alles Anstößige fernhaltende Ausstellung zustandezubringen, die man mit gutem Gewissen bejahren konnte. Was da an Bucheinbänden, an Schrift- und Druckkunst, an Keramik und Email, an Metallgeräten und Textilien gezeigt wurde, verriet zum weitaus größten Teil neben handwerklicher Tüchtigkeit erlesenen Geschmack. So z. B. die Wandbehänge von Rudolf Koch, Heinrich Nauen, Maria Schlüter, Heinrich Dieckmann und seiner Klasse, die Paramente der Trierer Franziskanerinnen von Nonnenwerth, der Bonner Fachschule, des Düsseldorfer Konrad Rühl, der Kölner und Trierer Werkschulen. Freilich findet man dann auch wieder Dinge, deren Aufnahme zu bedauern ist, wie etwa die Batiken von Phia Muggly, den Wandteppich von Mizzi Hannich oder den Klappaltar aus Aluminium der Kunstgewerbeschule Halle. Derartig fratsenhafte Gestalten haben mit religiösen Empfindungen nichts zu tun, wenn man dem Wörtchen „religiös“ seinen ursprünglichen und einzig richtigen Sinn läßt. Gerne hätten wir auch auf die zwei überprimitiven Wandbehänge aus Sackleinen der Kölner Werkschule verzichtet.

Sehr günstig war der Eindruck der Glasmalereien, deren Vorzüge gegenüber der früher beliebten bildmäßigen Art in die Augen springen. In den niedrigen Museumsräumen konnten sie allerdings