

Der Trierer Domkapellmeister Johannes Klassen (1904-1957) - zum 50. Todestag



Leben aus echt christlichem Geist

Als Johannes Klassen am 1. September 1934 das Amt des Domkapellmeisters an der Hohen Domkirche zu Trier antrat, lag ihm bereits ein breit gestreutes Repertoire vor, das sein Vorgänger Wilhelm Stockhausen (1872-1951) als Domkapellmeister zwischen 1900 und 1934 erarbeitet hatte.¹

Voraussetzung dafür wiederum war, dass Stockhausen mit der Aufführung der *Sigismund-Messe* von Peter Griesbacher (1864-1933) Weihnachten 1911, in der weder Chromatik noch Wagner'sche Leitmotivik² gescheut wird, cäcilianische Grenzen überwand. Gleichzeitig brachte sein „Kollege“ Domorganist Jodoc Kehrer (1855-1937) die Bach-Rezeption durch Aufführung Bach'scher Orgelwerke im Trierer Dom und im gesamten Bistum ins Rollen.³

Johannes Klassen wurde am 21. Dezember 1904 in Wallenborn (Eifel) geboren.⁴ Während seiner Gymnasialzeit (1917-1924) am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium sang er unter Wilhelm Stockhausen im Knabenchor des Domchores. Nach dem Abitur (1924) und Studien der Theologie und Philosophie in Trier empfing er am 5. April 1930 von Bischof Franz Rudolf Bornewasser⁵ die Priesterweihe. Von Mitte August 1930 bis Ende Juli 1932 wirkte Klassen als Kaplan in Hülzweiler (Saar) St. Laurentius, dessen Kirchenchor er gleichzeitig leitete. Von 1932-1935 studierte er Kirchenmusik an der Musikhochschule Köln, unter anderem bei Heinrich Lemacher (1891-1966), Hermann Abendroth (1883-1956), Hans Bachem (1897-1965) und Johannes Mölders (1891-1943). Ende des Jahres 1934 hielt sich Klassen in Regensburg auf, um sich mit der Chorleitungstechnik und Aufführungspraxis von

¹ Gustav BERETHS: Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik, Mainz 1974 (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 15), S. 168-179; Wolfgang Hoffmann: Zwischen Tradition und Fortschritt. Der Trierer Domkapellmeister Wilhelm Stockhausen (1872-1951). In: Kurtrierisches Jahrbuch, 44/2004, S. 169-188.

² Rafael KÖHLER: Kirchenmusik zwischen Choral und Richard Wagner – Peter Griesbacher und die Krise der cäcilianischen Kirchenmusik. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 76/1992, S. 91-100.

³ Wolfgang HOFFMANN: Zur Bach-Rezeption in Trier. In: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte, Heft 73/2001, S. 109-120.

⁴ Zu den biographischen Daten: BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 179-200; Klaus FISCHBACH: Art. Klassen, Johannes. In: Trierer Biographisches Lexikon. Hrsg. von Heinz MONZ, Trier 2000, 221. – Ders.: Die Trierer Domkapellmeister des 20. Jahrhunderts. In: Trierer Domchor. 25 Jahre Chormusik nach der Wiedereröffnung des Trierer Domes 1974-1999, Dillingen (Saar) 2000, S. 123 f.; Heinrich WEBER: Domkapellmeister Johannes Klassen. In: Im Dienste der Kirche 39 (1958), S. 25.

⁵ Dieser war vor seiner Wahl zum Bischof 1922 Direktor des Gregoriushauses Aachen und Weihbischof im Aachener Dom.

Domkapitular Theobald Schrems (1893-1963) bekannt zu machen. Bereits am 1. September 1934 wurde Klassen vom Domkapitel zum Domkapellmeister ernannt. Gleichzeitig wirkte er als Vikar am Dom und Dozent für Kirchenmusik an Priesterseminar und Bischöflicher Kirchenmusikschule. Am 28. Dezember 1935 erfolgte die Ernennung zum Fachleiter für Kirchenmusik sowie Orgel- und Glockensachverständigen im Bistum Trier. Mittlerweile wurde Klassen vom Studium an der Musikhochschule Köln mit Wirkung vom 1. März 1935 ausgeschlossen, weil er den Hitler-Gruß bei Bachem verweigerte.⁶ Dies zeugt von großer Zivilcourage und echt christlicher Gesinnung. Kaum anzunehmen, dass menschliche Niedergeschlagenheit ausblieb, zumal zeitliche Verzögerungen des künstlerischen Studienabschlusses die Folge waren.

Von Weihnachten 1938 bis einschließlich Sommersemester 1939 unternahm er Dirigierstudien an der Musikhochschule München bei Ludwig Berberich (1882-1965), daneben belegte er Komposition bei Josef Haas (1879-1960). Das Studium schloss Klassen am 24. Juni 1939 mit dem Kapellmeisterexamen ab. Musikwissenschaftliche Studien mit den Nebenfächern Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Bonn führten am 21. Juni 1950 bei Josef Schmidt-Görg (1897-1981) mit dem Thema „Die Parodie-Messe bei Palestrina“⁷ zur Promotion. Zu Schmidt-Görg bestand ein sehr freundschaftliches Verhältnis. Dieser widmete ihm seine Weihnachtsmotette *Hodie Christus natus est* (1948). Damals machte Klassen häufig Schallplattenaufnahmen des Domchores in Bonn mit Werken frankoflämischer Komponisten, 1949 mit Werken von Nikolaus Gombert und Josquin des Près, 1950 mit Werken aus dem Codex Wolfenbüttel und Codex Trient, 1951 mit Werken der Altklassischen Vokalpolyphonie.

Klassen leitete von 1934 bis zu seinem plötzlichen Tod durch Gehirnschlag am 23. Dezember 1957 vorbildlich und zielstrebig den Trierer Domchor, mit dessen Frauenchor er anlässlich des „Concorso Polifonico Internationale – Guido D’Arezzo“ vom 25.-29.06.1953 den ersten Preis gewann; mit dem Männerchor errang er den dritten sowie mit dem Gesamtchor den zweiten Preis.

Wahre Kirchenmusikpädagogik

Insgesamt pflegte Klassen im Messen- und Motettenbereich weiterhin intensiv die Werke Palestrinas und dessen Schülerkreis. Cäcilianische Komponisten wie etwa Franz-Xaver Witt (1834-1888) oder Ignaz Mitterer (1850-1924) sind spärlicher vertreten. Das von Stockhausen grundgelegte Bruckner-Repertoire erweiterte er um die archaisierende *e-Moll-Messe*,⁸ weitere Motetten, Psalm 150 und Te Deum, das er am 13. März 1948 in Trier St. Matthias zur Aufführung brachte. Von den zeitgenössischen Komponisten ragen die Repräsentanten der „Kölner Schule“ Heinrich Lemacher (1891-1966) und Hermann Schröder (1904-1984) heraus; daneben fanden vor allem Komponisten wie Johann Baptist Hilber (1891-1973), Franz Philipp (1890-1972), Johannes Hatzfeld (1881-1953), Josef Kromoliki (1882-1961), Licinio Refice (1885-1954), nebst Igor Strawinsky (1882-1971) mit *Messe* (1948) und *Ave Maria* (1949) bei ihm Beachtung.

Auch Werke der Wiener Klassik – Stein cäcilianischen Anstoßes auch in Trier⁹ – fanden allmählich Einlass in das Repertoire des Domchores, wie Joseph Haydns *Maria-Zeller-Messe*,

⁶ Die Musikhochschule Köln wurde in dieser Zeit vom nationalsozialistisch infiltrierten Karl Hasse (1883-1960) geleitet: Art. Hasse, Karl, *Musik in Geschichte und Gegenwart* 8, Sp. 825 f.

⁷ Davon leiten sich weitere von ihm verfasste Aufsätze über Palestrina ab, BERETHS, *Beiträge* (wie Anm. 1) S. 200. Von daher rührt auch sein reges Interesse an Palestrina als Chordirigent.

⁸ Diese Messe erklang anlässlich des 25-jährigen Pontifikats von Franz Rudolf Bornewasser am 15. Mai 1947, daneben hörte man *Ecce sacerdos* zum Einzug, sowie das *Ave Maria* (7-stimmig) zum Offertorium: BERETHS, *Beiträge* (wie Anm. 1), S. 182, 187.

⁹ Wolfgang HOFFMANN: *Zum Cäcilianismus in Trier*. In: *Kurtrierisches Jahrbuch* 36/1996, S. 251-278.

¹⁰ *Theresienmesse*,¹¹ *Missa brevis in B* KV 275, Mozarts *Krönungsmesse* KV 317, *Vesperae de Confessore* KV 339, *Lauretanische Litanei* KV 109, *Tantum ergo* KV 142 und KV 191 sowie das *Ave verum corpus* KV 618.

Erstmals hielten auch Johann Sebastian Bachs Choräle Einzug in das Repertoire des Domchores, darüber hinaus dessen gewichtige Motette *Der Geist hilft unserer Schwachheit auf*.¹²

Bei der Aufführung der *Matthäuspassion* am 5. April 1950 in der Treviris mit dem Städtischen Musikverein unter Otto Söllner sang der Domchor den Chor II sowie die Choräle.¹³

Keimte bereits bei Stockhausen das Konzertieren des Domchores auf – dies insbesondere auch in Form der Kirchenmusikalischen Andacht¹⁴ – so brachte Klassen die außerliturgische Konzerttätigkeit und vor allem die Kirchenmusikalische Andacht weiter ins Rollen. In Verbindung mit Aussetzung und sakramentalem Segen am Ende erhielt diese über das reine Musizieren hinaus theologisch-sakrale Vertiefung.

Klassen führte zwischen 1935 und 1957 zahlreiche Kirchenmusikalische Andachten im gesamten Bistum durch, um Kirchenhöre mit wertvoller Chorliteratur für Gottesdienste bekannt zu machen und zu motivieren, diese selbst soweit als möglich einzustudieren. So gesehen betrieb Klassen im Bistum Trier wahre Kirchenmusikpädagogik.

Vorgestellt wurde die ganze Palette liturgischer Chormusik. Während in der Regel Sonntagvormittags im Hochamt eine Messe erklang, kamen in den Kirchenmusikalischen Andachten am Nachmittag Motetten zur Aufführung. Als Organist fungierten zumeist Domorganist Paul Schuh¹⁵ (1910-1969) sowie der Aachener Domorganist Heinrich Weber (1901-1970).

Hier zwei Beispiele:

¹⁰ Diese Messe erklang am Fest Maria Himmelfahrt (15. August 1945) in der Krypta des Domes. Eine Orchesterbegleitung, die dieses Werk erfordert, ist quellenmäßig nicht belegt. Anzunehmen ist, dass das Städtische Orchester spielte, das bereits im ersten Kirchenkonzert Klassens am 30. März 1941 in Trier St. Paulinus mit Mozarts Krönungsmesse KV 317 und Laudate Dominum KV 339 mitwirkte. Gleichzeitig sangen erstmals die Damen des von Klassen am 19. Februar 1941 gegründeten Damenchores mit den Domsingknaben und Männern des Domchores. Offiziell zugelassen waren Frauen ab 1942 auch bei Domgottesdiensten. Nochmals erklang diese Messe in einem Hochamt am 17. März 1947 in Landscheid (Eifel), wobei die Orchesterbegleitung das Orchester Dautzenberg übernahm, benannt nach dem Leiter Leo Dautzenberg. Dieser war Konzertmeister beim Städtischen Orchester und des nach ihm benannten Orchesters der Volkshochschule: BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 237, Anm. 23. - Ders. Städtisches Orchester Trier 1919-1969. Festschrift zum 50jährigen Bestehen, Trier 1969, S. 66, 71, 78. Dies belegt, dass das Verbot der Aufführung orchesterbegleiteter Messen in den vierziger Jahren aufgehoben wurde, nachdem seit dem 19. März 1851 im Zuge cäcilianischer Reformen jedwede orchesterbegleitete Kirchenmusik im Dom sowie der gesamten Diözese untersagt war.

¹¹ Diese Messe sowie Mozarts Vesper KV 339 erklangen auch in Ascona in einem Konzert am 11. September 1954.

¹² BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 195.

¹³ Ebd. S. 195 Anm. 330, S. 249. Es war bereits die 6. Aufführung seit der Erstaufführung am 27. März 1893, bei der lediglich die Knaben des Domchores den Eingangschoral sangen.

¹⁴ Die erste Kirchenmusikalische Andacht fand im Trierer Dom am 23. Oktober 1932 statt. Die Orgel spielte der damalige Domorganist Ludwig Boslet (1860-1951): BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 231 f.

¹⁵ Paul Schuh, geb. am 16. Juni 1910 in Trier, studierte nach der Priesterweihe 1936 Kirchenmusik in Rom, Berlin und Köln; daneben Studium der Musikwissenschaft in Köln, vor allem bei Karl Gustav Fellerer mit Promotion 1954. Schuh fungierte seit 1941 als Domorganist in Trier sowie nach dem Tode Klassens (1958) auch als Domkapellmeister, daneben als Orgelkonzertant an der Kirchenmusikschule und als Dozent für Kirchenmusik am Priesterseminar. Als versierter Bach-Interpret wird durch ihn die Bach-Rezeption in Trier weiter vorangetrieben: BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 56-58, 200-220; Klaus FISCHBACH: Art. Schuh, Paul, in: Trierer Biographisches Lexikon (Hg. Heinz Monz), Trier 2000, S. 423.

Die Kirchenmusikalische Andacht in Püttlingen (Liebfrauenkirche) am 13. Oktober 1935 zeigt ein Programm ausschließlich zeitgenössischer Komponisten:¹⁶

H. Weber	Choralspiel <i>Ich will dich lieben</i> op. 10
H. Lemacher	<i>Missa Anno Santo</i> op. 91
H. Schroeder	<i>Credo</i> a.d. <i>Missa brevis</i> op. 17
E. Desderi	<i>Justorum animae</i>
J. B. Hilber	<i>Sanctificavit Moyses</i>
H. Schroeder	Choralspiel <i>Nun bitten wir den Hl. Geist</i> op. 11
H. Schroeder	Choralmotette <i>Komm Hl. Geist</i>
J. B. Hilber	<i>Drei Marienlieder</i>
G. Rüdinger	<i>Reigen</i> o. 88,2 aus 6. Triostudien
H. Schroeder	<i>Fronleichnamshymnen</i>
E. Tinel	<i>Sonnengesang</i> aus <i>Franziskus</i>
K. Kraft	Choralmotette <i>Jesu Herz, dich preist mein Glaube</i>

Die Kirchenmusikalische Andacht in Speicher am 17. Oktober 1946 bringt Altes und Neues zu Sprache:¹⁷

Palestrina	<i>Tu es Petrus</i>
J. S. Bach	Praeludium und Fuge C-Dur
J. Brahms	<i>Deutsches Requiem</i> op. 45: <i>Selig sind, die da Leid tragen</i> <i>Denn alles Fleisch, es ist wie Gras</i> <i>Ihr habt nun Traurigkeit</i>
C. Franck	Choral E-Dur
J. Haas	Gesänge an Gott op. 68a
L. Berberich	<i>Sanctus</i> und <i>Benedictus</i> aus der Messe F-Dur
A. Bruckner	<i>Credo</i> aus der <i>Messe e-Moll</i>
Orlando di Lasso	<i>Ave verum corpus</i>
L. Refice	<i>Domine, Salvum fac Pontificem</i>
W. A. Mozart	<i>Tantum ergo</i> D-Dur KV 197

Überschaut man die Programme dieser Kirchenmusikalischen Andachten, so bewegen sich diese – vor allem aus dem Programm in Püttlingen vom 13. Oktober 1935 ablesbar – zwischen mittlerem und gehobenen Schwierigkeitsgrad, was offensichtlich auf überdurchschnittliche Leistungsfähigkeit der Chöre im Bistum Trier zur damaligen Zeit schließen lässt. Ferner wird hierin Klassens hoher kirchenmusikalischer Anspruch an die Kirchenchöre des Bistums erkennbar, sowie sein unbedingter Wille, musikalische Banalität aus dem gottesdienstlichen Raum fernzuhalten.

Hinsichtlich der Interpretation war Klassen ein vom romantischen Geist beseelter Chorleiter, was zumeist einerseits auf Gefallen, andererseits zum Teil auch auf Kritik stieß, wie anlässlich eines Konzerts am Buß- und Betttag (1951) in Saarbrücken. Der Kritiker der Saarbrücker Zeitung bemerkt bezogen auf die im ersten Teil erklangenen Werke aus der Palestrina-Zeit: „Die chorische Leistung dieser Motetten der Palestrina-Zeit war

¹⁶ Abgedruckt bei: BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 234.

¹⁷ Ebd. S. 242 f.

ausgezeichnet und soll nicht bestritten werden, jedoch muss festgestellt sein, daß durch die stellenweise romantisch gefärbte Vortragsweise die Stilreinheit beeinträchtigt wurde.“¹⁸

Nachempfunderer „Bruckner-Geist“

Klassens wenige Kompositionen (lateinische und deutschsprachige Motetten) bewahren die Bibliothek des Domchores sowie das Bistumsarchiv Trier¹⁹ auf:

- *Justorum animae* (1939, erschienen 1954)
- *Viderunt omnes* (1941)
- *Tantum ergo* (1943)
- *Ave Maria* (1943)
- *Domine, salvum fac populum* (1944)
- *Ecce advenit* (1948)
- *Sepulto Domino* (o. J.)
- *Weiß nicht, woher ich gekommen* (1941)
- *Laßt uns lauschen* (o. J.)
- *Stille Nacht* (o. J.)
- *Den Ruf laßt erschallen* (o. J.)

Sein Kompositionsstil sei an einigen Beispielen näher beleuchtet. Die Motette *Justorum animae* ist Klassens Abschlussarbeit im Beifach Komposition an der Akademie der Tonkunst München aus dem Jahre 1939; sie erschien gedruckt 1954 im Bantus-Verlag Trier.²⁰ Die Uraufführung dieses Offertorium zu Allerheiligen für 6-stimmig gemischten Chor a-cappella erfolgte am 10. März 1944 im Pontifikalamt anlässlich des 50-jährigen Priesterjubiläums von Bischof Franz Rudolf Bornewasser. Auch in den Jahren danach erlebte diese Motette mehrere Aufführungen – vor allem im Rahmen Kirchenmusikalischer Andachten.

Sie hat textentsprechend fünf Teile, wobei der Vers *Et si coram* fehlt. Der erste Teil *Justorum animae* wird aus einem psalmodisch rezitierenden E-Klang im Pianissimo der Oberstimmen entwickelt, das an den Beginn von Bruckners *Ave Maria* siebenstimmig (1861) erinnert.

Dieser E-Klang fungiert (T. 1-4) als Rahmen der parallel geführten Dreiklänge *HD cis E*, die lose nebeneinander stehen.²¹

¹⁸ BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 250; eine Aufnahme des Südwestfunks *In Memoriam Johannes Klassen* (Aufnahmen des Südwestfunks mit dem Trierer Domchor 1950-57) bestätigt diese Interpretationsweise. Eigentlich steht diese Aufführungspraxis der von Theobald Schrems in Regensburg entgegen, bei dem Klassen kurzzeitig Chorleitung studierte. Schrems war auf „abgeklärte Linearität“ bedacht: Franz Anton STEIN: Georg Ratzinger. In: *Musica Sacra* 114/3, 1994, S. 238. Auch Klassens Vorgänger Wilhelm Stockhausen – in der Tradition von Stephan Lück und Philipp Jakob Lenz stehend – favorisierte eine antiromantisch abgeklärte Palestrina-Wiedergabe, dies im Gegensatz zur romantisch beseelten Interpretation Michael Hermesdorffs: Wolfgang HOFFMANN, Michael Hermesdorff (1833-1885) und die kirchenmusikalische Reform in Trier: In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 79/1995, S. 99-113. Im Übrigen befürwortete auch der Wortführer des Cäcilianismus Franz Xaver Witt eine farbig lebendige Aufführung der Werke Palestrinas, wenn er ausführt „Der Ausdruck ist das Entscheidende, nicht die Form“: Winfried KIRSCH: „Der Ausdruck ist das Entscheidende, nicht die Form“. Zu den Vortragsbezeichnungen in Franz Xaver Witts Messen-Kompositionen. In: *Festschrift Hubert Unverricht zum 65. Geburtstag*, Hg. Karlheinz Schlager, Tutzing 1992, S. 111-124.

¹⁹ Abt. 104-11209; BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 200.

²⁰ Ebd.

²¹ Ein grundlegendes Kompositionsverfahren der „Kölner Schule“, etwa bei Hermann Schröder (1904-1984): Raimund KEUSEN: *Die Orgel- und Vokalwerke von Hermann Schröder*, Köln 1974 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte 102), S. 41.

Im Wechsel von Ober- und Unterchor wird der thematische Ausgangsgedanke unter dynamischer Zunahme nach oben versetzt, bis die kompakte Sechsstimmigkeit im Fortissimo erreicht ist.

Der mediantisch übergeordnete Anstieg *E-G-H* kann durchaus mit der Trinität in Verbindung gebracht werden kann,²² wobei das archaisch lose Nebeneinander der Klänge transzendentes Entrücken hervorruft.

Im zweiten motettischen Abschnitt *Et non tanget* wird das „Sein in Gottes Hand“ durch stabilisierende Dreiklänge in Grundstellung kommentiert – mit leichten Durchgängen versehen – die in ihrem ausgespreizten Habitus ebenfalls an Bruckner erinnern.²³

Von zunehmend polyphon madrigalesker „Unruhe“ zeugt der dritte motettische Abschnitt *Visi sunt oculis insipientium mori* im Fünfvierteltakt, wobei zwei Themen in Gegenbewegung simultan geführt werden.

Von gezielter Textexegese zeugt der Oktavfall an dieser Textmarke (T. 27), des weiteren der Fauxbourdonsatz bei *mori* (T. 30/31) nach Art der barocken Catachresis.²⁴ In diesem Sinne ist auch der Fauxbourdonsatz in Gestalt des Quart-Sextensatzes in weiter Lage der drei Unterstimmen (T. 33/34), kontrapunktiert vom Sopran, sodann der Fauxbourdonsatz in Gestalt des Quart-Sextensatzes in weiter Lage der Oberstimmen, kontrapunktiert vom Bass, zu deuten.

Text entsprechend kehrt im vierten motettischen Abschnitt *Illi autem* im Spektrum von Piano und dreifachem Piano Ruhe ein, mit nunmehr der Halben als Grundschatz. Sopran und Bass imitieren spiegelbildlich einander, Alt und Tenor nach Art eines gespiegelten Doppelkanons, was feine Dissonierung hervorruft. Umso mehr harmonisierende Wirkung erhält die monotextliche Angleichung im öffnenden Schluss in Gestalt der so genannten „Brucknerschen Marienkadenz“ bei *in pace* (T. 44/45). Kontrapunktische Vertiefung schafft Klassen des Weiteren dadurch, dass die Außenstimmen Sopran und Bass antipodisch einander kontrapunktieren. Dabei sind die Oktavgesten bei *autem* (im Sopran aufwärts, im Bass abwärts), sowie die damit korrespondierenden Quintgesten ebenfalls bei *autem* (im Alt aufwärts, im Tenor abwärts) nicht nur stimmführungstechnisch, sondern auch rhetorisch begründet. Dieser Quintgestus – Impuls eines melismatischen Tongebildes – ist im gregorianischen Offertorium modellhaft vorgegeben.²⁵

Der Schlussteil *Halleluja* greift die Anfangsthematik zyklisch wieder auf. Diese erfährt, finalistisch vom Piano ins Fortissimo entwickelt, imitatorische Fortspinnung bis zum Spitzenton *h''* im Sopran. Die Assoziation mit dem Brucknerschen *c'''* am Schluss von dessen *Te Deum* drängt sich geradezu auf.

„Bruckner-Geist“ atmen vor allem auch die beiden gewichtigen Motetten *Sepulto Domino* (o. J.) und *Domine salvum fac populum* (1944) jeweils für 8-stimmig gemischten Chor a-cappella

²² Ausgehend von der Trias harmonica seit Cyriacus Schneegaß „Isagoges musicae libri duo“ (1591) und Johann Lippius „Synopsis musica“ (1612) spricht die deutsche Musiktheorie des 17. und 18. Jahrhunderts vom Dreiklang (Trias harmonica) als Symbol der göttlichen Trinität: Carl DAHLHAUS: Der Dreiklang als Symbol. In: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 25/1955, S. 251-254. Im 19. Jahrhundert findet dieser Gedanke ganz zentral bei dem franziskanischen Musiktheoretiker und Komponisten P. Peter Singer OFM seinen Niederschlag: Wolfgang HOFFMANN: Pater Peter Singer OFM (1810-1882). Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg-Tirol (Musikwissenschaftliche Schriften 24), München-Salzburg 1990, insb. S. 65-83.

²³ Alle gewichtigen Motetten Bruckners aus der mittleren und späten Schaffensphase gehörten zum festen Repertoire des Domchores unter Klassen: BERETHS, Beiträge (wie Anm. 1), S. 187.

²⁴ Zu dieser Figur: Dietrich BARTEL: Handbuch musikalischer Figurenlehre, Laaber 1992, S. 116-119. Mit dieser Figur ist ein Zustand des „Missbrauchs“ (Abusio) bzw. „Missstand“ gemeint – in diesem Fall bezogen auf *Tod*.

²⁵ Graduale Triplex, 1979, S. 469.

aus.²⁶ Beide Motetten sind dem grundlegend Brucknerschen ästhetischen Ausdrucksmoment von „Ekstase“ und „Versenkung“ nachempfunden.²⁷

Die Sätze entwickeln sich aus einem mysteriösen Piano bzw. Pianissimo – vergleichbar etwa mit dem Beginn von Bruckners Gründonnerstagsmotette *Christus factus est* (1884) – und zielen steigernd entwickelnd auf einen Höhepunkt hin, der im *Domine salvum fac populum tuum* im *b'* des Sopran bei *exaudi* (T. 27) erreicht wird, worauf ein wellenförmiges Absinken ins Pianissimo zurück folgt. Die Motette endet im zyklischen Rückgriff auf den thematischen Anfang. Dieser zeichnet sich neben seinem psalmodischen Habitus im Verbund mit dem Halbpuls durch das Gefälle im harmonischen Quintschritt aus – gespickt mit Sept- und Nonreizen.

Dieses Quintschrittgefälle durchzieht mehrfach die Motette als Ganzes nach Art eines klangmotivischen Prinzips.

Im Karfreitagsgesang *Sepulto Domino* wird das Brucknersche Ausdrucksmoment „Ekstase-Versenkung“ weiter intensiviert – dies aufgrund mehrfacher Steigerungen mit imitatorischen Anstößen bei *ponentes milites* (T. 11 ff.), *ne forte veniant* (T. 21 ff.), *surrexit* (T. 30 ff.), sowie erneut bei *ponentes milites* (T. 40 ff.).

Nach Erreichen des jeweiligen Höhepunkts sinkt der Satz stufig, zuweilen mit leichter Wellenbewegung gepaart (beispielsweise T. 16 ff.: Sopran I in Sekunden, Sopran II im sequenzierenden Terz-Sekundbogen). Insbesondere erinnert der sinkende Abstieg bei *custodirent illud* (T. 44 ff.) an *obediens* (T. 7 ff.) in Bruckners *Christus factus est* (1884) – beide gebrauchen einen Fauxbourdonsatz in weiter Lage, in dem die Innenstimmen synkopisch (*fuga syncopata*) blockieren, umrahmt vom Dezimensatz der Außenstimmen. Bei Bruckner wird diese Klangformation im Sinne seines dramaturgischen Konzeptes freikontrapunktisch aufgespalten.²⁸ Sowohl ekstatische Aufstiege als auch sinkende Abstiege können – wie bei Bruckner auch – denselben Text erfassen, was bei Klassen für diskursiv ganzheitliches Komponieren spricht, ohne dass Detail-Exegese unbeachtet bliebe.

Brucknerisch gibt sich auch der fast unbewegliche Beginn bei *Sepulto Domino* im Verbund mit Sekundreibungen, sodann im Entrücken mittels grundständiger Dreiklänge, die in ihrer Stabilität auf *signatum est monumentum* kommentierend verweisen, gefolgt vom fallenden Fauxbourdonsatz der drei Oberstimmen gegen antipodisch steigende Bässe bei *volventes lapidem*.

Am Schluss wird erneut auf den Anfang (variierend) zurückgegriffen, wobei Mollterz des Tenor und Anstieg von Bass I auf der Penultima nochmals im Plagalschluss innere Gespanntheit evozieren. Umso gelöster „ruht“ die Ultima *Es* in tiefer Lage gedehnt.

Über Bruckner hinaus geht Klassen augenscheinlich im parallelen Verschieben von Terz-Quintklängen (Mixturklänge) als dramaturgisches Steigerungsmittel, beispielsweise bei *surrexit a mortuis* (T. 30 ff.).

²⁶ Diese erklang zusammen mit *Justorum animae* ebenfalls am 10. März 1944 im Pontifikalamt anlässlich des Goldenen Priesterjubiläums von Bischof Bornewasser.

²⁷ Winfried KIRSCH: Versenkung und Ekstase – Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners. In: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien 7), Hg. F. W. Riedel, Sinzig 2001, S. 339-359.

²⁸ Wolfgang HOFFMANN: Über Anton Bruckners Klang-Kontrapunkt. In: Die Musikforschung 52, Heft 4, 1999, S. 466-472. Klaus Fischbach unterterzt in seiner Abschrift dieser Motette zusätzlich den Alt und verdoppelt somit den Tenor. Folge ist ein derart kompakter Fauxbourdonsatz, der in diesem beruhigenden Abgesang eigentlich entbehrlich ist, zumal das Pausieren der Bässe eher auf die Intention eines abgehoben leichten Satz schließen lässt. Fischbach transponiert die Motette nach Es-Dur (Autograph D-Dur), zumal er Bläser, *colla parte* geführt (Trompete in B I, II, Horn in F, Posaune I, II) hinzufügt, die vor allem bei Steigerungsabschnitten gute Wirkung erzeugen; des Weiteren macht er sinnvoller Weise zusätzliche Tempo- und dynamische Angaben und verdoppelt zum Teil Stimmen im Vokalsatz der Frauen (Knaben). An dieser Stelle möchte ich Herrn Domkapellmeister Stephan Rommelspacher recht herzlich danken, der mir freundlicherweise diese Abschrift von Klaus Fischbach zukommen ließ.

Darin geht er in seiner eigenen Sprache wiederum konform mit Zeitgenossen wie Heinrich Lehmann, Hermann Schröder oder dem mit ihm befreundeten Johann Baptist Hilber.

Ausklang

Johannes Klassen war in allererster Linie Chordirigent und Chorleiter.²⁹ Er baute das reichhaltige Repertoire seines Vorgängers Stockhausen weiter aus – vor allem unter Einbeziehung von Werken der Wiener Klassik (Mozart, Haydn), Chorälen Johann Sebastian Bachs, Marienliedern von Johannes Brahms sowie zeitgenössischen Werken (Hilber, Hatzfeld, Schröder, Lemacher, Philipp). Hinzu kamen bezeichnender Weise Werke aus der frankoflämischen Schule (Nikolaus Gombert, Fevin, Clemens non Papa, Josquin Deprez). Klassen blieb unbeachtet davon stark in der Altklassischen Vokalpolyphonie mit Palestrina im Zentrum verwurzelt. Davon zeugen auch seine fundiert wissenschaftlichen Arbeiten, angefangen von seiner Dissertation „Die Parodie-Messe bei Palestrina“.³⁰

Die zahlreichen durchgeführten Kirchenmusikalischen Andachten zwischen 1935 und 1957 im gesamten Bistum Trier waren für Klassen das Forum schlechthin, mit seinem Domchor wertvolle kirchenmusikalische Werke für die gottesdienstliche Praxis bekannt zu machen. Dieses Engagement zeichnet ihn in besonderer Weise als ernsthaften Kirchenmusikpädagogen aus – dies auch allem antikirchlich nationalsozialistischen Terror (1933-1945) zum Trotz.

Des Weiteren wirkte er maßgeblich bei den Planungsarbeiten (ab 1936) für das Diözesangesangbuch (1945) mit. Offiziell zeichnete er seit 1953 für den Liedteil verantwortlich.³¹ Im Übrigen regte Klassen 1937 Pfarrer Otto Andreas zum Lied *Christus König aller Zeiten* anlässlich eines Gottesdienstes im Trierer Dom an, in dem Bischof Bornwasser eine anti-nationalsozialistische Predigt hielt.³²

Johannes Klassen's Kompositionsstil zeichnet sich durch formale Klarheit sowie innere Ausgewogenheit, verbunden mit fein auf den Text reagierenden Madrigalisten aus. Kontrapunktische Techniken und musikalische Auslegung mittels barocker Figuren finden zu neuer künstlerischer Einheit. Durchaus zeitübliche Mixturklänge in Gestalt von Dreiklangsparallelen – häufig bei dramaturgisch steigenden Verläufen angewandt – können das tonale Zentrum nicht ernsthaft sprengen. Loses Nebeneinander von Klängen zielt textentsprechend auf eine abgehoben transzendente Sphäre ab. Unter anderem atmet auch diesbezüglich Klassen's Klanggestaltung „Brucknerschen“ Geist, der in seinem konstitutiven Ausdrucksmoment von „Ekstase“ und „Versenkung“ überhaupt Klassen's Kompositionsstil wesentlich mitzubestimmen scheint. Unangetastet bleibt die originär künstlerische Qualität seiner Werke, die für die liturgische Praxis durchaus zu empfehlen sind. Eine Edition wäre lohnenswert.

²⁹ Der Verfasser konnte eine im Manuskript verfasste *Direktion* von Johannes Klassen einsehen. Diese Einführung in die Chorleitung zeugt von methodisch klarem Aufbau sowie künstlerisch hohem Anspruch. Das Manuskript ist im Besitz meines Onkels, Organist und Chorleiter i. R. Hans Schmitz (Nunkirchen), einem ehemaligen Schüler Klassen's an der Kirchenmusikschule.

³⁰ Nicht zuletzt aufgrund seiner Ausbildung als Musikwissenschaftler hatte Klassen auch das Rüstzeug, als Dozent am Priesterseminar wissenschaftliche Examensarbeiten zu betreuen, so beispielsweise die von Josef Komp mit dem Thema „Stephan Lück und seine kirchenmusikalische Sammlung“, Trier 1940 (Manuskript in der Bibliothek des Priesterseminars, Sig. Z 843: 1939). Dies lässt auf eine Aufwertung des Faches Kirchenmusik auch als wissenschaftliches Fach innerhalb des theologischen Fächerkanons schließen.

³¹ Martin PERSCH: Das Trierer Diözesangesangbuch von 1846 bis 1975 – Ein Beitrag zur Geschichte der Trierer Bistumsliturgie (Trierer Theologische Studien 44), Trier 1987, 323 f., 331 f., 339, 341, 342 f., 345, 347, 350-352, 356 (Klassen war für alle Barocklieder verantwortlich), 359, 379.

³² Ebd. S. 367.