

Forschungskolloquium

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **17.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hans Werner Henzes *Requiem* als stummer Pate von Jörg Widmanns orchestraler Messe

FLORIAN HENRI BESHKOW

Forschungskolloquium

2005 komponiert Jörg Widmann eine konzertante Messe für die Münchner Philharmoniker, bei der das große Orchester die Rollen der ausgesparten Solisten, Chor und Orgel hat. Bereits in den vorangegangenen zwei Orchesterwerken *Lied* (2003) und *Chor* (2004) erforscht der Komponist die «Singsfähigkeit» des Orchesters, indem er – die Melodie-Gestaltung Schuberts aufgreifend – in *Lied* ein «instrumentales Singen» kreiert, das er im Jahr darauf zu einem enormen, einstimmigen «Chorgesang» der Orchesterinstrumente erweitert. Auf beides greift Widmann in seiner Messe zurück, wobei hier zudem Parallelen zu Hans Werner Henzes – ebenfalls wortlosem¹ – *Requiem. Neun geistliche Konzerte* für Klavier solo, konzertierende Trompete und großes Kammerorchester (1990–1992) gezogen werden können.² Auch wenn die Klangsprache – insbesondere in den beiden eröffnenden «Introitus»-Sätzen³ – teils sehr kontrastierend ist, lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten ausmachen.

Hierzu seien einige Selbstäußerungen Henzes zum Werk zitiert, die – wie nachfolgend gezeigt – in ähnlicher Gestalt für Widmanns Messe gelten können. Henze spricht von seiner «ganz persönlichen» Art von Umgang mit der katholischen Liturgie und ihren lateinischen Inhalten, die er trotz des verwendeten Bilder- und Metaphernreichtums als «Werk

1 Siehe einführend Constantin Floros, «Und immer wieder für eine bessere Welt. Annäherungen an Hans Werner Henze», in: ders., *Neue Ohren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik der 20. und 21. Jahrhunderts*, Mainz: Schott, 2006, S. 183–193; sowie ders., *Musik als Botschaft*, Wiesbaden: Brechkopf & Hänel, 1989; und weiterhin Siegfried Mauser, «Henzes Requiem und die Ästhetik einer *musica impura*», in: *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze*, Symposium 8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main, hg. von Hans-Klaus Jangheinrich, Mainz: Schott, 2002, S. 55–61. Für eine Diskussion der Gattungszuschreibung siehe Sven Hiebel, «Hännen statt heilig: Hans Werner Henzes *Requiem. Neun geistliche Konzerte*», in: *Musik und Kirche*, 79 (2009), H. 6, S. 412–414.

2 Widmann war zwischen 1990 und 1996 Privatschüler von Henze.

3 Siehe einführend Friedrich Wedell, «Imagination und Kalkül – Introitus aus Hans Werner Henzes *Requiem*», in: *Neue Musik vermitteln. Analysen – Interpretationen – Unterricht*, hg. von Hans Bäßler, Ortrun Nünzlik und Peter W. Schatt, Mainz: Schott, 2004, S. 68–82; und weiterhin Werner M. Grimmel, «Ein Heilig scham der Messe an. Hans Werner Henzes *Requiem*», in: *NEEM*, 157 (1996), H. 4, S. 40–45.

Hans Werner Henzes *Requiem* als stummer Pate von Jörg Widmanns orchestraler *Messe*

FLORIAN HENRI BESTHORN

2005 komponiert Jörg Widmann eine konzertante *Messe* für die Münchner Philharmoniker, bei der das großbesetzte Symphonieorchester auch die Rollen der ausgesparten Solisten, Chöre und einer Orgel zu übernehmen hat. Bereits in den vorangegangenen zwei Orchesterwerken *Lied* (2003) und *Chor* (2004) erforscht der Komponist die ›Singfähigkeit‹ des Orchesters, indem er – die Melodie-Gestaltung Schuberts aufgreifend – in *Lied* ein ›Instrumentales Singen‹ kreiert, das er im Jahr darauf zu einem enormen, einstimmigen ›Chorgesang‹ der Orchesterinstrumente erweitert. Auf beides greift Widmann in seiner *Messe* zurück, wobei hier zudem Parallelen zu Hans Werner Henzes – ebenfalls wortlose¹ – *Requiem. Neun geistliche Konzerte* für Klavier solo, konzertierende Trompete und großes Kammerorchester (1990–1992) gezogen werden können.² Auch wenn die Klangsprache – insbesondere in den beiden eröffnenden ›Introitus‹-Sätzen³ – teils sehr kontrastierend ist, lassen sich zahlreiche Gemeinsamkeiten ausmachen.

Hierzu seien einige Selbstäußerungen Henzes zum Werk zitiert, die – wie nachfolgend gezeigt – in ähnlicher Gestalt für Widmanns *Messe* gelten können. Henze spricht von seiner «ganz persönliche[n] Art von Umgang mit der katholischen Liturgie und ihren lateinischen Inhalten», die er trotz des verwendeten Bilder- und Metaphernreichtums als «Werk

-
- 1 Siehe einführend Constantin Floros, «Und immer wieder für eine bessere Welt. Annäherungen an Hans Werner Henze», in: ders., *Neue Ohren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*, Mainz: Schott, 2006, S. 183–193; sowie ders., *Musik als Botschaft*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989; und weiterhin Siegfried Mauser, «Henzes Requiem und die Ästhetik einer ›musica impura‹», in: *Im Laufe der Zeit. Kontinuität und Veränderung bei Hans Werner Henze. Symposium, 8. und 9. September 2001, Alte Oper Frankfurt am Main*, hg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz: Schott, 2002, S. 55–61. Für eine Diskussion der Gattungszuschreibung siehe Sven Hiemke, «Human statt heilig. Hans Werner Henzes ›Requiem. Neun geistliche Konzerte‹», in: *Musik und Kirche*, 79 (2009), H. 6, S. 412–414.
 - 2 Widmann war zwischen 1993 und 1996 Privatschüler von Henze.
 - 3 Siehe einführend Friedrich Wedell, «Imagination und Kalkül – Introitus aus Hans Werner Henzes *Requiem*», in: *Neue Musik vermitteln. Analysen – Interpretationen – Unterricht*, hg. von Hans Bäßler, Ortwin Nimczik und Peter W. Schatt, Mainz: Schott, 2004, S. 68–82; und weiterhin Werner M. Grimm, «Ein Heide schaut der Messe zu. Hans Werner Henzes Requiem», in: *NZfM*, 157 (1996), H. 4, S. 40–45.

absoluter Musik» vertont. Dabei werden «harmonische (und auch melodische) Wendungen aus der deutschen Romantik abgerufen» und das «menschlich[e] Singe[n] [...] den Instrumentalisten anvertraut», von denen erwartet wird, «daß sie die Wörter denken und die Tätigkeit des singenden Menschen direkt auf ihre Instrumente übertragen».⁴ Neben dem unkonventionellen Umgang mit der katholischen Liturgie und dem – trotz der Wortlosigkeit – zugrunde liegenden lateinischen Messtext sowie der ähnlichen bilder- und metaphorreichen musikalischen Ausgestaltung Widmanns, können noch weitere Parallelen ausgemacht werden.

Wie das *Requiem* enthält die *Messe* Satzüberschriften, die auf eine Messfeier hinweisen, auch wenn die Komposition nicht vollständig innerhalb eines Gottesdienstes eingebunden werden kann und von vornherein für konzertante Aufführungen geplant wurde. Widmanns Werk greift nur auf gewisse Teile des Ordinariums – und teils des Propriums – zurück, wobei deren Texte teilweise in den Stimmen übernommen werden, auch wenn diese sie nicht deklamieren, sondern nur musikalisch ausgedrückt zu Gehör bringen. Das *Kyrie* ist hierbei komplett «vertont»,⁵ im *Gloria* werden nur die ersten eineinhalb Verse aufgegriffen und im *Credo* verweisen lediglich die – oppositionellen – Satzüberschriften «Crucifixus» und «Et resurrexit» auf den Mittelteil des Glaubensbekenntnisses, während das eigentliche «Credo in ...» bewusst ausgespart wird (siehe Abbildung 1). Das *Sanctus* und das *Agnus Dei* wurden von Widmann nicht in die *Messe* aufgenommen, die somit mit der Auferstehung und schließlich der Himmelfahrt Jesu endet; die vorhandenen Messteile sind hierbei jedoch quasi traditionell proportioniert. Allerdings gehen die einzelnen Sätze teils ineinander über und werden mit Ordinariums-Sätzen verschränkt, wie beispielsweise am Beginn des *Kyrie*, dessen erster Abschnitt zwar mit «Introitus» überschrieben, aber dennoch den Instrumenten der *Kyrie*-Ruf unterlegt ist. Generell erinnert die Dramaturgie des Werkes eher an eine Passion als an eine traditionelle Messe.⁶

4 Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*, Frankfurt am Main: Fischer, 2001 (1. Aufl. 1996), S. 75 f. und S. 576.

5 Sind in den Orchesterstimmen Teile des Messtextes abgedruckt, so sind keinesfalls allen Tönen Silben unterlegt. Auch im *Kyrie* ist dies nicht inkonsequent gehandhabt, sondern entspricht vielmehr der gängigen Alternatim-Praxis: Es kann davon ausgegangen werden, dass der Messinhalt im Wechselgesang auch bei rein instrumentalem Vortrag übermittelt werden kann.

6 Während dem Komponieren der *Messe* beschreibt Widmann diese noch als «eine Art Oratorium mit verschiedenen Sätzen. [...] Texte sollen nicht erklingen, sie sind nur da und schimmern durch die Partitur hindurch.» Zitiert nach Markus Fein, *Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*, Mainz: Schott, 2005, S. 126.

Abschnitt	Takte	von Widmann aufgegriffener Text
KYRIE		
Introitus	1–15	<i>Kyrie eleison</i>
Cantabile, quasi una ciaccona	16–59	—
Monodia (Sequenza a 1 voce): «Soli»	60–118	—
Monodia: «Chor»	119–139	<i>Kyrie eleison</i> <i>Christe eleison</i>
Monodia: «Orgel»	140–161	—
Monodia: «Chor + Orgel»	162–171	<i>Kyrie eleison</i>
Monodia: «Chor»	172–196	—
[Coda]	197–203	<i>Kyrie eleison</i>
Interludium I	204–219	—
Contrapunctus I (a 2 voci)	220–304	[<i>Kyrie eleison</i> (einmal in T. 287, Fl. 2)]
Interludium II	305–322	—
Contrapunctus II (a 3 voci)	323–343	—
Interludium III	344–352	<i>Gloria in excelsis Deo</i>
GLORIA		<i>Gloria in excelsis Deo</i>
Antiphon (Echo-Choral)	353–424	<i>et in terra pax</i> [nur zu Beginn und Ende]
Contrapunctus III	425–440	[<i>Gloria</i> (als Höhepunkt in T. 440)]
CRUCIFIXUS	441–568	—
ET RESURREXIT		—
Contrapunctus IV	569–627	—
Exodus	628–644	—

Abbildung 1: Aufbau der Messe mit Abschnitts-Überschriften und aufgegriffenen Text-Passagen.

Die Abschnitts-Überschriften weisen bereits darauf hin, dass Widmann neben den freimütigen Rückgriffen auf melodisch-harmonische Floskeln der «Romantik» zudem auf barockes Vokabular sowie kontrapunktische Techniken zurückgreift. Weiterhin verarbeitet er im «Et resurrexit» die *Dies-irae*-Sequenz, wobei sich in diesem Schlusssatz noch eine weitere Parallele zum *Requiem* aufzeigen lässt. Henze notiert: «Im abschließenden *Sanctus* habe ich dem Solotrompeter zwei zusätzliche *trombettieri* zugeordnet, die seine Musik vom Saal her auffangen und in kanonischen Anordnungen von dort zurückgeben – eine Geste aus der Praxis der Barock- und Kirchenmusik». ⁷ Zu Beginn von Widmanns «Et resurrexit» stellt er einer solistischen Ferntrompete – die eine Umkehrung der *Dies-irae*-Sequenz vorträgt (vergleiche Abbildung 2) – ebenso zwei «kanonisierende» Stimmen zur Seite und versucht schließlich – Henze folgend – mit der darauffolgenden «Himmelfahrt» einen «Tiepolo-Himmel» aufzureißen,

7 Henze, *Reiselieder*, S. 576.

«um etwas von dem Ewigen Licht daraus über die betrübtete Welt hinwegfallen zu lassen». ⁸ Dass es sich hierbei nicht nur um «Zufälligkeiten» handelt, sondern Widmann Henzes *Requiem* bereits vor der Komposition der *Messe* genau kannte, zeigt ein frühes Briefdokument: Als Student an der Juilliard School erhielt er die Möglichkeit, zwei Stunden lang Werke von Henze vorzustellen und wählte hierzu unter anderem das *Requiem* aus. ⁹

Abbildung 2: Jörg Widmann, *Messe für großes Orchester. Dritter Teil der Orchestertrilogie* «Lied – Chor – Messe». *Reduzierte Fassung* (2005/2013). *Partitur*, Mainz u. a.: Schott, 2013, Beginn des «Et resurrexit», Takte 569–586. Vereinfachte Darstellung sowie Hinzufügungen im kleineren Notenstich durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 57. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Henze sieht sein *Requiem* als «weltlich, multikulturell und brüderlich [...] geschrieben» an, ¹⁰ was ebenso für Widmanns *Messe* zu postulieren ist, da sie den Lobpreis des christlichen Gottes im *Gloria* offenkundig hinterfragt (vergleiche Abbildung 3) und dennoch die Grundwerte und Hoffnungen des katholischen Glaubens vermitteln möchte. Bekennt Widmann zwar einerseits, dass es unmöglich sei, in der heutigen Welt die Worte

8 Ebd.

9 Handschriftlicher Brief Jörg Widmanns an Hans Werner Henze vom 6. April 1995 (DinA5-Briefpapier, einseitig beschrieben); aufbewahrt in der Sammlung Hans Werner Henze der Paul Sacher Stiftung in Basel.

10 Henze, *Reiselieder*, S. 576; vgl. zudem Peter Petersen, der im Hinblick auf Henzes *Requiem* den Begriff einer «diesseitigen Transzendenz» prägte: Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993*, Mainz: Schott, 1995 (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, 4), S. 51–140, hier S. 138 f.

«et in terra pax» zu vertonen,¹¹ setzt er sich andererseits in der Messe bewusst mit dieser Problematik auseinander und unterlegt letztendlich doch die Friedensbotschaft den Streichern in den Takten 420–423.

353

4 Klar. [“Deo“ bleibt hier bewusst ausgespart!]

Hr. 1, 3 mit Stopf-Dämpfer *ff* poss. *più ff* sine sord. *ppp* *fff* [Glo - ri - a]

Hr. 2, 4 mit Stopf-Dämpfer *ff* poss. *più ff* sine sord. *ppp* *fff* [Glo - ri - a]

Trp. 1-3 mit Wah-Wah-Dämpfer *ff* poss. *più ff* sine sord.

Pos. 1, 2 [Glo - ri - a] *p* *ff* in ex - cel - sis *fff* poss. sempre [Glo - ri - a] *fff*

Pos. 3, 4 [Glo - ri - a] *p* *ff* in ex - cel - sis *fff* poss. sempre [Glo - ri - a] *fff*

Tb. [Glo - ri - a] *fff*

359

4 Klar.

Hr. 1, 3 in ex - cel - sis De - o] *fff* sempre *più fff* *pp* < *fff* con tutta la forza *sub.*

Hr. 2, 4 in ex - cel - sis De - o] *fff* sempre *più fff* *pp* < *fff* con tutta la forza *sub.*

Trp. 1-3 [in ex - cel - sis De - o] *fff* sempre

Pos. 1, 2 [Glo - ri - a] *più fff* in ex - cel - sis De - o] *fff* *ppp* < *fff*

Pos. 3, 4 [Glo - ri - a] *più fff* in ex - cel - sis De - o] *fff* *ppp* < *fff*

Tb. in ex - cel - sis] *fff* sempre

Abbildung 3: Widmann, *Messe für großes Orchester*, Beginn des *Gloria*, Takte 353–366. Vereinfachte Darstellung der Bläserstimmen durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 32–33. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

11 Vgl. hierzu ausführlich Christine Lemke-Matwey, «In Gottes Ohr. Ist es heute noch möglich, eine Messe zu schreiben? Der junge Komponist Jörg Widmann bekam den Auftrag von den Münchner Philharmonikern. Protokoll einer Schaffenskrise», in: *Die Zeit*, 29/2005 vom 14. Juli 2005, S. 57.

Darüber deklamiert ein «Cantus firmus» – nun gänzlich frei von der satzeröffnenden Polemik – das «Gloria in excelsis Deo», wobei das (zuvor ausgesparte) «Deo» zum «Contrapunctus III» ausgebaut wird (Abbildung 4) und in einem sich steigerndem polyphonen Geflecht mit Choral-Anklängen seine Macht behauptet, bis in Takt 440 ein verherrlichender Gloria-Ruf den Satz beschließt.

Abbildung 4: Widmann, *Messe für großes Orchester*, Abschluss des «Echo-Chorals», Takte 420–424: vereinfachte Darstellung der Holzbläser- und Streicherstimmen durch den Verfasser; vgl. Partitur, S. 40. © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany.

Prägte Peter Petersen im Hinblick auf Henzes *Requiem* den Begriff einer «diesseitigen Transzendenz», so kann diese, ebenso wie sein Fazit zum Werk, durchaus auf Widmanns *Messe* gespiegelt werden:

Bei seinem *Requiem* handele es sich nicht um ein liturgisches Werk im kirchlichen Sinne, sondern um eine Art Liturgie für alle Religionen und für alle Menschen, die sich mit den transzendentalen Dingen befaßten, meint Henze. [...] Transzendente Erfahrungen sind auch Alltagserfahrungen. Wer sich entschließt, sein Eigeninteresse zugunsten eines Gemeininteresse hintanzustellen, «transzendiert» damit den engen Rahmen seines Ichs und tritt in eine weiter gefaßte Wirklichkeitsform ein, in der Ideen wie Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit gelten mögen.¹²

12 Petersen, «Requiem», S. 139.

The hidden influence of Hans Werner Henze's *Requiem* on Jörg Widmann's *Messe* for orchestra

In 2005, Jörg Widmann composed a concertante Mass in which the large symphony orchestra has to prove its ability to “sing”, as it takes on the roles of the usual soloists, chorus and organ (none of which appear here). In the present paper, our task is not primarily to refer to parallels with his two previous orchestral works – *Lied* (2003) and *Chor* (2004) – but rather to demonstrate analogies to Hans Werner Henze's *Requiem* (1990–1992). Even though the musical language of these two works is in part very different, we can observe numerous commonalities between these two purely instrumental works.

The image of the Body of Christ was integral to Virgil Michael and the Liturgical Movement; it was inclusive, recognizing mutual dependence and care for all those who make up the Body. The cultural understanding of sex and gender – what it means to be ‘female’ and ‘male’ – is challenged by the presence of intersex individuals (those who are born with “mixed or indeterminate genital structures”) in the Body of Christ. Their presence in the Body of Christ forces Christians to realize that the “image of God is not reflected more perfectly in some”¹ Adam Tice's (b. 1979) hymn *Quirky, Queer, and Wonderful* (2014) emphasizes the great diversity and interconnectedness that is the Body of Christ.² Each and every member can reveal the face of God, a face that is beyond representations of gender. How might the liturgy need to be re-examined in order to be certain that the hymns sung, the rites used and the images of God employed actually speak to and reflect the entire Body of Christ, not just one limited binary vision of it?

1. I prefer to use this terminology over “ambiguous” genitalia. The phrase comes from Judith Butler, “Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality”, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7, No. 4 (2001), pp. 621–635, here p. 625.
2. Susannah Cornwall, *Sex and Uncertainty in the Body of Christ: Intersex Conditions and Christian Theology*, London: Equinox, 2010, p. 234.
3. Adam M. L. Tice, *Claim the Mystery: 30 More Hymn Texts*, Chicago: GIA Publications, 2015, pp. 72f.

Letting the Entire Body of Christ Speak

Moving Beyond the Female/Male Binary in Liturgy

STEPHANIE A. BUDWEY

Introduction

The image of the Body of Christ was integral to Virgil Michael and the Liturgical Movement; it was formative, encouraging mutual dependence and care for all those who made up the Body. The cultural understanding of sex and gender – what it means to be ‘female’ and ‘male’ – is challenged by the presence of intersex individuals (those who are born with “mixed or indeterminate genital attributes”)¹ in the Body of Christ. Their presence in the Body of Christ forces Christians to realise that the “image of God is not reflected more perfectly in some”.² Adam Tice’s (b. 1979) hymn *Quirky, Queer, and Wonderful* (2014) emphasises the great diversity and interconnectedness that is the Body of Christ.³ Each and every member can reveal the face of God, a face that is beyond representations of gender. How might the liturgy need to be re-examined in order to be certain that the hymns sung, the rites used and the images of God employed actually speak to and reflect the entire Body of Christ, not just one limited binary vision of it?

1 I prefer to use this terminology over “ambiguous” genitalia. The phrase comes from Judith Butler, “Doing Justice to Someone. Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality”, in: *QLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7, No. 4 (2001), pp. 621–636, here p. 625.

2 Susannah Cornwall, *Sex and Uncertainty in the Body of Christ. Intersex Conditions and Christian Theology*, London: Equinox, 2010, p. 234.

3 Adam M. L. Tice, *Claim the Mystery. 50 More Hymn Texts*, Chicago: GIA Publications, 2015, pp. 72f.

Quirky, Queer, and Wonderful

Refrain

Quirk - y, queer, and won - der - ful, dis -

tinct, u - nique, and odd— all of our hu -

man - i - ty re - veals the face of God.

Verses

1. No "nor - mal" can en - com - pass or
 2. From Je - sus we learn rid - dles; he
 3. To Pe - ter, God pre - sent - ed un -
 4. In Christ the false di - vi - sions of
 5. The man - y parts that form us each

com - pre - hend the range of all the kinds of
 said the last are first. He tweaked re - ceived re -
 touch - a - ble cui - sine and said, "Do not call
 gen - der, class, and race, can nev - er sep - a -
 serve a diff - rent role. In Christ, we are one

peo - ple that God cre - at - ed strange!
 li - gion with roles that he re - versed.
 dirt - y what I de - clare is clean."
 rate us from God's a - bun - dant grace.
 bod y, made ho - ly, good, and whole.

Text: Adam M. L. Tice, © 2014, GIA Publications, Inc.
 Tune: ROYAL OAK, 7 6 7 6 with refrain; English melody; adapt. by Martin Shaw, 1875–1958

Quirky, Queer, and Wonderful, by Adam M. L. Tice
 (© 2014, GIA Publications, all rights reserved, used by permission).

Moving Beyond “Add Female and Stir”

While it is often said that God is “beyond gender”, gendered representations of God are still often seen in art and in liturgical texts which “vividly display cultural assumptions about ‘normative’ gender roles.”⁴ There is – and continues to be – a history of privileging male imagery to describe God. There have also been many texts recently written that speak to the maternal traits of God, yet it is simply not enough to ‘add female and stir’. One strategy, then, is to acknowledge that these binaries exist, yet at the same time question the ‘norms’ society has imposed on both sides of the binary.

Brian Wren’s (b. 1936) text *Bring Many Names* (1986) does just this, juxtaposing male and female, old and young language to describe God while challenging the ‘normal’ traits associated with each gender.⁵ Rather than following the common notion that anything feminine is ‘weak’ and ‘passive’, he describes God as a “strong mother God” who is active in the work of creation. In contrast to this, the male imagery for God is not the usual ‘strong’ or ‘king’ language, but rather, he uses the language of “warm father God”, utilising terms that are normally thought of as maternal traits, such as hugging and caring for children. In the final stanza, Wren points to an apophatic notion of God, highlighting that despite all the descriptions and titles used to describe God, God can never be fully comprehended: “Great, living God, never fully known, / joyful darkness far beyond our seeing, / closer yet than breathing, everlasting home.”

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 Bring many names,
beautiful and good,
celebrate, in parable and story,
holiness in glory,
living, loving God.
Hail and Hosanna!
bring many names!</p> | <p>2 Strong mother God,
working night and day,
planning all the wonders of creation,
setting each equation,
genius at play:
Hail and Hosanna,
strong mother God!</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

4 Sarah Coakley, *God, Sexuality and the Self. An Essay ‘On the Trinity’*, Cambridge: University Press, 2013, p. 248.

5 Brian Wren, *Bring Many Names*, Hope Publishing, available from: <http://www.hopepublishing.com/media/pdf/hset/hs_2565.pdf> (accessed 16 January 2016).

- | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>3 Warm father God,
hugging every child,
feeling all the strains of human living,
caring and forgiving
till we're reconciled:
Hail and Hosanna,
warm father God!</p> | <p>5 Young, growing God,
eager, on the move,
saying no to falsehood and unkindness,
crying out for justice,
giving all you have:
Hail and Hosanna,
young, growing God!</p> |
| <p>4 Old, aching God,
grey with endless care,
calmly piercing evil's new disguises,
glad of good surprises,
wiser than despair:
Hail and Hosanna,
old, aching God!</p> | <p>6 Great, living God,
never fully known,
joyful darkness far beyond our seeing,
closer yet than breathing,
everlasting home:
Hail and Hosanna,
great, living God!</p> |

Bring Many Names, by Brian Wren (© 1989 Stainer & Bell Ltd, London, England, <www.stainer.co.uk>, reprinted by kind permission).

Juxtaposing Multiple Images for God

Similar to the approach of juxtaposing male and female language for God in the same text, another method is to juxtapose multiple descriptions of God in the same text which are *not* gendered. In looking to question or destabilise expectations, hymns can explore new and creative symbols for God. In *Source and Sovereign, Rock and Cloud* (1986), Thomas Troeger (b. 1945) juxtaposes many names and images for God.⁶ The first stanza is full of imagery and titles that are normally associated with the first person of the Trinity, such as Fortress, Light, Judge and Mercy. Notice that within these names for the first person of the Trinity, there are images juxtaposed which are completely opposite and might seem contradictory of one another: Judge/Defender and Mercy/Might. The second stanza is full of imagery and titles associated with the second person of the Trinity, all found in the New Testament: Word, Vine, Shepherd, Lamb, Bread and Wine. The final stanza focuses on the third person of the Trinity, describing the Spirit as Breath, Dove, Fire, Comfort, Counselor, among other names. There are countless titles and images used here to describe the three persons of the Trinity, and by juxtaposing them all in

6 Thomas Troeger, *Source and Sovereign, Rock and Cloud*, Hope Publishing, available from: <http://www.hopepublishing.com/media/pdf/hset/hs_4590.pdf> (accessed 16 January 2016).

the same hymn, we are forced to remember – as he reiterates at the end of each stanza – that there is “no single holy name but the truth behind them all is the God whom we proclaim.”

Source and Sovereign, Rock and Cloud,
Fortress, Fountain, Shelter, Light,
Judge, Defender, Mercy, Might,
Life whose life all life all endowed:

Refrain:

May the church at prayer recall
that no single holy name
but the truth that feeds them all
is the God whom we proclaim.

Word and Wisdom, Root and Vine,
Shepherd, Savior, Servant, Lamb,
Well and Water, Bread and Wine,
Way who leads us to the I AM:

Refrain

Storm and Stillness, Breath and Dove,
Thunder, Tempest, Whirlwind, Fire,
Comfort, Counselor, Presence, Love,
Energies that never tire:

Refrain

Source and Sovereign, Rock and Cloud, by Thomas Troeger (© Oxford University Press Inc. 1987. Assigned to Oxford University Press 2010. Reproduced by permission. All rights reserved.)

A World Turned Upside Down⁷

One of the main paradoxes that still “bedevils contemporary feminist and gender theories” is the paradox of ‘equality and difference’: while it is rightfully asserted that women are equal to men in the workplace, there are still physiological and psychological differences between women and men that remain.⁸ The teachings of Jesus are rife with such paradoxes:

⁷ Acts 17,6.

⁸ Coakley, *God, Sexuality and the Self*, pp. 273f.

Christ is for losers

DREAM ANGUS 10.10.10.11 with refrain

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes and half notes. Chords are indicated by letters above the staff. The lyrics are written below the staff, with some words hyphenated across lines.

Chords: G, C, Dsus, D, Bm, Em7, Am, Bm, G, Em, C, Dsus, D, G, Am, C, Dsus, D, Bm, G, Bm, Em7, Am, Bm, G, Em, C, Dsus, D.

Lyrics:

Christ is for losers, the last, and the least,
 Christ is for losers, the home-less, the poor,
 Christ is for losers, the bro-ken and ill,
 Christ is for losers, the wan-d'ring, the lost,

wel-com-ing sin-ners and saints to his feast;
 job-less and hope-less who knock at his door.
 lack-ing in-sur-ance to co-ver their bill.
 those called "il-le-gal" for lines they have crossed.

turn-ing a-way those who bring their own bread, all
 Christ won't ad-mit those who bring their own key, who
 Those who don't know they need heal-ing at all will
 Christ u-nites peo-ple di-vi-ded by hate, and

those who as-sume they don't need to be fed.
 lock up the church that Christ calls to be free.
 pay no at-tention to Christ and his call.
 cross-es the bor-ders Earth's pow-ers cre-ate.

All my loss I count as gain:

all of my weak-ness, all of my pain.

And though I die, with Christ I will rise, for

life is in Christ, the los-er's prize.

Text: Adam M.L. Tice, 2006, ©2008 GIA Publications, Inc., used by permission

Tune: Scottish traditional

Christ is for Losers, by Adam M.L. Tice (© 2008, GIA Publications, all rights reserved, used by permission).

the first shall be last and the last shall be first (Mk 10,31); if someone strikes you, turn the other cheek (Lk 6,29); and in order to live we must first die (Mt 10,39). Adam Tice's *Christ is for losers* (2006) draws on the many paradoxes in Christianity.⁹ His text is full of startling imagery, beginning with the title. Normally, Christ is not associated with those whom society has labeled a 'loser'. But here, Tice lists those whom society may not expect Christ to associate with: the "last and the least" of today, which includes those without health insurance and those labeled "illegal" immigrants. The refrain points to the many paradoxes that are associated with following Christ: "All my loss I count as gain: / all of my weakness, all of my pain. / And though I die, with Christ I will rise, / for life is in Christ, the loser's prize." This text is a reminder there is more than one binary that must be overcome in liturgy; it is not only female/male, but also rich/poor, clean/unclean, worthy/unworthy, legal/illegal, and the list goes on.

"Identity without Essence"

David Halperin has said that queer is an "identity without an essence."¹⁰ Gerald Loughlin takes this notion and applies it to God: "As an 'identity without an essence,' [...] God's being is indubitable but radically unknowable."¹¹ Loughlin therefore points to Thomas Aquinas' statement that "we do not know what God is, only what God is not."¹² Because it is impossible to know what God is, "instead of a definition we have to make do with God's effects – i.e. everything [...] The most that we can say about God is that God *is*, which is not a description but a point of theological grammar."¹³ In other words, God can be known through God's revelations and effects in life.

9 Adam M. L. Tice, *Woven Into Harmony: 50 Hymn Texts*, Chicago: GIA Publications, 2009, pp. 23–25.

10 David Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York: Oxford University Press, 1995, p. 62, as quoted in Gerard Loughlin, "Introduction. The End of Sex", in: *Queer Theology. Rethinking the Western Body*, ed. by Gerard Loughlin, Malden, MA: Blackwell, 2007, pp. 1–34, here p. 9.

11 Loughlin, "Introduction", p. 10.

12 Ibid., referring to Aquinas' *Summa Theologiae* I.3.

13 Ibid.

Shirley Erena Murray (b. 1931) describes many of these 'effects' of God which are experienced throughout life in *God of Wonder, God of Thunder* (1992).¹⁴ The first stanza juxtaposes many contradictory descriptions of God, for God is both impact and release, riddle and reason, passion and peace. The second stanza stands as a reminder that all that happens to us throughout the year should be brought forward to God as a gift to bless. The final stanza states that we both name and proclaim God as "Father, Mother, Spirit, Friend", here juxtaposing multiple images of God in one sentence, back to back. Murray also reiterates that the full comprehension of God is beyond our grasp, for God is beyond our vision and end.

- 1 God of wonder, God of thunder,
God of impact and release,
God of riddle and of reason,
God of passion and of peace –
to your mystery and marvel
we return to give you praise,
every year with you beginning
to the closing of our days.
- 2 Seasons' turning, seasons' learning,
all are held within your span:
times of growing, times of knowing
love in woman, child and man,
calendar of calm and crisis,
hurt and healing, high success,
all the instants of our being
now we bring for you to bless.
- 3 For we name you and we claim you,
Father, Mother, Spirit, Friend:
you are vision past our vision,
you are end beyond our end;
all the circles, all the cycles
of our little finite phase
now we give into your keeping,
trusting you through all our days.

God of Wonder, God of Thunder, by Shirley Erena Murray (© 1992 Hope Publishing Company, Carol Stream, IL 60188; <www.hopepublishing.com>, all rights reserved, used by permission).

14 Shirley Erena Murray, *God of Wonder, God of Thunder*, Hope Publishing, available from: <http://www.hopepublishing.com/media/pdf/hset/hs_2880.pdf> (accessed 16 January 2016).

Particularity and Equality in the Body of Christ. Looking to the Trinity as a Model

Carl Daw's (b. 1944) text, *God the Spirit, guide and guardian* (1989) beautifully reflects on the Trinity without using any gendered language whatsoever.¹⁵ Daw surprises us from the start by using the first verse to describe the Spirit, who is normally relegated to being the 'third person' of the Trinity (in most hymns the first stanza is about 'God', the second about 'Jesus' and the third 'Spirit'). He uses images to describe the Spirit (flame, dove, etc.) and then writes about the effects of the Spirit on our lives. The second stanza is about Christ, and similar to the first stanza, Daw first uses some images of Christ (sovereign, shepherd, Word) and then moves to Christ's actions on our lives. The third stanza describes the first person of the Trinity as Creator, life bestower, truth, etc. The final stanza brings together the entire hymn, praising the Triune God as "undivided and diverse" as well as "deeper than our minds can fathom", reminding us that we can never fully comprehend the Trinity. The Trinity – three separate beings in one entity – shows that in its perichoresis it is possible to retain the specificity of individual beings while also striving to remain in community, and as these hymn writers have shown, it is possible to do so while being attentive to the language used to describe God.

15 Carl P. Daw, *God the Spirit, Guide and Guardian*, Hope Publishing, available from: <http://www.hopepublishing.com/media/pdf/hset/hs_2468.pdf> (accessed 16 January 2016).

THE TRINITY

149 God the Spirit, Guide and Guardian

1 God the Spir - it, guide and guard - ian, wind - sped flame and
 2 Christ our Sav - ior, sov - ereign, shep - herd, Word made flesh, Love
 3 Great Cre - a - tor, life - be - stow - er, truth be - yond all
 4 Tri - une God, mys - te - rious be - ing, un - di - vid - ed

hov - ering dove, breath of life and voice of proph - ets, sign of
 cru - ci - fied, teach - er, heal - er, suf - fering ser - vant, friend of
 thought's re - call, fount of wis - dom, womb of mer - cy, giv - ing
 and di - verse, deep - er than our minds can fath - om, great - er

bles - ing, power of love: give to those who lead your peo - ple,
 sin - ners, foe of pride: in your tend - ing may all pas - tors*
 and for - giv - ing all: as you know our strength and weak - ness,
 than our creeds re - hearse: help us in our var - ied call - ings

fresh a - noint - ing of your grace; send them forth as
 learn and live a shep - herd's care; grant them cour - age
 so may those the church ex - alts o - ver - see its
 your full im - age to pro - claim, that our min - is -

*When appropriate, *ministers, leaders, elders, or deacons* may be substituted for *pastors*.

WORDS: Carl P. Daw, Jr. (1944-)

MUSIC: Rowland H. Prichard (1811-1887); arr. Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

HYFRYDOL
8.7.8.7.D.

Words © 1989 Hope Publishing Company

God the Spirit, Guide and Guardian, by Carl P. Daw, Jr. (© 1989 Hope Publishing Company, Carol Stream, IL 60188; <www.hopepublishing.com>, all rights reserved, used by permission).

Letting the Entire Body of Christ Speak. Moving Beyond the Female/Male Binary in Liturgy

Our cultural understanding of sex and gender – what it means to be “male” and “female” – is seriously challenged by the presence of intersex individuals. What impact does this have on our liturgy and how the liturgy teaches us what it means to be created in the image of God, if we start to think outside the female/male binary? What does it mean to recognise that there are LGBTIQ Christians in the church, and how might the liturgy need to be re-examined in order to be certain that the hymns we sing, the rites we use and the images of God we employ actually speak to and reflect the entire Body of Christ, not just one limited binary vision of it?

Die Frage nach der Partizipation der gesamten Kirche und ihrer Folgedokumente einzeln und die Gemeinde als eine von mehreren Stimmen in eine größere Besetzung integriert. Der erste Teil beschreibt die liturgischen Rahmenbedingungen, die Funktionalität, der die Musik gerecht werden muss. Dabei liegt der Fokus auf zwei Themenbereichen, mit denen ein Beitrag zur gegenwärtigen liturgisch-kirchenmusikalischen Diskussion geleistet werden kann:

1. Die Frage nach der *participatio omnino* in Bezug auf die (symbolische) Bedeutung und Funktion der einzelnen liturgischen Gesänge¹ unter zureichender Differenzierung des Teilnahgebegriffs in «innere» und «äußere» Teilnahme.² Diese Differenzierung hat das Ziel, größere Klarheit in die Diskussionen über das «aktive Hören» und das Stellvertreterprinzip zu bringen.
2. Die Frage nach dem Verhältnis von musikalischer Feierngestalt und Kirchenbild. Wenn Liturgie beziehungsweise die liturgische Versammlung Selbstaussdruck, Bild und Verwirklichung von Kirche ist, dann muss man aus kirchenmusikalischer Sicht fragen: Welche Musik vermittelt welches Kirchenbild? Im Rahmen des vorliegenden Themas lautet die Frage konkreter: Welches Kirchenbild vermag Musik mit Gemeindebeteiligung zu vermitteln? Hintergrund dieser Fragestellung ist die Forderung, Musik in der Liturgie müsste deren

1 Durchgeführt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, betreut von Franz Karl Prell.

2 Diese Frage wird in Rudolf Padiak, «Aktive Teilnahme. Schlüsselbegriff der erneuerten Liturgie», in: Im Klangraum der Kirche. Aspekte – Positionen – Praktiken in Kirchenmusik und Liturgie, Zürich: Chronos Verlag, 2007, S. 29–52, bes. S. 411, formuliert.

3 Plankongregation, Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie «Musica sacra» (1967) [= MS], Art. 15.

Liturgische Musik mit Gemeindebeteiligung nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil

MANFRED NOVAK

Das Dissertationsvorhaben¹ beschäftigt sich mit Kompositionen für den römischen Ritus der katholischen Kirche, welche auf die erneuerten liturgischen Rahmenbedingungen des letzten Konzils und seiner Folge-dokumente eingehen und die Gemeinde als eine von mehreren Stimmen in eine größere Besetzung integrieren. Der erste Teil beschreibt die liturgischen Rahmenbedingungen, die Funktionalität, der die Musik gerecht werden muss. Dabei liegt der Fokus auf zwei Themenbereichen, mit denen ein Beitrag zur gegenwärtigen liturgisch-kirchenmusikalischen Diskussion geleistet werden kann:

1. Die Frage nach der *participatio actuosa* in Bezug auf die (symbolische) Bedeutung und Funktion der einzelnen liturgischen Gesänge² unter sorgfältiger Differenzierung des Teilnahmebegriffs in «innerliche» und «äußere» Teilnahme.³ Diese Differenzierung hat das Ziel, größere Klarheit in die Diskussionen über das «aktive Hören» und das Stellvertreterprinzip zu bringen.
2. Die Frage nach dem Verhältnis von musikalischer Feiergestalt und Kirchenbild. Wenn Liturgie beziehungsweise die liturgische Versammlung Selbsta Ausdruck, Bild und Verwirklichung von Kirche ist, dann muss man aus kirchenmusikalischer Sicht fragen: Welche Musik vermittelt welches Kirchenbild? Im Rahmen des vorliegenden Themas lautet die Frage konkreter: Welches Kirchenbild vermag Musik mit Gemeindebeteiligung zu vermitteln? Hintergrund dieser Fragestellung ist die Forderung, Musik in der Liturgie müsste deren

1 Durchgeführt an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, betreut von Franz Karl Praßl.

2 Diese Frage wird in Rudolf Pacik, «Aktive Teilnahme. Schlüsselbegriff der erneuerten Liturgie», in: *Im Klangraum der Kirche. Aspekte – Positionen – Positionierungen in Kirchenmusik und Liturgie*, Zürich: Chronos Verlag, 2007, S. 27–52, bes. S. 41 f., formuliert.

3 Ritenkongregation, *Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie* «*Musicam sacram*» (1967) (= MS), Art. 15.

«hierarchisches Wesen»⁴ zum Ausdruck bringen und die Hinterfragung dieser Forderung durch neuere liturgiewissenschaftliche Beiträge.⁵

Der zweite, gewichtigere Teil der Arbeit behandelt den kompositionstechnischen Aspekt, wie eine Gottesdienstgemeinde, die in der Regel aus nicht musikalisch ausgebildeten Singenden besteht und keine beziehungsweise kaum Gelegenheit zu proben hat, in eine Komposition integriert werden kann. Dafür werden entsprechende Werke analysiert und die darin gefundenen Lösungsansätze beschrieben und diskutiert. Die Auswahl umfasst Werke international renommierter Komponisten (unter anderem Ernst Krenek, Petr Eben, James MacMillan), in der Hoffnung, eine möglichst breite Akzeptanz des künstlerischen Niveaus der Musik zu erzielen, und Werke hauptberuflicher Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker, die ihre eigenen Erfahrungen mit der liturgischen Praxis in ihre Kompositionen einfließen lassen können. Bisher beobachtete Techniken zur Einbeziehung der Gemeinde umfassen die Verwendung von Kehrversen und Ostinati (kurze, wiederkehrende Formen, die sich aufgrund ihrer Gestalt schnell erlernen lassen), der Sprechstimme (Wegfall des melodischen Aspekts), bekannter Melodien beziehungsweise Lieder, aleatorischer Elemente (die Beliebigkeit mancher Parameter vermag die Fehleranfälligkeit in der Ausführung zu reduzieren) und andere Formen der Neukomposition der Gemeindestimmen. Im Fall einer Neukomposition ist es besonders interessant zu analysieren, wie diese Gemeindestimmen geschrieben oder durch andere Ausführende vorbereitet und unterstützt werden, damit der Gemeinde tatsächlich eine Beteiligung möglich ist. Nach diesem historisch-deskriptiven Ansatz können eventuell noch ungenutzte Möglichkeiten zur Einbeziehung der Gemeinde ausgelotet werden.

Neben den rein kompositionstechnischen Aspekten werden auch musikästhetische Fragen von Gemeindebeteiligung thematisiert. Wie gehen die Komponierenden mit der geforderten Funktionalität liturgischer Musik um? In welchem Verhältnis steht diese funktionale Musik zum künstlerischen Anspruch an sie? In diesem Zusammenhang ist besonders Petr Ebens Musikauffassung von Musik als Botschaft und von

4 MS, Art. 5.

5 Markus Eham, «Fünfzig Jahre Liturgiekonstitution. Bilanz und Potential liturgischer Erneuerung für die Kirchenmusik heute», in: *Singende Kirche*, 60/2 (2013), S. 56–61, bes. S. 59; Reinhard Meßner, «Einige Defizite in der Performance der Liturgie», in: *Römische Messe und Liturgie in der Moderne*, Freiburg i. Br.: Herder, 2013, S. 305–345, bes. S. 310–312.

der dienenden Rolle der Komponierenden und ihrer Musik in der Gesellschaft interessant.⁶ In Bezug auf stilistische Aspekte wird untersucht, in welchem Ausmaß die gebotene Einfachheit der Gemeindestimme zu stilistischen Kompromissen zwingt oder ob die Komponierenden ihrer persönlichen musikalischen Ausdrucksweise auch bei Einbeziehung der Gemeinde treu bleiben (können). Wenn auch bisher generell eine gewisse stilistische Rücksicht auf die Möglichkeiten einer singenden Gemeinde beobachtet werden konnte, so sind die Ergebnisse für den Einzelfall sehr unterschiedlich. Sie reichen von der Ausnutzung der Fähigkeiten besser ausgebildeter Ausführender (Solisten, Chor, Instrumentalisten) zur Wahrung einer deutlich personalen Stilistik (zum Beispiel Petr Eben, *Missa cum populo*) bis hin zur klaren Vereinfachung und dem atypischen Rückgriff auf historische musikalische Mittel (etwa die weitestgehende Verwendung einer Durtonalität und Dreiklangsharmonik im «Schlußgesang» von Ernst Kreneks *Proprium für das Dreifaltigkeitsfest* op. 195).

Die Arbeit möchte aufzeigen, was es bedeuten kann, «Vertonungen [zu] schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen [...] und die tätige Teilnahme der ganzen Gemeinde der Gläubigen fördern»,⁷ und dass diese in der Praxis oft vernachlässigte Form des liturgischen Musizierens das Potenzial hat, zwei oftmals als einander ausschließend betrachtete Aspekte – liturgische Funktionalität und hohen künstlerischen Anspruch – in sich zu vereinen.

Liturgical music with congregational participation after the Second Vatican Council

This paper offers an overview of a doctoral project that is busy investigating compositions written for the Roman rite of the Catholic Church that integrate the renewed liturgical framework conditions of the last Vatican Council and its follow-up documents, and integrate the congregation as one of several voices in a larger ensemble.

6 Johannes Landgren, *Music-Moment-Message. Interpretive, Improvisational, and Ideological Aspects of Petr Eben's Organ Works*, Göteborg: Göteborg University, 1997, bes. S. 73–77.

7 Zweites Vatikanisches Konzil, *Konstitution über die heilige Liturgie* «*Sacrosanctum concilium*» (1963), Art. 121.

Kirchenmusikalische Gruppen als Praktiken der Selbsttranszendenz

JULIA KOLL

Wie hängen musikalische, religiöse und soziale Aspekte in kirchenmusikalischen Gruppenbildungen miteinander zusammen? Diese Frage stand am Anfang eines Forschungsprojekts im Bereich der empirischen Kirchenmusikforschung. Als Forschungsgegenstand wurde das zumindest in den deutschen evangelischen Kirchen klassische Gruppenformat des Posaunenchores gewählt – nicht zuletzt weil seine ebenso von Kontinuität wie Wandel geprägte Geschichte, die relative Heterogenität seiner Mitglieder und die instrumentalmusikalische Prägung reizvolle Ergebnisse erwarten ließen. In Zusammenarbeit mit drei regionalen Posaunenwerken wurde im Frühsommer 2012 eine quantitative Fragebogenstudie in norddeutschen Posaunenchorern durchgeführt. Etwa 60% aller angeschriebenen Chöre nahmen an der Befragung teil; die Rücklaufquote war damit erfreulich hoch. Die beiden SPSS-Datensätze setzen sich zusammen aus $n = 5433$ (Mitglieder) beziehungsweise $n = 510$ (Chorleiterinnen und Chorleiter).

Auf der Grundlage der vorliegenden Daten erscheinen Posaunenchorer als alters-, geschlechter- und milieudurchmischte Gruppen, in denen die geteilte Freude am Musizieren und das Sich-Wohlfühlen in der Chorgemeinschaft als Bindekräfte wirken. Insbesondere das Generationsübergreifende der Praxis und die Betonung der Inklusivität («Jede/r kann mitmachen») bei durchschnittlich ausgeprägtem musikalischem Ehrgeiz prägen das kollektive Selbstverständnis. In praktisch-theologischer Hinsicht ist zu vermerken, dass die Mitwirkung im Posaunenchor laut Datenlage einen verstärkenden Effekt auf die Kirchenbindung der einzelnen Mitglieder ausübt. Auch stellt das Musizieren im Gottesdienst überraschenderweise nach der wöchentlichen Probe die zweitbeliebteste Aktivität dar – und dies auch bei jüngeren Bläserinnen und Bläsern und bei weniger Kirchenverbundenen. Davon abgesehen zeichnet sich die religiöse Dimension innerhalb der Posaunenchorpraxis durch eine eher implizite Präsenz aus.

Im Rahmen einer praktisch-theologischen Habilitationsschrift wurden die Ergebnisse der Studie sodann mit verschiedenen Theorieansätzen verknüpft.¹ Dabei lassen sich die Erträge für eine praktisch-theologische

1 Vgl. Julia Koll, *Kirchenmusik als sozio-religiöse Praxis. Studien zu Religion, Musik und Gruppe am Beispiel des Posaunenchores*, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2016.

Kirchenmusiktheorie entlang der Überschrift zu diesem Beitrag skizzieren.

Kirchenmusikalische Gruppen als Praktiken der *Selbsttranszendenz*: Über das religiöse Proprium der Kirchenmusik lässt sich trefflich streiten. Einem gängigen Vorurteil zufolge bildet gerade eine Praxis wie die des Posaunenchores lediglich einen Vorwand für gruppenförmige Geselligkeit. Wie lässt sich im Gegenüber dazu die implizite Präsenz religiöser Themen, Motive und Erlebnisqualitäten innerhalb der soziomusikalischen Praxis am angemessensten modellieren? Der Begriff der Selbsttranszendenz, wie der Soziologe Hans Joas ihn im Anschluss unter anderem an William James, Emile Durkheim und John Dewey skizziert hat, scheint hierfür einen geeigneten Ausgangspunkt zu bilden. Joas bezeichnet damit «Erfahrungen, in denen eine Person sich selbst übersteigt, nicht aber, zumindest zunächst nicht, im Sinne einer moralischen Überwindung ihrer selbst, sondern im Sinne eines Hinausgerissenwerdens über die Grenzen des eigenen Selbst, eines Ergriffenwerdens von etwas, das jenseits meiner selbst liegt, einer Lockerung oder Befreiung von der Fixierung auf mich selbst.»² Solche Erfahrungen sind nicht auf einen bestimmten Lebensbereich beschränkt, gemeinsam ist ihnen jedoch ihr pathischer Charakter, der sich gleichermaßen als Selbsterweiterung und als Selbstverlust beschreiben lässt. Innerhalb einer musikalischen Gruppenpraxis lassen sich Erfahrungen von Selbsttranszendenz etwa an so verschiedenen Punkten wie der musikalischen Rezeption und Produktion, der Performanz und dem sozialem Kontakt innerhalb der Gruppe festmachen. Laut Joas sind es nun Erfahrungen der Selbsttranszendenz, die Quelle und Gegenstand von Religion bilden; sie liefern das Material, das in religiösen Zusammenhängen artikuliert und gedeutet wird.

Praktiken der Selbsttranszendenz: Anders als bei Joas wird jedoch vorgeschlagen, nicht von individuellen Erfahrungen, sondern von sozialen Praktiken der Selbsttranszendenz auszugehen. Der oftmals individualistisch enggeführte Religionsbegriff erfährt also eine Sozialisierung und Dynamisierung. Dies verbindet sich mit der These, dass es sich bei dem eingangs thematisierten Zusammenhang (zwischen sozialen, religiösen und musikalischen Aspekten) um einen wesenhaft praktischen, das heißt einen durch die Praxis selbst hergestellten und vermittelten, handelt. Der von zeitgenössischen soziologischen Ansätzen³ inspirierte

2 Hans Joas, *Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrungen der Selbsttranszendenz*, Freiburg i. B.: Herder, 2007, S. 17.

3 Vgl. etwa Andreas Reckwitz, «Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive», in: *Zeitschrift für Soziologie*, 32 (2003), S. 282–301. – Robert Schmidt, *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Berlin: Suhrkamp, 2012.

Rückgriff auf den Praxisbegriff geht also mit der zeitlichen Dehnung und Verstetigung des Erfahrungsbegriffs einher, das heißt, das Erleben von Selbsttranszendenz ist nicht vorrangig mit spirituellen *peak experiences* zu bebildern, sondern oft mit Handlungsroutinen verwoben und in einen ebenso praktischen wie sozialen Zusammenhang eingewoben. Hier zeigt sich eine große Nähe zu einem der zentralen Anliegen der *New Musicology*, die sich bekanntlich die Entdeckung der Kontextualität aller musikalischen Phänomene, der sozial-kommunikativen und der praktisch-performativen Dimension auf die Fahnen schrieb. Namentlich auf den Vorschlag Christopher Smalls ist zu verweisen, von Musik konsequenterweise nur noch als «*musicking*» zu sprechen: «*Music is not a thing but an activity, something that people do. [...] To music is to take part [...] in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.*»⁴

Kirchenmusikalische *Gruppen*: Um das Phänomen Posaunenchor angemessen zu konzeptualisieren, bedarf es darüber hinaus aber auch eines gruppentheoretischen Zugangs: Der Sozialform der Gruppe ist bisher weder in der Soziologie noch in der Praktischen Theologie ausreichend Beachtung geschenkt worden. Dabei fordern kirchenmusikalische Gruppen im Gegensatz zum klassischen Fokus auf die Primärgruppe im Sinne von Familie oder *peer group* einen Perspektivwechsel: Hier konstituiert sich die Gruppe vorrangig durch die gemeinsame Praxis, so dass eine Zusammengehörigkeit im Vollzug entsteht. Besondere Bedeutung besitzt dabei vermutlich das Moment der klangrhythmischen Synchronisation, das in der musikpsychologischen Literatur mit den Begriffen «*entrainment*» und «*attunement*» zusammengebracht worden ist. Für den Posaunenchor ist des Weiteren festzuhalten, dass er sich durch einen doppelten, und zwar einen doppelt positiv besetzten Organisationsbezug auszeichnet: sowohl zur kirchlichen Organisation als auch zur verbandsförmigen Organisation der Posaunenwerke. Das gemeinsame Erleben und Erschaffen einer sinnlich-akustisch wahrnehmbaren Gestalt vollzieht sich – im Posaunenchor genauso wie in anderen kirchenmusikalischen Gruppierungen – im deutenden Kontext der kirchlichen Organisation, und am greifbarsten wird diese Verbindung wohl beim bereits erwähnten gottesdienstlichen Musizieren.

Die skizzierten Überlegungen lassen es als sinnvoll erscheinen, eine praktisch-theologische Kirchenmusik-Theorie zuallererst als Theorie kirchlichen *Musizierens* zu formulieren. Insbesondere die Praxis des

4 Christopher Small, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press, 1998, S. 2 und 9.

gemeinsamen Musizierens ermöglicht vielfältige Erfahrungen der Selbsttranszendenz, weil in ihr soziale, musikalische und religiöse Aspekte auf das Engste miteinander verbunden sind. Kirche als Raum, Urheber und Adressat musikalischer Gruppenpraktiken kommt dabei als Ort der Kopplung und Begegnung verschiedener Praktiken der Selbsttranszendenz, aber auch als deutender Kontext in den Blick. Für das Wechselspiel zwischen impliziter und expliziter Präsenz religiöser Themen besitzt das gottesdienstliche Musizieren deshalb nach wie vor eine zentrale Bedeutung.

Church music groups as self-transcendence practices

How are musical, religious and social aspects of church music groups connected? Taking as our starting point a survey among church brass ensembles, answers to this question have been elaborated in a “habilitation” thesis. This paper presents a summary of the results of this investigation.

Liturgical Bodies in Motion – Klangliche Gestik und visueller Gesang in der mittelalterlichen *Visitatio Sepulchri*

IRENE HOLZER

Die liturgische Feier der *Visitatio Sepulchri* erlebt im mitteleuropäischen Raum des 11. und 12. Jahrhunderts eine neue Blütezeit. Während (Vor-)Scholastiker wie Berengar von Tours, Albertus Magnus und Thomas von Aquin theologische und philosophische Probleme der *substantia* und ihrer unterschiedlichen Formen von Transformation im Hinblick auf die Konsekration der Hostie während der Messfeier diskutieren, wird der (unsichtbare) Leib Christi auch zum Kulminationspunkt innerhalb des liturgischen Re-enactments¹ der *Visitatio Sepulchri*. Darin wird die biblische Geschichte der drei Frauen am Grab Jesu szenisch dargestellt: Maria Magdalena, Maria, die Mutter des Johannes, sowie Salome bringen wohlriechende Öle zum Grab, um Jesus zu salben. Sie treffen dort jedoch nur auf einen Engel, der ihnen verkündet, dass Jesus auferstanden sei.² Das gesamte liturgische Re-enactment thematisiert demnach die leibliche Auferstehung Christi, fokussiert auf den nicht vorhandenen Körper Jesu und damit auf eine materielle Leerstelle, die jedoch gerade durch ihre Leere als Beweis für die wahrhaftige Auferstehung Christi wirkt. Damit ist die Feier der *Visitatio* chiastisch verschränkt mit der konkreten Materialisierung des Leibes Christi in Form der Hostie während der Messfeier.³

Diese philosophie- und theologiegeschichtlichen Fragestellungen nach Transformation, Wahrnehmung und Verkörperung bilden den kulturhistorischen sowie theoretischen Hintergrund des hier nur knapp

1 Vgl. Susan Rankin, «Liturgia drammatica e dramma liturgico», in: *Storia della musica europea*, hg. von Jean-Jaques Nattiez, Turin: Einaudi, 2004 (= Enciclopedia della musica, 4), S. 94–117.

2 Die konkrete Textzusammenstellung orientiert sich an Evangelienharmonien des 12. Jahrhunderts. Vgl. dazu Melanie L. Batoff, *Re-envisioning the Visitatio Sepulchri in Medieval Germany. The Intersection of Plainchant, Liturgy, Epic, and Reform*, Diss. University of Michigan, 2013.

3 Vgl. Michal Kobińska, *This is my Body. Representational Practices in the Early Middle Ages*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

vorgestellten Forschungsprojektes.⁴ Darin gehe ich der Frage nach, welche zusätzlichen semantischen Ebenen durch Verschränkung von körperlicher, sichtbarer Aktion mit den konkret überlieferten gesungenen (und damit hörbaren) Chorälen die szenische Darstellung der *Visitatio Sepulchri* eröffnet.

Den philologischen Ausgangspunkt dafür bildet die sogenannte Typ II-*Visitatio Sepulchri*, welche sich seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert im mitteleuropäischen Raum verbreitet hatte. Hier fokussiere ich mich insbesondere auf ihre konkrete Anordnung, wie sie im Salzburger *Liber Ordinarius* (A-Su M II 6) überliefert ist. Diese für die gesamte Salzburger Kirchenprovinz zentrale Handschrift ist eine der ältesten Überlieferungen dieses *Visitatio*-Typus, die sich aus einem Textkern von sieben Antiphonen definiert,⁵ der in allen Abschriften relativ stabil bestehen bleibt, während die ein- und ausleitenden Gesänge in den einzelnen Überlieferungen stark variieren. Wichtig ist diese frühe Handschrift vor allem deshalb, weil sie nicht nur die Anordnung der Gesänge enthält, sondern innerhalb der Rubriken auch die Zuteilung der biblischen Figuren an liturgische Personen vorgibt und darüber informiert, wie die überlieferte Szene auszuführen ist:⁶ Die Geistlichen verlassen in einer Prozession den Altarraum und versammeln sich im Kirchenraum um ein (nicht näher definiertes) aufgestelltes oder fiktives Grab; ausgewählte, mit Kapuzen und Stolen «verkleidete» Kleriker stellen dort den Dialog zwischen dem Engel und den Marien sowie den Jüngerlauf nach und ziehen nach dem Vorzeigen der Insignien der Auferstehung (Leinen und Kreuz), dem Beweis, dass Christus tatsächlich auferstanden ist, unter Lobgesängen in den Altarraum zurück.

Innerhalb der Grabesfeier kommen die Kleriker durch ihr Verlassen des Altarraumes in Bewegung, sämtliche verwendete liturgische Geräte (Weihrauch, Kerzen, Kreuz, Leinen), Gewänder (Stola, Kapuzen) und Personen (Priester, Diakon) werden dabei neu funktionalisiert und subtil umgedeutet. Dennoch wird keine strikte Trennung zwischen historischer Verkörperung und aktuellem liturgischem Personal gezogen. Vielmehr

4 Das hier vorgestellte Projekt ist Teil des Nationalen Forschungsschwerpunktes Bildkritik «eikones» an der Universität Basel. Weitere Informationen unter: <www.eikones.ch> (aufgerufen am 8. Juni 2017).

5 Vgl. Michael L. Norton, *The Typ II «Visitatio Sepulchri». A Repertorial Study*, Diss. The Ohio State University, 1983.

6 Eine vollständige Edition und Übersetzung der hier vorgestellten *Visitatio Sepulchri* aus dem Salzburger *Liber Ordinarius* ist abgedruckt in: Jürg Stenzl, «Musik in der Salzburger Geschichte des Mittelalters», in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. von Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Anton Pustet, 2005, S. 43–46.

oszilliert die gesamte Szene permanent zwischen historischer Erzählung und momentaner Aktualisierung.⁷

Kernantiphonen (Typ II) mit Rubriken	Modus	Übersetzung
IIa <i>Quis revolvat nobis ab [ostio lapidem, quem tegere sanctum cernimus sepulcrum?]</i>	4	Wer wälzt uns vom [Eingang den Stein, der – wie wir sehen – das Heilige Grab verschließt?]
Angelus:		Der Engel:
IIb <i>Quem queritis, o tremule [mulieres, in hoc tumultu plorantes?]</i>	4	Wen sucht ihr, o zitternde [Frauen, weinend an diesem Grab?]
Mulieres:		Die Frauen:
IIc <i>Iesum Nazarenum [crucifixum querimus.]</i>	4	Jesus von Nazareth, [den Gekreuzigten, suchen wir.]
Angelus:		Der Engel:
IIId <i>Non est hic, quem queritis.</i>	4	Er ist nicht hier, den ihr sucht.
Et cum ceperit cantare angelus:		Und wenn der Engel zu singen begonnen hat:
IIId <i>sed cito euntes [nunciate discipulis et Petro, quia surrexit Iesus.]</i>	4	Aber geht schnell [und meldet den Jüngern und Petrus, dass Jesus auferstanden ist.]
mulieres thurificent sepulcrum. Et festinanter redeunt. Et versus chorum stantes cantant mulieres:		sollen die Frauen das Grab beweihräuchern. Und eilig kehren sie zurück. Und zum Chor gewandt stehen die Frauen und singen:
IIe <i>Ad monumentum venimus gementes [angelum domini sedentem vidimus ac dicentem, quia surrexit Iesus.]</i>	1	Zum Grabe sind wir klagend gekommen [und haben den Engel des Herrn dort sitzen gesehen, und er sagte, dass Jesus auferstanden ist.]
Tunc chorus imponat Antiphonam:		Dann soll der Chor die Antiphon beginnen:
IIIf <i>Currebant duo simul [et ille alius discipulus precurrit citius Petro et venit prior ad monumentum.]</i>	1	Sie liefen beide dorthin, [aber weil der andere Jünger schneller war als Petrus, kam er früher zum Grab.]
Et cantores quasi Petrus et Ioannes currant precurratque Ioannes sequente Petro. Et ita veniunt ad monumentum. Et auferant lintheamina et sudarium, quibus involuta erat imago Domini. Et vertentes se ad chorum ostendendo ea cantant:		Und die Sänger, gleichsam Petrus und Johannes, sollen laufen. Johannes soll voraus laufen und Petrus soll folgen. Und so kommen sie zum Grab und sollen die Linnen und das Schweißstuch aufheben, in denen das Bildnis des Herrn gehüllt war. Und zum Chore sich wendend sollen sie diese ihm zeigen und singen:
IIIg <i>Cernitis, o socii, ecce lintheamina [et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum.]</i>	1	Sehet o ihr Getreuen, sehet das Linnen [und das Schweißstuch; der Leichnam ist nicht gefunden im Grabe.]

Tab. 1: Auszug aus der *Visitatio Sepulchri* des Salzburger *Liber Ordinarius* (A-Su M II 6) mit Kennzeichnung der Modusstruktur; Übersetzung von Gerhard Petersmann (vgl. Stenzl, «Musik in der Salzburger Geschichte des Mittelalters», S. 43–46).

7 Eine genaue Analyse der *Visitatio Sepulchri* bestätigt, dass in solchen und ähnlichen Feiern keine strikte Trennung zwischen Ritual und Theater zu vollziehen ist, sie vielmehr subtil zwischen beiden Kategorien oszillieren. Dass dieser Fakt bereits im gesamten Mittelalter bekannt war, zeigt die Studie von Donnalee Dox, *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

Darüber hinaus formen die sieben neu kompilierten Antiphonen, die den charakteristischen Kern des Typ II bilden, in ihrer modalen Struktur ein klares musikalisches Konzept:⁸ Die ersten vier Antiphonen (IIa bis IId) stehen im 4. Modus, die letzten drei (IIe bis IIg) im ersten Modus. Dieses auf den ersten Blick simple Ordnungssystem ist jedoch nicht nur charakteristisch für sämtliche Überlieferung dieser *Visitatio*, sondern auch aus performance-analytischer Sicht bedeutungstragend: So wird der bereits aus den *Regularis Concordia*⁹ bekannte *Quem queritis*-Dialog nicht nur textlich neu gestaltet, um die Eingangsfrage «*Quis resolvet*» ergänzt und um die drei Antiphonen des Jüngerlaufs erweitert, sondern auch durch die klare modale Struktur in zwei hörbar differenzierte Abschnitte gegliedert. Obwohl die einzelnen Gesänge in ihrem melodischen Aufbau grundsätzlich einander sehr ähnlich klingen und sie sich darin auch nicht von den anderen Antiphonen der gesungenen Liturgie unterscheiden, wird hier die modale Ordnungsstruktur zum Marker einer hörbaren Differenz; eine Differenz, die wiederum in ihrer Verschränkung mit liturgisch-theatraler, sichtbarer *actio* eine zusätzliche semantische Ebene öffnet, die den präsentischen Vollzug dieser liturgischen Feier hörbar in eine historische Erzählung (IIa bis IId) und einen aktuellen Lobpreis (IIe bis IIg) gliedert und dabei die figurative,¹⁰ (transzendente) Verschränkung von Raum und Zeit subtil ordnet. Damit kommt der Musik hier die Funktion einer «Meta-Ordnung» zu, die dabei jedoch keiner modernen Logik einer strikten Trennung von Geschichte/Zeitlichkeit und Rollen/Personifikationen folgt, sondern vielmehr auf die permanente Präsenz der (Heils-)Geschichte im Hier und Jetzt verweist und darin gleichzeitig auf die eschatologische Erfüllung der Offenbarung vorausweist.

8 Der Salzburger *Liber Ordinarius* enthält lediglich die Incipits der einzelnen Gesänge in adiastematischen Neumen. Die modale Struktur wurde durch die geographisch und zeitlich nächste Quelle, ein Antiphonar aus dem Benediktinerinnenstift Nonnberg in Salzburg (A-Sn Cod. 28 C 15 [olim 26 E 1b], f. 162v–163v, um 1320) rekonstruiert. Die Rekonstruktion entspricht dabei der typisch stabilen Überlieferung. (Vgl. Norton, *The Typ II «Visitatio Sepulchri»*). Eine Musik- und Textedition findet sich in: *Die Melodien der lateinischen Osterfeiern. Editionen und Kommentare*, hg. und erarb. von Ute Evers und Johannes Janota, Bd. 1: Editionen, Berlin/Boston: De Gruyter, 2013, S. 789–792.

9 Vgl. *Regularis concordia Anglicae nationis monachorum santimonialumque. The monastic agreement of the monks and nuns of the English nation*, Transl. from the Latin with introd. and notes by Thomas Symon, London: Nelson, 1953.

10 Vgl. Erich Auerbach, «Figura», in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, München/Bern: Francke, 1967, S. 55–92.

Liturgical Bodies in Motion. Sonic gestures and visual song in the mediaeval *Visitatio Sepulchri*

The “liturgical drama” experienced a heyday in the high-mediaeval period. While (pre-)scholastic philosophers such as Berengar of Tours, Albertus Magnus and Thomas Aquinas debated theological and philosophical issues surrounding *substantia*, incarnation and transubstantiation, the Body of Christ also became a culmination point within the *Visitatio Sepulchri*. In this liturgical re-enactment, gestures, movement patterns and ritual robes from the liturgy of the mass were taken on and linked with songs both existing and newly composed. With the aid of these performative means, the *Visitatio* depicted the impossible, namely the resurrection of Christ. In order to depict this *mysterium fidei*, the *Visitatio* employed various (historical) concepts of the body and of embodiment that were closely bound up with the material and symbolic concepts of the consecration of the Host during the celebration of the mass.

Eine Untersuchung desselben Gegenstands liegt meinem Beitrag zur Jahrestagung 2015 der GfM zugrunde; vgl. um später einmal mit Kopfschütteln L. J. gelesen zu werden? Hässlich: Adolf Hitler in der Textbearbeitung von Hermann Bartsch, im Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Scale 2015 – «Musikwissenschaft: die Disziplinen im Dialog», hg. von Wolfgang Irlinger und Wolfgang Irlingermann (< <https://schott-campus.com/gfm/jahrestagung-2015-1>, Mainz: Schott, 2016).

Zitiert nach: Edward Weisshelknoss, *Recht Interpretation – Nationalsozialismus, Perspektivenwandel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs*, Münster am Mein: Lang, 2011, S. 417. Mit leicht abweichendem Wortlaut zitiert bei Peter Raabe, «Aufführung von Werken mit geistlichem Text», in: *Ästhetische Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 4 (1937), Nr. 13 vom 1. Oktober 1937, S. 871, dokumentiert bei Karin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Rieps und Susanna Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Schwarzmar: Casella im Kontext*, Bielefeld: Ortus Musikverlag, 2014, Bd. 1, S. 166f. (Dokument 1.4.11.3).

Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte und der Umgang mit geistlichen Stoffen unter dem Nationalsozialismus*

SIMEON THOMPSON

Es ist aber unmöglich, die antike Kunst etwa deshalb abzulehnen, weil sie heidnisch war und unterdessen eine christliche Welt kam, wie es genau so unmöglich ist, eine christliche Kunst abzulehnen, weil manche unterdessen auch zu ihr nicht mehr in voller Übereinstimmung stehen! *Es ist unrecht, an die großen kulturellen Schöpfungen gewaltiger künstlerischer Heroen den oft sehr zeitbedingten Zollstab augenblicklich herrschender Auffassungen anzulegen.* Nur ein amüsiert veranlagtes Wesen kann zu einem so unmöglichen Verfahren greifen. [...] Es ist ein solches Vorgehen auch eine *Respektlosigkeit vor unserer großen Vergangenheit* und außerdem eine *geschichtliche Beschränktheit*. Nur ein national respektloser Mann wird Mozarts «Zauberflöte» verurteilen, weil sie vielleicht im Text seinen Auffassungen entgegensteht.¹

Mit seiner Kulturrede von 1937 legte Adolf Hitler kaum missverständlich einen offiziellen Standpunkt fest, wenn es um die Frage ging, wie im nationalsozialistischen Deutschland mit kanonischen Musikwerken umzugehen sei, die angesichts herrschender «Auffassungen» problematisch erscheinen könnten. Die Rede ist weder das erste noch das letzte Dokument einer nationalsozialistischen Kulturpolitik, die nicht so recht mit gängigen Vorstellungen einer politischen Vereinnahmung der Kunst unter dem Nationalsozialismus zusammenpassen will.

* Eine Untersuchung desselben Gegenstands liegt meinem Beitrag zur Jahrestagung 2015 der GfM zugrunde: «... um später einmal mit Kopfschütteln [...] gelesen zu werden»? Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte», in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – «Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog»*, hg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann [<http://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2015>], Mainz: Schott, 2016.

1 Zitiert nach: Eduard Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen – Nationalsozialismus. Perspektivenwandel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main: Lang, 2011, S. 417. Mit leicht abweichendem Wortlaut zitiert bei Peter Raabe, «Aufführung von Werken mit geistlichem Text», in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 4 (1937), Nr. 15 vom 1. Oktober 1937, S. 67f., dokumentiert bei: Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe und Susanne Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext*, Beeskow: Ortus Musikverlag, 2014, Bd. 1, S. 106f. (Dokument 1.a.11.d).

Es handelt sich aber lediglich um einen Aspekt in einem breiteren Diskurs, in dem bis in die letzten Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft keine konsequente Position etabliert werden sollte. Zur Diskussion standen in erster Linie Werke, die aufgrund ihrer Inhalte oder der Beteiligung von Mitautoren als ›jüdisch‹ belastet definiert wurden – das von Hitler gewählte Beispiel, Mozarts *Zauberflöte* mit ihren ›freimaurerischen‹ Elementen, erregte insgesamt weniger Anstoß als die Reihe von Opern, deren Libretti von Lorenzo da Ponte stammten, von denen selbst Hermann Levis gebräuchliche deutsche Übersetzungen als ›jüdisch‹ galten.² Dass gerade im Hinblick auf die Konsequenz, mit der das antisemitische Programm des Nationalsozialismus auch in der Kultur umzusetzen war, Uneinigkeit herrschte, ist nicht zuletzt deshalb von großer Bedeutung, weil bislang angenommen wurde, dass Antisemitismus den wohl einzigen Punkt darstellte, über den innerhalb der polykratischen, inkonsequenten und von Widersprüchen geprägten Kulturpolitik des Nationalsozialismus ein gewisser Konsens erreicht wurde.³

Sowenig die Bearbeitung der Oratorien Georg Friedrich Händels als genuines Novum der NS-Zeit bezeichnet werden kann, so muss konstatiert werden, dass nach 1933 eine mittlere Konjunktur von Bearbeitungen vor allem der Texte dieser Werkgruppe herrschte.⁴ Dass dabei insbesondere der Antisemitismus ausschlaggebend war, dürfte selbsterklärend sein; betroffen waren in erster Linie diejenigen Oratorien, deren Stoffe auf alttestamentlichen Sujets beruhen, allen voran *Judas Maccabaeus* mit acht dokumentierten Textbearbeitungen. Insgesamt scheint jedoch weniger rabiatere Antisemitismus am Werk gewesen zu sein als große Unsicherheit und nicht wenig Opportunismus.

Unsicherheit war es nämlich, die Fritz Stein, einen Kulturpolitiker in der neu gegründeten Reichsmusikkammer, 1934 dazu veranlasste, beim Präsidenten dieser Institution, Joseph Goebbels, nachzufragen, wie zu verfahren sei mit den «Werke[n] Händels, bei denen alttestamentarische

2 Erik Levi, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven: Yale University Press, 2010, S. 33–87.

3 Siehe beispielsweise Pamela M. Potter, «What Is ›Nazi Music‹?», in: *The Musical Quarterly*, 88/3 (2005), S. 428–455, hier S. 438 f., 446; Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2005 (= *The Oxford History of Western Music*, 5), S. 753–756.

4 Siehe Juliane Riepe, «Händels Oratorien im ›Dritten Reich‹. Bearbeitungspraxis und ideologischer Kontext», in: Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 16–72. Die kürzlich erschienene, umfängliche Studie des Händel-Hauses Halle enthält neben Studien zur Rezeption des Komponisten während der NS-Zeit und in der DDR eine Vielzahl der relevanten Quellen sowie ein Verzeichnis von vor 2014 erschienener Sekundärliteratur zum Thema.

Stoffe verwendet werden».⁵ Die Antwort wurde in den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* abgedruckt: «Ich habe keine Bedenken gegen die Aufführung Händelscher Werke entsprechend dem Schreiben des Amts für Chorwesen und Volksmusik [...]».⁶ Ein noch schärferer Ton findet sich bei einem Hinweis auf die Meldung, die wenige Monate später folgte:

Einem Verlangen irgendwelcher Stellen zur willkürlichen Abänderung von Händel vertonter, auch alttestamentlicher Texte, braucht deshalb in keinem Falle nachgegeben zu werden. Solche willkürlichen Textes-Aenderungen sind im Gegenteil vom künstlerischen Standpunkt aus in jedem Falle zu mißbilligen.⁷

Dass die Autorität von Goebbels Mitte der 30er-Jahre nicht unangefochten war, zeigt sich darin, dass vonseiten seines Konkurrenten, des eher dogmatischen Ideologen Alfred Rosenberg, gerade das Gegenteil gefordert wurde: Die ihm unterstellte Zeitschrift *Die Musik* ließ mehrfach Stimmen zu Wort kommen, die «Neuübersetzung[en]» der Oratorien, «losgelöst von allem Zeitbedingten», forderten.⁸ Befürworter solcher Vorhaben beriefen sich in gleichem Maße auf das angeblich exemplarisch deutsche Wesen Händels und auf die angeblich mangelnde Qualität der Texte, oder wie es hieß: «für seine Oratorientexte mußte er sich in die Hände englischer Theologen geben, die nichts besseres wussten, als ihn mit Stoffen des alten Testaments zu versorgen».⁹ Dabei konnte zudem

5 Heinz Ihler, «Betrifft: 250. Geburtstag Georg Friedrich Händels 1935», in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 1 (1934), Nr. 32 vom 19. September 1934, S. 111, zitiert nach Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 103 (Dokument 1.a.11.a).

6 Ebd.

7 Friedrich Mahling, «Betrifft: Aufführung Händelscher Werke», in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 2 (1935), Nr. 1 vom 9. Januar 1935, zitiert nach Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 104 (Dokument 1.a.11.b). Die Mitteilung wurde auch von der auflagenstarken *Zeitschrift für Musik* abgedruckt, vgl. Fred K. Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945*, [s.l.]: Fred K. Prieberg, 2004, S. 2628.

8 Wolfgang Steinecke, «V. Deutsches Händelfest in Krefeld», in: *Die Musik*, 11. August 1934, S. 838, respektive Friedrich Herzfeld, «Georg Friedrich Händel», in: *Die Musik*, 7. April 1934, S. 502, beide zitiert nach Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker*, S. 2628, 2627.

9 Friedrich Baser, «Die Heimkehr Händels zu seinem Volke», in: *Die Musik*, 1935, S. 321–324, hier S. 322, zitiert nach: Rebekka Sandmeier, ««Ein musikalisches Gedicht» und «Heldenlied» – Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Librettos, 1772–1939», in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg. Georg Friedrich Händels «Judas Maccabaeus». Interdisziplinäre Studien*, hg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen: V&R Unipress, 2010, S. 201–214, hier S. 204.

mit einigem Recht darauf hingewiesen werden, dass den alttestamentarischen Stoffen ursprünglich allegorische Bedeutung zugeordnet war. So sollte beispielsweise der Aufstand der Makkabäer in *Judas Maccabaeus* auf den Sieg der englischen Truppen unter dem Duke of Cumberland – dem Widmungsträger des Oratoriums – über den Aufstand der Jakobiten anspielen.¹⁰

Es scheint nur folgerichtig, dass es die NS-Kulturgemeinde unter Alfred Rosenberg war, die 1936 eine der ersten Händel-Bearbeitungen der NS-Zeit in Auftrag gegeben hatte.¹¹ Die Initiative dafür kam jedoch nicht, wie erwartet, «von oben» (wobei Rosenbergs kulturpolitische Einrichtung, ihrem offiziellen Namen zum Trotz, weder eine staatliche noch eine parteiliche Institution gewesen wäre), sondern «von unten». Genauer war es ein Chordirektor, Hermann Poppen aus Heidelberg, der sich mit dem Vorschlag an den badischen Dichter Hermann Burte richtete, und zwar aufgrund der Bearbeitung einer weltlichen Bach-Kantate, die Burte 1935 verfasst hatte¹² – hier ebenfalls auf Anregung eines Chordirektors. Poppen schreibt:

Als Sie von Ihrer neuen Textunterlegung unter die Bach'sche Trauerode sprachen [...], stieg in mir die Hoffnung auf, daß Sie der Mann sein könnten, den ich seit zwei Jahren suche, der uns unter die kämpferischste und innerlich stärkste Chormusik, die wir

10 «Daß der englische Librettist des «Judas Maccabäus» keineswegs daran dachte, etwa halbhistorische Waffentaten der Juden zu besingen, ist doch klar: es handelt sich hier lediglich um Namen, die man aus dem alten Testament herübernahm, wobei aber Morell, der Textverfasser, mehr an die kriegerischen Unternehmungen des Herzogs von Cumberland dachte [...]» Ebd. Alfred Rosenberg selbst betonte einen ähnlichen Zusammenhang in Bezug auf ein anderes Oratorium: «Der Messias des *Judentums* und der «Messias» Georg Friedrich Händels haben innerlich letztlich nichts miteinander gemeinsam [...]» Alfred Rosenberg, *Georg Friedrich Händel*, Halle 1937 (= Schriftenreihe des Händelhauses in Halle, 1), abgedruckt in Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 2, S. 329–334 (Dokument 4.b.9), hier S. 332.

11 Eine umfassende Studie zur NS-Kulturgemeinde und ihrer Wirkung steht noch aus; Darstellungen finden sich bei Ernst Piper, *Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe*, München: Blessing, 2005, S. 386–399; Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf in nationalsozialistischem Herrschaftssystem*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1970 (= Studien zur Zeitgeschichte, 1), S. 61–103. Das von Fred K. Prieberg gesammelte Material ist in seinem *Handbuch deutsche Musiker*, S. 5864–5883 dokumentiert. Die NS-Kulturgemeinde stand hinter ähnlichen Projekten wie etwa der Neuübersetzung von Mozarts Da Ponte-Opern oder einem Kompositionswettbewerb, aus dem ein Ersatz für Felix Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Bühnenmusik hervorgehen sollte.

12 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Gartmann im vorliegenden Band, S. 159–170 («Bach und Händel in den deutschen Diktaturen»).

haben, unter die zu «Judas Maccabäus» von Händel, einen neuen Text schenkt. Einen Text, der das Wesentliche des Händelschen Textes in unsere Zeit überträgt: das Epos eines sich wieder findenden Volkes und seines Führers. [...] Diese starke Musik mit einem starken, gegenwartsnahen Text, das wäre ein richtiges Geschenk an unser Volk. Geben Sie es uns!¹³

Erst nachdem Burte bei einer Begegnung mit Friedrich W. Herzog, dem Leiter der Musikabteilung von Rosenbergs NS-Kulturgemeinde, den Vorschlag erwähnte, erhielt das Projekt den Status eines offiziellen Auftrags:

Anlässlich der Tagung des Alemannischen Kulturkreises i. Br. erzählten Sie mir von Ihrem Plan, zu Händels «Judas Makkabäus» einen neuen Text zu dichten.

Ich erlaube mir heute die Anfrage, ob dieser Plan schon inzwischen greifbare Gestalt angenommen hat. Unser Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde interessiert sich sehr für diese Arbeit, und bei einem Gelingen dürfte es unserer großen Organisation nicht schwer fallen, diese neue Fassung sofort durchzusetzen. [...] Über die Notwendigkeit der Erneuerung Händels von Textlichen her bestehen ja keine Zweifel, und nach Ihrer großartigen «Trauerode» von Bach glaube ich auch, dass Sie allein der rechte Mann für den Händel sind.¹⁴

Interessanterweise scheiterte das Vorhaben schließlich an einer gewissen Überambition des Dichters. Die Bearbeitung ist nämlich, vergleicht man sie mit späteren Bearbeitungs-Versuchen an *Judas Maccabaeus*, in denen alttestamentliche und «jüdische» Vokabeln bloß verallgemeinert werden, alles andere als schonend. Burte beschreibt seine Fassung, die den Doppeltitel *Held und Friedenbringer oder Führer, Friedenbringer* trägt, als «verdeutsch und vergegenwärtigt»,¹⁵ und diese Bezeichnung ist ganz wörtlich zu nehmen: Die Handlung wird in die deutsche Gegenwart versetzt; der Titelheld heißt neu «der Führer». Dieser kann das deutsche Volk, das am Ausgang des Stücks noch unter der «Schmach»¹⁶ des verlorenen Kriegs und dem «Wahn» der (nicht namentlich genannten) Weimarer Republik¹⁷ leidet, zu neuer Kraft erwecken. In einem beson-

13 Hermann Poppen an Hermann Burte, 6. Oktober 1935. Diese sowie die weitere zitierte Korrespondenz ist im Hermann-Burte-Archiv, Maulburg, aufbewahrt.

14 Friedrich W. Herzog an Hermann Burte, 19. Dezember 1935; der Vertrag – in Form eines Briefs von Walter Stang, dem Amtsleiter der NS-Kulturgemeinde, an Burte – erfolgte im Frühjahr 1936.

15 Ein Typoskript des Textes ist im Hermann-Burte-Archiv in Maulburg aufbewahrt; die Titelei lautet: «Held und Friedenbringer / oder / Führer, Friedenbringer / (Judas Makkabäus) / Die Worte / verdeutsch und vergegenwärtigt / von / Hermann Burte / Im Auftrage der N-S.-Kulturgemeinde / Amtsleitung, Berlin, im Juni 1936 geschrieben.»

16 S. I/1 des Typoskripts.

17 «Das Volk in Bann, der Geist im Wahn!», S. I/2 des Typoskripts.

ders merkwürdigen Schritt verlässt Burtes Text sogar die Gegenwart und kippt in eine Zukunftsvision, in welcher der Führer das Vaterland in einem Verteidigungskrieg gegen einen jüdisch konnotierten «Feind»¹⁸ schützen muss, was natürlich gelingt, so dass das Stück mit feierlichen «Sieg Heil»-Rufen enden kann.¹⁹

Genau dieser explizite Gegenwartsbezug war es jedoch, der die Auftraggeber so irritierte:

Ich erhalte von meinem Amtsleiter nun soeben aus Bochum die Mitteilung, dass Rosenberg die Dichtung in der jetzt bestehenden Form nicht anerkennen kann. Er wünscht eine Um- bzw. [sic] Neubearbeitung der Textvorlage, und zwar dahingehend, dass die neue Dichtung eine absolut zeitlose Form bekommt. In dieser Neufassung darf in keiner Weise Bezug auf den Führer genommen werden, noch sollen Begriffe der Jetztzeit, wie Panzerwagen usw., darin vorkommen. Jeder Bezug auf historische Ereignisse, alle Bindungen zu irgendwelchen Perioden sollen vermieden werden, ebenso alle Hinweise auf die Gegenwart.²⁰

Vonseiten der Kulturpolitik unter Goebbels, an die sich Burte ebenfalls mit dem Text wandte, fiel die Antwort erstaunlich ähnlich aus. Der mit ihm befreundete «Reichsdramaturg» Rainer Schlösser²¹ schreibt:

Ich beeile mich, Sie wissen zu lassen, daß Sie mit dieser Arbeit wohl nicht nur einer möglichen, sondern meines Erachtens gewiß kommenden Entwicklung vorgegriffen haben. Mein Eindruck geht dahin, daß diese Verdeutschung und Vergegenwärtigung zu früh vorliegt. Ich bin gewiß, daß Sie aus diesen meinen Worten ebensowohl meine innere Zustimmung zu Ihrer Haltung, wie meine Bedenklichkeit zu einer Erprobung des Werkes in absehbarer Zeit herauslesen.²²

Resigniert antwortet Burte:

Es scheint meine Sache zu sein, immer fünfundzwanzig Jahre zu frühe das Richtige zu sagen, siehe «Wiltfeber»! Behalten Sie ruhig den Text und lassen Sie uns abwarten, ob er wahr wird. Ich glaube es! Wenn die Zeitgenössischen nicht den Mut haben, ihren Glauben in den Erkorenen kühn in der Kunst vorauszuwerfen, wenn die Kunst nur dazu da ist, aus der Geschichte zu schöpfen, statt Geschichte zu schaffen, tut es mir leid! Mehr kann ich nicht!

Denn eine Entjudung des Stoffes und des Textes muß im Mittelpunkt anfangen, im Herzen der Sache: der jüdische Held muß einem Deutschen weichen! Da gibt es nur

18 S. II/1 des Typoskripts.

19 S. III/4 des Typoskripts.

20 Rudolf Sonner an Hermann Burte, 19. November 1936.

21 Zu Rainer Schlösser siehe Stefan Hüpping, *Rainer Schlösser (1899–1945). Der «Reichsdramaturg»*, Bielefeld: Aisthesis, 2012. – Boris von Haken, *Der «Reichsdramaturg». Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel Verlag, 2005.

22 Rainer Schlösser an Hermann Burte, 11. August 1936.

Einen – und keinen Andern – eigentlich ist ja der Sieg schon errungen und nach drei siegreichen Feldzügen wird die gesamte Lage nicht besser sein als sie jetzt ist: voller Hoffnung und voller Gefahr!

Unbekümmert und unverbittert schaffe ich weiter in dem Bewußtsein, daß ich die deutsche Wandlung früher[,] tiefer und ewiger erlebt habe[,] erlebe und erleben werde, als die meisten der Fingerfertigen [sic] Gegenwärtigen.

Die Stücke kommen und bleiben, so wie dieser Text bleibt, sei es auch nur, um später einmal mit Kopfschütteln, (aber nicht über den Verfasser!) gelesen zu werden!»²³

Wenn wir heute den Text lesen, müssen wir tatsächlich den Kopf schütteln, und zwar vor allem über den Verfasser. Dieser scheint mit seinem Projekt nicht nur für den verhältnismäßig moderaten kulturpolitischen Mainstream des Nationalsozialismus, sondern auch für den dogmatischen Flügel unter Arthur Rosenberg weit über das Ziel hinausgeschossen zu sein. Der Text ist bestenfalls ein Kuriosum, ein Randphänomen in der NS-deutschen Musikgeschichte, und alles andere als beispielhaft. Dennoch, so möchte ich argumentieren, ist das Werk symptomatisch für die nationalsozialistische Kulturpolitik.

Es fielen bereits die Stichwörter von Unsicherheit und Ambition, und dieses Hand-in-Hand passt gut zu einem Modell, mit dem der britische Historiker Ian Kershaw die Dynamik der nationalsozialistischen Herrschaft beschreibt: Er benutzt die Metapher von «working towards the Führer»²⁴ – dem Führer entgegenarbeiten – um zu erklären, wie eine nationalsozialistische Politik umgesetzt werden konnte, ohne dass Hitler selbst besonders viel anordnen oder befehlen musste. Das System, so Kershaw, beruhte darauf, dass alle – von oberen und mittleren politischen und militärischen Autoritäten bis hin zu einzelnen Bürgerinnen und Bürgern – einen subjektiven Eindruck dessen hatten, was «von oben» erwünscht, befohlen oder verboten war, und entsprechend handelten. Auf dieses Beispiel aus der Händel-Rezeption angewendet, kann «working towards the Führer» nicht nur erklären, wie es kam, dass unter kulturpolitischen Autoritäten zwei dermaßen entgegengesetzte Auffassungen von einem richtigen Umgang mit Händels Werken nebeneinander bestanden, wie sie von Goebbels und Rosenberg vertreten

23 Hermann Burte an Rainer Schlösser, 13. August 1936 (Durchschlag). Zitiert bei Prieberg: *Handbuch deutsche Musiker*, S. 2631. Zu Burtes Roman Wiltfeber s. u., S. 223.

24 Vgl. Ian Kershaw, «Working Towards the Führer. Reflections on the Nature of the Hitler Dictatorship», in: *Hitler, the Germans, and the Final Solution*, New Haven: Yale University Press, 2008, S. 29–48 (der Aufsatz ist ursprünglich 1993 erschienen). Eine Anregung, die Übertragung von Kershaws Beobachtungen auf das Gebiet der Musikgeschichte zu versuchen, findet sich bei Pamela M. Potter, «Dismantling a Dystopia. On the Historiography of Music in the Third Reich», in: *Central European History*, 40/4 (2007), S. 623–651, hier S. 648.

wurden. Kershaws Modell kann auch erklären, wie ein Kulturschaffender wie Hermann Burte auf die Idee kommen konnte, eine aktualisierende Bearbeitung von *Judas Maccabaeus* wäre die richtige Lösung des vermeintlichen Problems.

Dass Burte, obgleich er in seinen Briefen eine besondere Überheblichkeit und Selbstsicherheit an den Tag legte, bei diesem Projekt vor allem bemüht war, die vermeintlichen Wünsche seiner Auftraggeber zu erfüllen, zeigt sich in einem Aspekt seines Textes, auf den ich zum Schluss gerne detailliert eingehen möchte. Der Text zu *Judas Maccabaeus* enthält nicht nur Namen und Elemente aus dem Buch der Makkabäer, also aus dem Alten Testament, sondern auch – ganz dem Charakter des Oratoriums als geistliche Musik entsprechend – zahlreiche religiöse Motive. Jehovah wird mehrmals beschworen, Opfer werden dargebracht und das Volk kann unter der Leitung von Judas' Bruder Simon zu einem wahren Glauben zurückfinden.

Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen des Textes, in denen solche Elemente soweit wie möglich zurückgedrängt werden, geht Burte in die Offensive. Der Ersatz für die religiösen Aspekte, den er entwirft, ist allerdings höchst merkwürdig. Auffällig sind zum einen die zahlreichen Versatzstücke aus der germanischen Mythologie oder späteren Sagen, wie etwa «Walhall»,²⁵ «Allvater» oder «Walvater»,²⁶ Parzival,²⁷ und «Siegfried».²⁸ Zum anderen wird des Öfteren ein unspezifisch gehaltener «Gott» genannt.²⁹ Die Reinigung von «griechisch-heidnischen Götzendienste[n]», wie es im Original heißt,³⁰ nutzt Burte, um ein eigenes Reinigungsprogramm zu verlautbaren:

Wohlan! Walvater wirft das Loos!
Doch Deutschland, das Volk der Deutschen,
Das Herz der Völker,
War erkrankt! Vom Widergeist verseucht!
Von Schlamm der Quellborn muß gereinigt sein!
Dann wird Allvater uns den Sieg verleihn!
Hinab mit dem blutgierigen Wüstengott!
Fort mit erborgtem Schaugepräng aus Rom!

25 S. I/1 des Typoskripts.

26 «Allvater» beispielsweise auf S. I/2, «Walvater» auf S. II/4 des Typoskripts.

27 «der tumbe Tor», S. II/1 des Typoskripts.

28 S. II/1 des Typoskripts.

29 Beispielsweise auf S. I/5 des Typoskripts.

30 Die von Burte benützte Vorlage, eine von Friedrich Chrysander gekürzte Ausgabe der deutschen Übersetzung von Georg Gottfried Gervinus, befindet sich im Hermann Burte-Archiv, Maulburg; Zitat bei Georg Friedrich Händel, [Textbuch] *Judas Maccabäus*, hg. von Friedrich Chrysander, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [s. a.], Abschnitt 7.

Tut ab die Säulen und das goldne Kalb!
Den weihrauch blauen Dunst und Duft
Nie ehrten unsre Ahnen
Ihn und sein widerlich Betäuben,
Anbetend wehrten sie dem Götzendienst!³¹

Die Feindbilder, die hier genannt sind, umfassen sowohl das Judentum – den «blutgierigen Wüstengott» – als auch den Katholizismus (merkwürdigerweise verwendet Burte dafür ein Symbol aus dem Alten Testament, das goldene Kalb). Die Religiosität steht auch ganz im Zentrum der Szene, in der im Original ein neuer Altar im zurückeroberten Tempel eingeweiht wird. Burte entwirft hierfür eine heidnisch anmutende Szene, deren Ermangelung eines Tempels in der Szenenüberschrift eigens betont wird: «Der tempellose heilige Hain».³² Hier werden «Opfer» geweiht, wie es heißt, zu Ehren eines Gottes, der als «Walter der Schlachten» angerufen wird, in der Bitte, er möge doch von seinem «Wolkensitz» aus «unsrer Sache Sieg im Blitz» senden.³³

Breitet man diese Elemente vor sich aus, so lassen sich die religiösen Aspekte des Textes schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Zum einen wird ein deutschgläubiger, also neuheidnischer Ansatz verfolgt, was besonders im Ritual im heiligen Hain oder in den prominenten Entlehnungen aus der germanischen Kosmologie zur Geltung kommt. Zum anderen erinnert das Reinigungsprogramm, nach dem der «wahre» Glauben, wie er von den «Ahnen» praktiziert wurde, erst durch die Tilgung von jüdischen und «römischen» Elementen wiederherzustellen sei, an einen deutschchristlichen Ansatz, wie er etwa von Houston Stewart Chamberlain geprägt wurde.

Burte selbst war Vertreter eines Deutschchristentums. Auf den Punkt gebracht wird dies bereits in seinem frühen Erfolgsroman, *Wiltfeber, der ewige Deutsche* von 1913. Hier entwirft Burte den von ihm genannten «Reinen Krist» als Symbol für ein ursprüngliches deutsches Christentum.³⁴

31 S. II/4 des Typoskripts.

32 S. 3/1 des Typoskripts.

33 Ebd.

34 Hermann Burte, *Wiltfeber, der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers*, Leipzig: Haessel, 1934 (1. Aufl. 1912), S. 211. Zu *Wiltfeber* siehe Thomas Gräfe, «Wiltfeber (Roman von Hermann Burte, 1912)», in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 7. Literatur, Film, Theater, Kunst*, hg. von Wolfgang Benz, München: K. G. Saur, 2015, S. 544–547. – Günter Hartung, «Deutschvölkische Religiosität in der Belletristik vor dem Ersten Weltkrieg», in: *Deutschfaschistische Literatur und Ästhetik. Gesammelte Studien*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2001 (= Gesammelte Aufsätze und Vorträge / Günter Hartung, 1), S. 43–59, hier S. 48–53.

Nun fällt auf, dass Burte in seiner *Judas Maccabaeus*-Bearbeitung darauf verzichtet, diesen «Krist» zu nennen; von seinem deutschchristlichen Ansatz ist nur die Ablehnung von Judentum und Katholizismus geblieben.

Die Tatsache, dass Burte seine eigene Ideologie nur ansatzweise zum Ausdruck kommen lässt, erklärt sich damit, dass er darum bemüht ist, an die Ideologie von Alfred Rosenberg anzuknüpfen, dessen NS-Kulturgemeinde ja die Auftraggeberin des Textes war. Burte versucht also so weit mit Rosenberg zu gehen, wie er kann. Eine gemeinsame Basis bietet Houston Stewart Chamberlain, der für Burte ähnlich einflussreich war wie für Rosenberg, dessen ideologisches Manifest *Mythos des 20. Jahrhunderts* sogar im Titel an Chamberlains Hauptwerk *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* angelehnt ist. Nur waren Rosenbergs religiöse Ansichten, wie sein Biograph Ernst Piper dargestellt hat, alles andere als kohärent für die Öffentlichkeit NS-Deutschlands.³⁵ Er wurde vor allem als Gegner des Katholizismus wahrgenommen – wir erinnern uns an den hohen Stellenwert des Antikatholizismus in Burtes Text –, während sein eigener Glaube unklar war. War er deutschchristlich, war er vielleicht sogar deutschgläubig, also neuheidnisch?

Genau diese Unsicherheit spiegelt sich direkt in Hermann Burtes Bearbeitung von *Judas Maccabaeus* wider. Das unentschlossen anmutende Nebeneinander verschiedener religiöser Ansätze ist jedoch Teil von Burtes ambitioniertem Versuch, wenn nicht dem «Führer» selbst, so doch mindestens seinem Auftraggeber Alfred Rosenberg «entgegenzuarbeiten», seine Vorstellung dessen, was Rosenberg wünschen könnte, umzusetzen. Wenn der Versuch insgesamt als Misserfolg gedeutet werden muss, so kann nicht abgestritten werden, dass dieser Fehlkalkulation ein großer Anteil Kalkül zugrunde lag. Anhand dieses Beispiels lässt sich also im Detail nachverfolgen, wie im Rahmen der NS-deutschen Kulturpolitik selbst der Antisemitismus – der Standpfeiler der nationalsozialistischen Ideologie und Politik, über den am wenigsten Zweideutigkeit bestehen sollte – für Verwirrung sorgen konnte.

35 Vgl. Piper, *Alfred Rosenberg*, S. 224–225.

Handel's *Judas Maccabeus* with Hermann Burte's revised libretto, in light of the National Socialist approach to religious topics

Hermann Burte's "aryanisation" of Handel's oratorio *Judas Maccabaeus* (1935) presents a peculiar yet telling example of over-compliance with supposed National Socialist cultural policies. Against the express statements of Hitler and Goebbels, Handel's supposedly "Jewish" works were often performed in adapted versions or avoided altogether. Burte went one step further, especially in his treatment of the oratorio's religious content: not satisfied merely to suppress such aspects, he reimagined them in an attempt to stake out common ground between his own racialised notions of Christianity and the considerably vaguer positions held by National Socialists (in this case those of Arthur Rosenberg). Even for an eager follower, "Nazi ideology" was less a clear-cut programme than a matter of interpretation.

