

Dr. Wolfgang Hoffmann
in: Kurtrierisches Jahrbuch 44, 2004, S. 169-188

Zwischen Tradition und Fortschritt

Der Trierer Domkapellmeister Wilhelm Stockhausen (1872-1951)

Bei Wilhelm Stockhausen finden sich Dirigent, Komponist, Musikhistoriker, Musik- und Religionspädagoge sowie Seelsorger vereint. Einerseits kulminiert in dieser Person die gesamte cäcilianische Bewegung in Trier,¹ andererseits öffnet er im Sinne kirchenmusikalischen Fortschritts in Trier cäcilianische Schranken, innerhalb derer sich sein ultramontan gesinnter Vorgänger Philipp Jakob Lenz (1848-1899) noch streng bewegte – dies auch in Korrelation zur unaufhaltsamen Romanisierung der Trierer Liturgie, die unter dem vom französischen Restaurationsdenken geprägten Felix Michael Korum, Bischof von Trier in den Jahren 1881-1929, betrieben wurde.²

Die Öffnung ging allerdings nicht so weit, protestantische Werke, etwa Bach'sche Choräle, die durchaus für die katholische Liturgie geeignet gewesen wären, aufzuführen.³

¹ Vgl. Wolfgang Hoffmann: Zum Cäcilianismus in Trier. In: Kurtrierisches Jahrbuch, 36. Jg., 1996, S. 251-278; insofern stellt der folgende Beitrag eine Fortsetzung dar.

² Vgl. Andreas Heinz: Im Banne der römischen Einheitsliturgie. Die Romanisierung der Trierer Bistumsliturgie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Römische Quartalschrift, 79, Freiburg 1984, S. 47.

Der aus der Regensburger Schule kommende Lenz führte am 1.1.1888 die römische Choralausgabe *Medicaea* wieder im Dom und der gesamten Diözese ein, die sein Vorgänger Michael Hermesdorff (1835-1885) abschaffte – dies im Sinne seines strengen Unitas-Gedankens, der sich insbesondere in seiner apologetischen Broschüre mit dem Titel „Einheitlicher liturgischer Gesang der Diözese – Ein Wort zur trierischen Choralbücherfrage“, Paulinus Verlag Trier (o.J.) manifestiert. Zur Trierer Choralfrage: Peter Bohn: Beiträge zur Musikgeschichte der Diözese Trier 1870-1904 (Stadtbibliothek Trier, Hs. 2379/2319); Ives Lacroix: *La Vie Musicale Religieuse A Trèves*, Trèves 1922 (Stadtbibliothek Tier, 11-2875-B 8?); Josef Rau: *Das kirchenmusikalische Leben am Dome zu Trier im 19. Jahrhundert*, Trier 1938, S. 64; Paul Schuh: *Der Trierer Choralstreit*. In: *Musicae Sacrae Ministerium*, Beiträge zur Geschichte der kirchenmusikalischen Erneuerung im 19. Jahrhundert, Bd. 5. Köln 1962, S. 125-138; Hans Lonnendonker: *Die Chorforschung in Deutschland – Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Erneuerung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Privatmanuskript), insbesondere S. 68-79. – Ders.: *Deutsch-Französische Beziehungen in Choralfragen – Ein Beitrag zur Geschichte des Gregorianischen Chorals in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: *Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Johannes Berchmans Göschel, St. Ottilien, 1980, S. 280-295.

³ Sein Domchor führte erfolgreich die Matthäuspassion am 10. März 1922 zusammen mit dem Städtischen Musikverein in der Treviris unter Heinrich Knapstein auf. Erstmals erklang die Matthäuspassion in Trier am 27. März 1893 unter Mitwirkung des Trierer Musikvereins, dem Orchester des 69. und 29. Infanterieregiments, der Trierer Liedertafel, sowie den Knaben des Domchores, die den Eingangschoral sangen. Dirigent war Josef Lomba. Vgl. Gustav Bereths: *Musikchronik der Stadt Trier* (Teil 1). *Das Konzert- und Vereinswesen*, Mainz 1978, S. 66; Martin Möller: *Der Städtische Musikverein Trier. Beiträge zu seiner Geschichte*, Trier 1998, S. 22. Für die Bach-Rezeption in Trier – bezüglich des Bachspiels in Liturgie und Konzert – war Stockhausens Kollege Domorganist Jodoc Kehrer (1855-1937) die bewegende Kraft Vgl. Wolfgang Hoffmann: *Zur Bach-Rezeption in Trier*. In: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte* 73, 2001, S. 109-120.



Geboren wurde Stockhausen am 11. Februar 1872 in Koblenz.⁴ Nach dem Besuch von Volksschule und Kaiserin-Augusta-Gymnasium in Koblenz legte er 1894 das Abitur ab. Während seiner Gymnasialzeit erhielt Stockhausen privaten Musikunterricht in Klavier und Musiktheorie bei dem Musikerzieher Franz Litterscheid. Nach Eintritt ins Priesterseminar Trier 1894 studierte er bis 1898 Philosophie und Theologie und empfing am 26. März 1898 von Bischof Felix Michael Korum die Priesterweihe. Nach Kaplanjahren in Trier St. Gervasius wurde Stockhausen am 3. August 1899 Domvikar, nachdem sich abzeichnete, dass er aufgrund seiner hohen musikalischen Begabung dazu ausersehen war, seinem Lehrer Philipp Jakob Lenz (1848-1899) im Amt des Domkapellmeisters zu folgen. Darauf hin studierte Stockhausen von Januar bis Juli des Jahres 1900 Kirchenmusik (26. Kurs) in Regensburg. Seine wichtigsten Lehrer waren Franz Xaver Haberl (1840-1910), Michael Haller (1840-1915) und Ignaz Mitterer (1850-1924). Am 4. September 1900 wird er offiziell Domkapellmeister am Trierer Dom.⁵ Diese Stellung hatte er vom 4. September 1900 bis zum 1. September 1934 inne. Daneben fungierte er als amtlicher Orgel- und Glockenprüfer des Bistums und Direktor der Dommusikschule. Mit dem Domkapellmeisteramt war traditionsgemäß die Dozentur für Kirchenmusik im Priesterseminar verknüpft. Entschieden plädierte er für eine möglichst gründliche kirchenmusikalische Ausbildung des angehenden Klerus und forderte zukunftsweisend, das Fach „Kirchenmusik“ als ordentliches Lehrfach innerhalb der theologischen Ausbildung zu führen.⁶ Vom 8. August 1901 an hatte er den Vorsitz des Diözesan-Cäcilienvereins inne und wurde 1908 Mitglied des Referentenkollegiums der *Fliegenden Blätter*, der *Musica Sacra*, des *Cäcilienvereinsorgans* sowie des *Cäcilienvereinskatalogs*. 1926 wurde Stockhausen vom Ministerium

⁴ Daten entnommen aus: Gustav Bereths, *Beiträge zur Geschichte der Trierer Dommusik*, Mainz 1974, S. 168-179; *Weltklerus der Diözese Trier seit 1800*, Trier 1941; Carl Kammer: *Monsignore Wilhelm Stockhausen: 60 Jahre (10.2.1872-1932)*. In: *Trierer Landeszeitung (TLZ)* 9.2.1934; *Personalakten* (Bistumsarchiv Trier = BAT), Abt. 85, Nr. 1773, Fol. 28 f.; *Nekrolog*. In: *Musik und Altar* 4 (1951), S. 59.

⁵ Vgl. *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 1900, Jg. 35, Nr. 9, S. 121; BATr Abt. 9, Nr. 17 (4.9.1900).

⁶ Vgl. Wilhelm Stockhausen: *Kirchenmusikalische Heranbildung des Klerus*. In: „*Musica Sacra*“ 1931, Jg. 61, S. 117-123.

für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum „Staatlichen Musikberater“ ernannt.⁷ Bis 1925 war er Religionslehrer bei den Ursulinen.

Im Jahre 1924 ernannte ihn Papst Pius XI. zum Päpstlichen Geheimkämmerer mit dem Titel Monsignore. Von 1934 bis 1940 leitete er als Rektor das St. Nikolaus Hospital in Bernkastel-Cues.⁸ Am 1. Oktober 1940 zog Stockhausen nach Koblenz und wirkte von Februar 1945 bis zu seinem Tode am 27. Juni 1951 als Pfarrer in Plaidt/Kreis Mayen, wo er seine letzte Ruhestätte fand.

Ästhetik und Repertoire

Obwohl Pius X. in seinem für die Kirchenmusik richtungsweisenden *Motu proprio* vom 22.11.1903 die Einführung der *Editio Vaticana* für die gesamte katholische Kirche anordnete, wurde diese erst 1911 verbindlich in Trier eingeführt.⁹ Stockhausen leitet erstmals im September 1913 in Trier einen Choralkurs mit dem Thema "Einführung in die damals an Stelle der *Editio Medicaea* tretende *Editio Vaticana*."¹⁰ Im Dom setzt er die streng einstimmige chorale Aufführungspraxis seines Lehrers Lenz fort, wobei Orgelbegleitung durchaus möglich war.¹¹

Dem Deutschen Kirchenlied billigt er lediglich einen Platz vor und nach der Predigt sowie am Schluss zu.¹² Das sogenannte Deutsche Hochamt findet bei ihm keine Zustimmung,¹³ während im „sekundären liturgischen Eigenbereich“ (Andachten, Wallfahrten, Prozessionen ...) das Deutsche Kirchenlied durchaus seinen legitimen Platz hat.¹⁴ Vehement verteidigt er im Sinne des katholischen Unitas-Gedankens die lateinische Sprache als eigentliche Kultsprache. Dabei tritt er für eine

⁷ Selbst nach Ablauf seiner Domkapellmeisterzeit (1934) wurde eine Verlängerung dieser Tätigkeit mit dem zuständigen Ministerium ausgehandelt (vgl. Bereths, Beiträge, wie Anm. 4), S. 169, Anm. 238.

⁸ In dieser Zeit entstand sein theologiegeschichtlich interessanter Beitrag: Die Cusanus-Bibliothek. In: St. Wiborada, Jahrbuch für Bücherfreunde, 5. Jg., Westheim 1938, 1-9 (Stadtbibliothek Trier, 10,8? 7604).

⁹ Vgl. Hans Lonnendonker: Peter Bohn. In: Rheinische Musiker, Bd. 3, Köln 1964, S. 3.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Stockhausen, Die Kirchenmusik in der Diözese seit dem Jahre 1900. In: Das Bistum Trier, 1934, S. 59.

¹¹ Dies sei betont, da seit Johann Adam Dommermuth (1812-1869) und verstärkt seit Michael Hermesdorff (1833-1885) neben den einstimmigen auch der vierstimmige Choralvortrag gepflegt wurde, bzw. einstimmiger und mehrstimmiger Choral im Dom abwechselten.(vgl. Bereths, Beiträge, wie Anm. 4, S. 32 und 151); Wolfgang Hoffmann: Michael Hermesdorff (1833-1885) und die kirchenmusikalische Reform in Trier. In: KmJb 79, 1995, S. 99-113.

¹² Wilhelm Stockhausen: Volksliturgische Bewegung und Kirchenmusik. In: Pastor Bonus, 44. Jg., 1933, 175.

¹³ Ebd. S. 170 ff.

¹⁴ Ebd. S. 163. Vgl. auch Stockhausen: Die Kirchenmusik (wie Anm. 10), S. 59. Betont sei jedoch, dass Stockhausen zum Diözesangesangbuch 1917 mit 23 Einheitsliedern das Vorwort verfasste und somit auch maßgeblich an dieser Ausgabe beteiligt war (Martin Persch: Das Trierer Diözesangesangbuch von 1846-1975. Ein Beitrag zur Geschichte der Trierer Bistumsliturgie (Trierer Theologische Studien 44), Trier 1987, S. 302, Anm. 1645). Stockhausen hat in einer Ausgabe (1923 ohne Gebetsteil) auch die mehrstimmige Bearbeitung der Einheitslieder sowie Änderungen bei der Harmonisierung der restlichen Lieder übernommen (ebd., S. 311, Anm. 1697). Begleitsätze Stockhausens gingen auch in das 1924 erschienene Orgelbuch ein (ebd., S. 315 f., Anm. 1729). Des weiteren war er an den Planungsarbeiten (seit 1931) für das Diözesangesangbuch 1955 beteiligt, in das die von ihm vertonten Lieder „O ungenähtes Heilandskleid“ und „Christus König aller Zeiten“ aufgenommen wurden (ebd., S. 366 f.).

„verständene Kultsprache“ ein und empfiehlt, Jugendliche mit dieser in der Schule sowie in Predigten vertraut zu machen.¹⁵

Gemäß dem Motu proprio Pius X. (1903) sowie der *Apostolischen Konstitution über die Liturgie, den Gregorianischen Gesang und die Kirchenmusik* Pius XI. (1928) ist für Stockhausen neben dem Choral der "mehrstimmige Gesang" - vornehmlich a-cappella, dann auch mit Orgel ein für „die Pracht des Gottesdienstes ... insbesondere für die Festtage“ notwendiger Bestandteil. Entschieden wehrt er sich gegen die Ansicht des Benediktiners P. Gregor Schwake (Abtei Gerleve/Westfalen), in der Mehrstimmigkeit, ja sogar in der altklassischen Vokalpolyphonie eine „nebensächliche gottesdienstliche Auszierung“ zu sehen. Er entgegnet Schwake emphatisch mit den Worten: „Haben nicht die kirchlichen Meisterwerke unserer Großen aus alter und neuer Zeit eine Wirkung auf das Menschenherz, die vielfach und für sehr viele noch tiefer, intensiver, packender und hinreißender ist, als der einstimmige Choral? ... Bei aller Hochschätzung, die dem Choral zukommt und aller praktischen Pflege, die wir ihm angedeihen lassen müssen, dürfen wir uns doch nicht darüber täuschen, dass an Festtagen der Großteil unseres Volkes mehrstimmigen Gesang erwartet und verlangt. Sonst wäre es ja auch nicht zu erklären, weshalb das Volk an Feiertagen zu den Kirchen hinströmt, wo ein leistungsfähiger Chor mehrstimmig singt, obwohl ihm bekannt ist, dass es nicht aktiv sein kann“.¹⁶

In Bezug auf seine Tätigkeit als Trierer Domkapellmeister bilanziert er 1924: „Was das Repertorium des Domchores angeht, so war ich bestrebt, gleich dem guten Hausvater im Evangelium aus dem Schatze der heiligen Lieder unserer Kirche zu entnehmen, 'Altes und Neues', Choral und mehrstimmige Musik, klassische Polyphonie und neueste Kompositionen. So habe ich z. B. auch den Führer der 'Modernen', Griesbacher, ausgiebig zu Wort kommen lassen, obwohl ich mich innerlich mehr zu den 'Alten' bekenne“.¹⁷ Erst recht kann ihm am Ende seiner Kapellmeistertätigkeit 1934 eine äußerst reichhaltige Pflege „mehrstimmigen liturgischen Gesangs alter und neuer Zeit, größtenteils a cappella“ bescheinigt werden.¹⁸

Betrachten wir das Repertoire des Domchores unter Stockhausen genauer. Dabei werden seine Werkanalysen einbezogen, um besser auf sein kirchenmusikalisch-ästhetisches Ideal schließen zu können.¹⁹

Das Repertoire in der Domliturgie umfasste schwerpunktmäßig vor allem Werke (Messen/Motetten) der altklassischen Vokalpolyphonie mit Palestrina im Zentrum. Besonders pflegte er die Werke von Orlando di Lasso, so dass Stockhausen als ausgesprochener „Orlando-Dirigent“ galt.²⁰ Selbstverständlich führte er Messen und Motetten seiner Regensburger Lehrer Michael Haller (1840-1915), Ignaz Mitterer (1850-1924) und Franz Xaver Witt (1834-1888) auf. Des weiteren zählten Messen und Motetten des Aachener Domkapellmeisters Franz Xaver Nekes (1844-1914)

¹⁵ Vgl. Stockhausen: *Volksliturgische Bewegung* (wie Anm. 12), S. 172 f.

¹⁶ Ebd. S. 167.

¹⁷ Vgl. Stockhausen: *Geschichte und Tätigkeit des Trierer Domchores*. In: TLZ, 1.4.1924 (Stadtbibliothek Trier, Nr. 11/3 gr. 2?).

¹⁸ Dies spiegelt sich auch im Trierer Bistum insgesamt wieder, indem Stockhausen neben der Quantität der Kirchenchöre (im Schnitt 100 Mitglieder) deren angewachsene Qualität herausstellt; diese sei besonders "an der kirchenmusikalisch sehr regen Saar" festzustellen und hebt dabei die drei letzten Diözesan-Versammlungen in Trier (1929), Saarbrücken (1930) und Koblenz (1932) hervor, die "die zeitgenössische Kirchenmusik" zum Gegenstand hatten (wie Anm. 10), S. 59.

¹⁹ Bereths (wie Anm. 4), S. 170-175; Bereths listet lediglich die Komponistennamen auf, ohne eine genauere ästhetische Einordnung vorzunehmen.

²⁰ Bereths (wie Anm. 4), S. 170.

sowie die des St. Gallener Domkapellmeisters Johann Gustav Eduard Stehle (1839-1915) zu seinem Repertoire, darunter dessen Preis-Messe *Salve Regina*. Werke des Chorregenten von Deggendorf und Rheinberger-Schülers Ludwig Ebner (1858-1903) sowie auch Werke von Josef Rheinberger (1839-1901) selbst, unter anderem dessen doppelhörige Es-Dur-Messe op. 109, waren fester Bestandteil des Domchores.

In diesem zuletzt genannten Komponisten wird deutlich, dass der Spätcäcilianer Stockhausen gegenüber seinem Vorgänger Lenz eine Öffnung des Repertoires anstrebte. Gänzlich erreicht wird diese kirchenmusikalische Öffnung in Trier mit der Aufführung der *Sigismund-Messe* von Peter Griesbacher (1864-1933) Weihnachten 1911 - eine Messe durchsetzt mit Chromatik und Wagner'scher Leitmotivik. Klerus und Laien waren von dieser Messe begeistert. Stockhausen begründete diese Öffnung, indem er sagte: „Warum soll man dem Volke gediegene moderne Tonstücke ... nicht auch darbieten, die es nun einmal im allgemeinen besser versteht als die Alten“.²¹

Dem Bruckner-Schüler und allseits bis heute in Österreich beliebten Josef Gruber (1855-1933) stand Stockhausen eher reserviert gegenüber, so dass Gruber im Repertoire Stockhausens außen vor blieb. Er bemängelt an Gruber - beispielsweise an seinen beiden Cäcilien-Messen op. 186 und op. 187 - trotz zubilligender „Klangschönheit“ und insgesamt „kirchlicher Würdigkeit“, „manche frappante, aber unmotiviert harmonische Ausweichungen“, sowie die häufige marschmäßige „tändelnde ... wiederkehrende Rhythmik“.²²

Erstmals brachte Stockhausen 1917 die *Loreto-Messe* op. 24 von Vincenz Goller (1873-1953) zur Aufführung, neben weiteren Werken dieses Wiener Neoromantikers, darunter die 6-stimmige Messe *Orbis factor* op. 102, die er erstmals Allerheiligen 1933 im Trierer Dom dirigierte. Für Stockhausen ist diese „ein Klanggebilde von edler Schönheit“, in der Harmonik „sehr farbig und ausdrucksvoll“. Gleichzeitig distanziert er sich von den kühnen Modulationen, vom „mehrmaligen plötzlichen Ruck in ein anderes Harmoniegeleise“.²³ Die verschiedenen Vertonungen des *Magnificat* op. 73 sowie auch das *Te Deum* wurden in der Vesper vom Domchor mehrstimmig und Domkapitel choraliter im Wechsel gesungen.²⁴

Erstmals brachte Stockhausen Ostersonntag 1928 die 6-stimmige *Salvator-Messe* des Wiener Josef Venantius von Wöss (1863-1943), der sehr stark in der Bruckner'schen Tonsprache verwurzelt ist, zu Gehör. Stockhausen führte diese Messe auf vielfachen Wunsch Weihnachten 1933 erneut auf.²⁵

Auch die gewichtigen Bruckner-Motetten *Os justi*, *Christus factus est* (1884), *Locus iste* und *Virga Jesse floruit* gehörten zum festen Bestand des Domchores.²⁶

Weihnachten 1928 erklang die *Missa choralis* von Franz Liszt (1811-1886), die begeistert aufgenommen wurde.

Am Weihnachtsfest 1930 kam unter ihm erstmals die vom neoromantischen Geist beseelte Liedmesse *Es ist ein Ros' entsprungen* von Wilhelm Kurthen (1882-1957) zur Aufführung. Anzunehmen ist, dass er auch Kurthens Liedmesse *Nun lobet Gott im hohen Thron* für 4-stimmig gemischten Chor aufführte, zumal er diese aufgrund des „edlen Wohllauts“ und ihre „maßvolleren ...

²¹ Vgl. Cäcilienvereinsorgan (= CVO) 1913, 121.

²² Vgl. Cäcilienvereinskatalog (= CVK), Bd. 5, Nr. 3699, 1906, 203.

²³ Vgl. Stockhausen: Die heutige a-cappella-Messe-Komposition. In: *Musica Sacra* 1934, Jg. 64, S. 234 f.

²⁴ Bereths (wie Anm. 4), S. 173.

²⁵ Bereths (wie Anm. 4), S. 173.

²⁶ Ebd. S. 183. Die Wertschätzung für Bruckner bekundet Stockhausen in seinem Beitrag: Anton Bruckner als Kirchenkomponist. In: *Cäcilienvereinsorgan* 57, 1925, S. 10.

Modulation“ und der „kontrapunktischen Kunst“ für die „reifere Liedmesse“ hält.²⁷ Ostern 1933 dirigiert er im Trierer Dom die fünfstimmige Messe in c-Moll (op. 76) des damals aufstrebenden Münchener Komponisten Gottfried Rüdinger (1886-1946). Die „Klangaskese“, von der Stockhausen spricht, hat ihren Grund in den „terzlosen Klängen“ ... „parallelen Quinten und Quarten“ und in den „parallelen Dreiklängen“, die mit „Enharmonik und Alterationsharmonik“ gepaart werden. Interessant die Bemerkung Stockhausens, dass diese „wertvolle Komposition von ausgeprägter Eigenart“ bei den Hörern nicht die gewohnt positive Resonanz fand, da diese „den Wohlklang ... vermissten“.²⁸

Komplettisiert wird das Repertoire des Domchores Anfang der dreißiger Jahre zunehmend von Gegenwartskomponisten. So erklangen Karfreitag 1932 die Motetten *Dulce lignum* und *Pange lingua gloriosi lauream certamini* des Berliner Komponisten Curth Döbler (1896-1970). Anzunehmen ist, dass Stockhausen auch dessen *Missa in hon. Spiritus Sancti* für 5-stimmig gemischten Chor aufführte - für ihn ein „Werk von ausgeprägter Eigenart ... musikalisch und liturgisch wertvoll“.²⁹

Auf große Resonanz stieß die 1933 anlässlich der Eröffnungsfeier zur Heilig-Rock-Wallfahrt erstmals aufgeführte Messe *Großer Gott wir loben Dich* für 4-stimmig gemischten Chor und Männerchor (Pius XI. gewidmet) von Heinrich Lemacher (1891-1966). Des weiteren wurde Ostern 1934 in Anwesenheit Lemachers dessen 5-stimmige Messe *Anno Sancto* op. 91 im Trierer Dom uraufgeführt. Stockhausen selbst liefert eine eingehende Analyse beider Messen, wobei für ihn die Messe *Anno Sancto* eine der „reifsten und besten Messen Lemachers“ ist. Trotz „Diatonik“ in „Melodik und Klangwelt“, das heißt umgekehrt: trotz Vermeiden von Alteration sowie chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen, herrscht eine „männlich-kraftvolle Tonsprache“, frei von allem „Weichlichen und Verbrauchten“.³⁰

Vom bedeutendsten Lemacher-Schüler Hermann Schroeder (1904-1984)³¹ gehört die *Missa Dorica* op. 15 für 4-6-stimmig gemischten Chor neben der *Messe c-Moll* op. 10 für Männerchor und dem *Rheinischen Tantum ergo* für einstimmigen Chor mit Orgel zum Repertoire des Domchores. Für Stockhausen ist diese *Missa Dorica* von einer „herben entsinnlichten Klangwelt“ - nicht zuletzt aufgrund vieler „Quarten- und Quintenparallelen ... leerer Schlüsse und herber Dissonanzen“, so dass der „Wohlklang“ zu kurz kommt. Trotzdem ist diese „von ausgeprägter Eigenart“ und „von einem Kammerchor rhythmisch und dynamisch vorgetragen, ... liturgisch und musikalisch von guter Wirkung“.

Des weiteren bespricht Stockhausen die *Messe in b-Moll* op. 9 für gemischten Chor von Josef Kromolicki (1882-1961), von dem er die Motette *Verbum supernum* sowie den Mariengesang *Wie schön bist Du, viel holde Frau* aufführte. Nach Stockhausen geht Kromolicki in der b-Moll-Messe harmonisch noch „viel weiter als Griesbacher oder Venantius von Wöss“, während in der *Missa Dominicalis* op. 21 für Männerchor dagegen die Alterationsharmonik praxisbedingt zurück-

²⁷ Stockhausen (wie Anm. 23), S. 229.

²⁸ Ebd. S. 231 f.

²⁹ Ebd. S. 226.

³⁰ Ebd. S. 231.

³¹ Ebd. S. 234. Hermann Schroeder (1904-1984) war 1937 Leiter der Kirchenmusikschule Trier, 1938/39 Trierer Domorganist und danach Leiter der Städtischen Musikschule, bis er 1946 eine Professur für Komposition an der Musikhochschule Köln erhielt (Bereths, wie Anm. 4), S. 55 f.; vgl. auch Rainer Mohrs: Der Komponist Hermann Schroeder (1904-1984). In: Neues Trierisches Jahrbuch Jg. 43, 2003, S. 179-210.

tritt.³²

Stockhausen führte mehrmals die Messe *Christus dem König* op. 20 für gemischten Chor von Theodor Pfeiffer (1875-1936) auf. Besonders betont er in dieser die „farbige Harmonik“, wobei allerdings die zu häufige Verwendung des verminderten Septakkords „überladen“ wirkt, so dass der Komposition insgesamt „die harmonische Abklärung“ fehle.³³

Von Franz Philipp (1890-1972) bespricht Stockhausen die *Missa Laudate Dominum* op. 28 für 4-stimmig gemischten Chor, in der „Nova et Vetera“ gekonnt verbunden sind, indem Linearität - wurzelnd im gregorianischen Choral - und „moderne Harmonik“ zur Einheit gelangen.³⁴

Karl Krafts (1903-1978) *Missa choralis Missa Exaudi nos* op. 59 für 4-stimmig gemischten Chor a-cappella hält Stockhausen für „betont a-romantisch“, da die Harmonik „herb und hart“ anmutet. Er moniert das Zuviel an „Klangaskese“, bedingt durch die vielen „parallelen Quartengänge“, und begrüßt darin den „Wohlklang“, insbesondere im *Sanctus* und *Agnus Dei*.³⁵

In der *Missa Gaudens gaudebo* op. 25 des Wiener Komponisten Josef Lechthaler (1891-1948) bemängelt Stockhausen die „herbe Klanglichkeit“, bedingt durch die überbetonte „Linearität“, so dass der „Wohlklang ... trotz hoher kontrapunktischer Kunstfertigkeit“ zu kurz kommt. „Die Modulation verläuft“ des öfteren „ruckartig“; darüber hinaus stellt diese Messe, gegen die Praxis gewendet, an die meisten Kirchenchöre „außergewöhnlich große Anforderungen“.³⁶ Daneben führte er die *Missa Patronus ecclesiae* op. 9 des selben Komponisten auf.

Am Neujahrsfest 1932 (Fest des Ewigen Gebetes im Dom) brachte Stockhausen die *Missa Jesu Redemptor* des Konfelder Küster-Organisten Johannes Hoffmann (1857-1929) mit beachtlicher Resonanz zur Aufführung.³⁷

Aus Anlass der Heilig-Rock-Wallfahrt 1933 dirigierte Stockhausen am Ende seiner Kapellmeisterzeit die 5-stimmige *Lourdes-Messe* des belgischen Meisters Edgar Tinel (1854-1912).

Das

Gottesdiensten führte dazu, dass diese außerhalb Liturgie in Konzerten aufgeführt wurden. So erklang unter seiner Leitung mit überaus großen Erfolg anlässlich des Bruckner-Jahres 1924 (100. Geburtstag) Anton Bruckners *f-Moll-Messe* und *Te Deum* mit Domchor und Städtischem - viris“.³⁸ Am 18. November 1925 führte er anlässlich des Beethoven-Jahres

³² Bereths (wie Anm. 4), S. 175.

³³

nem Tod 1936 Dozent für Harmonielehre und Kontrapunkt

am Grego

³⁴ Ebd. S. 228 f.

³⁵ Ebd. S. 232.

³⁶ Ebd. S. 232 f.

³⁷

Kreis

Merzig-Wadern). Er komponierte Messen, Motetten und deutschsprachige Lieder für den Gottesdienstgebrauch (vgl. Josef Meiers, 660 Jahre Konfelder Kirchengeschichte. In: 660 Jahre Katho Konfeld, S. 14). Die Messe „Jesu Redemptor Trierischen Landeszeitung als "klangfrisch, feilich und erhebend" beschrieben, die in ihrer Harmonik im Vergleich "mit dem Messenstil eines Hallerer und Mitterer ... merklich farbiger und 5 drucksrei-

³⁸

schrift zum 50-jährigen

an der Gründung dieses2

beteiligt; Bereths (wie Anm. 4), S. 177.

(100. Todestag) mit den gleichen Ensembles dessen *Missa solennis* D-Dur auf.³⁹ Im Rahmen einer Schubert-Feier 1928 im Priesterseminar erklang unter ihm dessen *Es-Dur-Messe*.⁴⁰

Des weiteren dirigierte Stockhausen zahlreiche Oratorien:

1909 *La Croisade des Enfants* von Gabriel Pierné (1863-1937), 1910 *Quo vadis* op. 13 von Feliks Nowowiejski (1877-1946), im Rahmen eines Weihnachtskonzerts 1914 und 1927 Rheinbergers *Stern von Bethlehem*, am 5. und 6. Februar 1922 das Oratorium *Franziskus* op. 36 von Edgar Tinel (1854-1912), am 18. März 1924 Mendelssohns *Paulus*.

Stockhausen hat sich auch als Konzertdirigent außerhalb der Liturgie mit Domchor und Städtischem Orchester in Trier und darüber hinaus einen Namen gemacht. Mit ihm setzt die eigentliche Konzerttätigkeit des Domchores ein, die sein Nachfolger Johannes Klassen (1904-1957) über die Stadt Trier hinaus ausweitete.⁴¹

Noch gegen Ende seiner Domkapellmeistertätigkeit kreierte Stockhausen in Trier die sogenannte *Kirchenmusikalische Andacht*, die in Kirchenräumen veranstaltet als neue Konzertform den Verkündigungscharakter mehr aufscheinen lassen, als reine oratorische Konzerte. Die erste führte er am 23. Oktober 1932 durch, die letzte unter seiner Leitung wurde am 6. August 1933 anlässlich der Heilig-Rock-Ausstellung durchgeführt.⁴²

Das Repertoire des Domchores in der Ära Stockhausen (1900-1934) in *Liturgie, Konzert* sowie *Kirchenmusikalischer Andacht* ist in seiner stilistischen Vielfalt im Verbund von „Alt“ und „Neu“ ausgesprochen reichhaltig. Stockhausen öffnet cäcilianistische Schranken. In seinen fachkundigen Analysen zahlreicher Werke, zollt er denen Präferenz, die vom „Maßhalten“ im Sinne des „Wohlklanges“ - allerdings von jeglichem Sentimentalismus frei - geprägt sind.

Der Komponist

Auch in seinen Kompositionen strebt er innere Ausgewogenheit und Ausgeglichenheit an.

Hier die Werke nach Anordnung der Opuszahl:⁴³

Missa solennis op. 4 für 7-stimmig gemischten Chor (Bischof Michael Felix Korum zum Goldenen

³⁹ Ebd. S. 230.

⁴⁰ Ebd. S. 175.

⁴¹ Johannes Klassen (1904-1957) studierte nach seiner Priesterweihe 1930 Kirchenmusik in Köln und Dirigieren bei Ludwig Berberich in München, daneben Musikwissenschaft in Bonn (Dr. phil. 1950); er war von 1934 bis zu seinem Tod Domkapellmeister in Trier und galt als herausragender Chordirigent auch über Trier hinaus. Vgl. (Bereths, wie Anm.4), S. 179-200. Klaus Fischbach: *Trierer Dommusik. 25 Jahre Chormusik nach der Wiedereröffnung des Trierer Domes 1974-1999*, Dillingen (Saar) 2000, S. 123 f.

⁴² Ebd. S. 231 f. Zur Aufführung kamen in dieser 4 Hymnen des Salzburger Domkapellmeisters Josef Messner (1893-1969), die beiden Heilig-Rock-Lieder sowie das Christ-Königs-Lied von Stockhausen, des weiteren deutsche Kirchenlieder der Gemeinde. Die Begleitung übernahm ein Bläserensemble des Städtischen Orchesters (vgl. TLZ vom 6.8.1933). Sein Nachfolger Johannes Klassen setzte diese „Kirchenmusikalischen Andachten“ in Trier und im ganzen Bistum beispielhaft fort (Bereths, wie Anm. 4), S. 233 ff.

⁴³ Vgl. Bereths (wie Anm. 4), S. 175-177. Bereths listet lediglich die Kompositionen Stockhausens ohne stilkritische Einordnung auf. Alle die im Bistumsarchiv Trier (BATr) befindlichen handschriftlichen oder gedruckten Werke mit Signaturangabe (diese fehlen bei Bereths) hat der Verfasser einsehen können.

Priesterjubiläum gewidmet), Verlag Matthias Hoffmann, Kronach.

Oremus pro Pontifice op. 5,1 für 5-stimmig gemischten Chor, Bantus-Verlag/Hans Kessler, Trier 1914.

Domine, salvum fac populum tuum op. 5,2, 8-stimmig, Bantus-Verlag Trier, 1914.

Fronleichnamshymnen op. 6 für 4-stimmig gemischten Chor und Orgel oder Bläser (komponiert 1924; neu eingerichtet von Klaus Fischbach, in: Musica Trevirensis 1, 1986).

Terra tremuit op. 7 für 5-7-stimmig gemischten Chor a cappella (BATr 104-217-04, handschriftlich, komponiert 1934).

Postula a me op. 7a für 6-stimmig gemischten Chor, Verlag Matthias Hoffmann, Kronach.

Da Pacem op. 7b für 4-6-stimmigen gemischten Chor (aufgeführt 1930 anlässlich eines Besuchs des Reichspräsidenten von Hindenburg im Trierer Dom).

Fortem mirili pectore op. 8 für 4-stimmig gemischten Chor und Klavier (Hymnus auf die hl. Elisabeth, BATr 104-217-00), Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Missa Pontificalis op. 9 für 5-stimmig gemischten Chor (BATr 104-217-07, komponiert 1932), Paulinus-Verlag, Trier.

Drei Passionsmotetten op. 10 (Tenebrae factae sunt - Caligaverunt oculi mei - Adoramus te Christe) für 4-5-stimmig gemischten Chor, Verlag Matthias Hoffmann, Kronach.

Laetentur coeli op. 11 für 5-stimmig gemischten Chor, Verlag A. Bischof, München.

Introibo ad altare Dei op. 12 für 5-stimmig gemischten Chor a cappella (BATr 104-217-06, handschriftlich).

Ave Maria op. 13 für 5-stimmig gemischten Chor, Verlag M. Hoffmann, Kronach.

2 Lieder für die Wallfahrt zum Hl. Rock op. 14 (O ungenähtes Heilandskleid - Lasst uns heut mit Jubel preisen), Ausgabe A: einstimmig ohne Orgel, Ausgabe B: einstimmig mit Orgel, Ausgabe C: 4-stimmig gemischter Chor, Paulinus-Verlag Trier, 1933.

O sacrum convivium op. 17,2 für 5-stimmig gemischten Chor a cappella (BATr 104-217-05, handschriftlich, komponiert 1934).

2 Christ-Königslieder op. 18 (König Du der Ewigkeit - Sei Du unser König), Paulinus-Verlag Trier, 1934 (in 3 Ausgaben wie op. 14).

Salveto, vestis nobilis für 4-5-stimmig gemischten Chor a cappella (BATr 104-217-03, handschriftlich, uraufgeführt am 23.7.1933 bei Enthüllung des Heiligen Rockes).

Ruh nun sanft, Du treuer Hirte für 4-stimmig gemischten Chor (zur Beerdigung von Bischof Felix Michael Korum). Bantus-Verlag Trier, 1921.

Dem Hirten lasst erschallen für 3-stimmig gemischten Chor, 1932 (zum 10-jährigen Bischofsjubiläum von Rudolf Bornewasser).

Bis heute zählen die Friedensmotette *Da Pacem* sowie die *Fronleichnamshymnen* zur Standardliteratur des Domchores sowie aller durchschnittlichen bis herausragenden Kirchenchöre des Bistums Trier. Ein Teil dieser Hymnen erklang auch bei der Einführung des Trierer Weihbischofs Dr. Felix Genn als Bischof von Essen am 6.7.2003.

Exemplarisch sei die *Missa pontificalis* op. 9 näher betrachtet, zumal diese in der nationalen als auch internationalen Fachpresse höchste Anerkennung erhielt.⁴⁴

Stockhausen erzielt in dieser auf originäre Weise eine innere Einheit von Ordinarium und Proprium, indem die Sätze des Ordinarium thematisch auf dem Proprium der *Missa Statuit ei Dominus* beruhen.

So hebt das *Kyrie* (moderato) im Unisono mit dem *Introitus*-Beginn an. Dieses geht unmittelbar T. 5-8 in den mehrstimmigen Verband über. Nach erneut unisonem Impuls in T. 9/10 wird organisch der Höhepunkt mit f^{''} im Sopran T. 7.1 angesteuert. Der unison-mehrstimmige Abgesang zur öffnenden Dominante im Anschluss stellt den musikalischen Ausgleich her.

⁴⁴ Vgl. Monsignore Stockhausens: *Missa Pontificalis* im Spiegel der Fachkritik (zur Aufführung im Trierer Dom am Pfingstsonntag). In: TLZ 14. Mai 1936 (BATr 104-217-07).

Sir. 45, 30; Ps. 131

IN. I
BCKS

S Ta-tu-it e-i D6-mi-nus te-stamētum

pa-cis,

MISSA PONTIFICALIS

für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella

Kyrie

Wilhelm Stockhausen, Op. 9

Moderato

SOPRAN
ALT
TENOR
BASS I II

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - lel - son,

Ky - ri - e e - le - i - son, e - lel - son,

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - lel - son,

Più mosso
Soli

Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - lel - son,

Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste e - lel - son, Chri - ste e - lel - son,

Ky - ri - e e - le - i - son. Chri - ste e - lel - son, Chri - ste e - lel - son,

Die etwas verschleiern umsingenden Quintenparallelen zwischen Bass I und Bass II in T. 5 und 8 nimmt Stockhausen in Kauf. Diese treten sogar offen - in Gestalt von parallelen Terz-Quintklängen in weiter Lage potenziert - am *Kyrie*-Ende T. 27-30, sodann offen in T. 29/30 sowie noch verdeckt in T. 31/32 auf die Bässe reduziert, zu Tage. Derartige Klangstrukturen sind als aus der gregorianischen Einstimmigkeit entwickelte vielstimmig geschichtete Klangfolgen in Grundstellung zu deuten, die in dem frühen Organum ihre Wurzeln haben.

Notenbeispiel 2

cresc. *rit.* *Tempo I*

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - lel - son, e - lel - son, Ky - ri - e e -

Chri - ste e - lel - son, Chri - ste e - lel - son, e - lel - son, Ky - ri - e e -

Chri - ste e - lel - son, Chri - ste e - lel - son, Ky - ri - e e -

le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

le - i - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Chri - ste e - lel - son, Ky - ri - e e -

Das *Christe* (p*iu mosso*) basiert thematisch auf der gregorianischen Melodiefolge *testamentum pacis*. Der Satz wird zunehmend homophoner, wobei die Außenstimmen Sopran und Bass II den thematischen Gedanken verstärkend in Dezimen vortragen.

Kyrie II greift die unison-mehrstimmige Anlage des *Kyrie I* auf. Dabei wurzelt der Beginn (T. 23/24) auf der Melodiegestalt von *ud sit illi*, die wiederum mit dem gregorianischen Beginn eng verwandt ist. Die folgenden Takte (T. 25 ff.) greifen unmittelbar ins Forte gesteigert auf *Kyrie I* zurück.

Die Friedensbitte *et in terra pax hominibus bonae voluntatis* des *Gloria* (con moto) erklingt im Unisono mit Rückgriff auf die *Christe*-Motivik des *Kyrie*, so dass inhaltlich treffend eine Verbindung der choralen Grundlage *testamentum pacis* und der Friedensbotschaft im *Gloria*-Beginn hergestellt wird. Die Lobpreisungen *laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te* im unison-mehrstimmigen Wechsel, sowie *gratias agimus tibi* fußen auf dem motivischen Material des *Halleluja-Jubilus*. Bemerkenswert erscheint die archaische Untersekundrückung F-Es bei *adoramus te*, die zugleich Bruckner'schen Klangeinfluss verrät, wobei das zweitaktige Unisono mit *benedicimus te* zuvor leicht vermittelt.⁴⁵

Notenbeispiel 3

The musical score for 'Notenbeispiel 3' is a choral setting in three parts (Soprano, Alto, Bass). It features a unisono texture with lyrics: 'da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te, glo-ri-fi-'. The notation includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Bei *glorificamus te* wird der Bruch durch vorgeschalteten B-Dur-Sextakkord abgemildert. Die 5 bis 6-stimmig geschichteten Klangtürme - überwiegend in Grundstellung - im Abschnitt *propter ... patris* erinnern ebenfalls an Bruckner'sche Klangbildungen, wobei *rex coelestis* mediantisch gezielt im Fortissimo entrückt wird.

Belebung des Satzes wird durch frei-kontrapunktische Stimmenvernetzung erzielt.

Notenbeispiel 4

The musical score for 'Notenbeispiel 4' is a choral setting in three parts (Soprano, Alto, Bass). It features a unisono texture with lyrics: 'tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-le-stis, De-us Pa-ter om-ni-po-'. The notation includes dynamic markings like 'f' and 'ff', and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

⁴⁵ Vgl. Klaus Unger: Studien zur Harmonik Anton Bruckners. Einwirkung und Umwandlung älterer Klangstrukturen, Heidelberg 1969, S. 111 ff.

Der Mittelteil *qui tollis* (moderato) basiert wiederum auf der *Kyrie*-Thematik. Aus einer gelichteten Imitation heraus wird der Satz bei *suscipe deprecationem nostram* unison nach oben gesteigert, bis bei *qui sedes ad dexteram patris* semantisch treffend die Vollstimmigkeit im Fortissimo bei strahlender Trugschlussöffnung C-Des erreicht ist. Der allgemein chromatikscheue Stockhausen erlaubt sich bei *miserere* einen kurzen chromatisierten Bassgang a as ges f verbunden mit verminderter Septakkordrückung und phrygischem Schluss. Im Final-Teil *quoniam* (con moto) wird dem Lobcharakter entsprechend thematisch auf den *Halleluja-Jubilus* zurückgegriffen und somit eine zyklische Abrundung hergestellt.

Auch das auf der Tonikaparallele F-Dur stehende *Credo* schöpft motivisch aus dem *Intritus* und *Halleluja-Jubilus* der *Missa Statuit*. Unisone und daraus entwickelte mehrstimmige Parteien wechseln einander ab. Besonders ausdrucksstark wird das *crucifixus* musikalisch kommentiert.

Notenbeispiel 5

The image shows two systems of musical notation for a vocal and organ piece. The first system is marked 'Tutti' and features three staves: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: 'Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est.' The second system continues the lyrics: 'Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, et se-pul-tus est.' The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *pp*, and includes phrasing slurs and breath marks.

Im Gegensatz zum liedhaften *et incarnatus est* in F-Dur verdunkelt Stockhausen diesen Textabschnitt, indem über Orgelpunkt F im Bass imitatorisch absteigende Linien den Tonraum nach Art der barocken Katabasis durchziehen. Dadurch, dass der Sopran in diesem entrückten f-Moll-Abschnitt pausiert, wird eine Art „Ombra“-Szene evoziert.

Brucknerisch mutet nach sieben Takten Orgelpunkt - wengleich in gewisser Weise der Des-Dur-Quintsextakkord vermittelt - auch die Rückung in den Obersekundklang Ges an, der phrygisch-F heraufbeschwört.⁴⁶ Überraschender Weise zieht Stockhausen trotz des phrygischen Quartauschnitts im Alt nach Art der barocken Ellipsis den Plagalschluss vor. Dieselbe Kadenz erscheint eine Stufe höher bei *mortuos*, wodurch eine subtil musikalische Beziehung beider Textstellen hergestellt wird.

Die in den Tonsatz integrierten Fauxbourdonpartien bei *descendit* sowie *in remissionem* über

⁴⁶ Ebd. S. 138 f.

stufig fallendem Bass sind ebenfalls archaische Stilmomente.⁴⁷

Das *Sanctus* schöpft aus dem Offertorium *In veni David*, in dem die „Heiligkeit“ des bischöflichen Amtes besungen wird. Dessen *oleo sancta*-Gedanke findet für das melismatisch ausgemalte *Sanctus* in imitatorischer Vernetzung passende Verwendung.

Notenbeispiel 6

Sanctus

The image shows a musical score for the 'Sanctus' section. It is titled 'Sanctus' and has a tempo marking of 'Moderato'. The score is written for voice and piano. The vocal line is in a high register, and the piano accompaniment is in a lower register. The lyrics are: 'San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.' The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line that descends stepwise.

Das *Benedictus* fußt motivisch auf dem *sacerdos magnus*-Motiv des Graduale, während *in nomine Domini* auf dem *Placuit*-Gedanken des Graduale beruht.

Die beiden ersten Teile des *Agnus Dei* greifen im zyklischen Bezug auf das *Kyrie* wiederum den Hauptgedanken des *Introitus* auf. Das dritte *Agnus Dei* mit der Friedensbitte *dona nobis pacem* schöpft aus der *Communio*, indem für *Agnus Dei* der *fidelis servus*-, für *qui tollis* der *et prudens*- und schließlich für *dona nobis pacem* der *tritici mensuram*-Gedanke verwendet wird.

Wilhelm Stockhausen schafft mit der *Missa Pontificalis* dadurch ein Werk ureigenster Prägung, indem das Ordinarium seine Wurzeln sowohl innermusikalisch als auch semantisch-inhaltlich in einem choralen Proprium hat. Aus den zahlreichen positiven Kritikerstimmen bezüglich dieser Messe sei stellvertretend die des Wiener Komponisten Josef Lechthaler zitiert: „In dem neuen Opus verwirklicht der Autor eine Gestaltungsidee, die mir bis jetzt in keiner anderen Messkomposition begegnet ist... Man könnte beinahe von einer Art Leitmotivtechnik sprechen, die eine innere Verankerung des figurierten Ordinariums im Choral-Proprium anstrebt ... Fast scheint es bei einer Schöpfung Stockhausens überflüssig, die sangliche Führung der Stimmen und die wirkungssichere

⁴⁷ Ebd. S. 140 ff. Vgl. auch Wolfgang Hoffmann: "Sextaccord"-Folgen im geistlichen Vokalschaffen Anton Bruckners. In: *Bruckner-Jahrbuch 1994/95/96*, Linz 1997, S. 157-173. Wendelin Müller-Blattau: *Chor- und Orchestersatz im Te Deum von Anton Bruckner*. In: *Anton Bruckner - Studien zu Werk und Wirkung* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 20), hg. von Christoph Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 149-158. Bekräftigend sei angemerkt, dass Stockhausen im 4. Teil seiner „Elisabeth-Hymne“ op. 8 semantisch gezielt an der Textstelle „Erhör der Heiligen Gebet, die für Dein Volk um Gnade fleht“ einen abwechselnd 3-stimmigen Unter- und Oberchor im Fauxbourdonsatz schreibt.

Bedachtnahme auf die Eigenheiten des Chorklangs besonders hervorzuheben. Ich beglückwünsche den Komponisten zu dem Werk und der originellen Idee des Aufbaues und wünsche, dass es weite Verbreitung finde.⁴⁸

Schlussbetrachtung

Der Spätcäcilianer Stockhausen erweist sich in seinen scharfsinnigen Analysen, als Domkapellmeister mit einem in seiner Zeit ausgesprochen großen Repertoire, als ein Künstlergeist der „Mitte“. In der cäcilianischen Tradition stehend, finden bei ihm „Alt“ und „Neu“ zu einer ausgewogenen Symbiose.

Als Komponist bevorzugt er den „Wohlklang“ des homophonen Satzes, der polyphon aufgelockert wird, im Wechsel mit knapp gehaltenen imitatorischen Partien. Die Diktion ist sowohl vom Sprachrhythmus als auch vom Textinhalt bestimmt. Über dem punktuell abbildhaften (subjektivem) Komponieren mit textgemäß gezielt eingebrachter farbiger Harmonik, die bei zeitgenössischen Neoromantikern wie Peter Griesbacher (1864-1933), Vinzenz Goller (1873-1953), oder etwa Joseph Renner jun. (1868-1934)⁴⁹ noch stärker anzutreffen ist, steht der musikalisch-objektive Kompositionsduktus. Diesbezüglich rückt Stockhausen – wenngleich schattenhaft – in die Nähe der „Neuen Sachlichkeit“ bzw. des „Neoklassizismus“ eines Paul Hindemith (1895-1963) oder Igor Strawinski (1882-1971), sowie als Kirchenmusiker noch enger in die Nähe der kirchenmusikalischen Reformer der 20er und 30er Jahre wie Hermann Schroeder (1904-1984)⁵⁰ oder Josef Friedrich Doppelbauer (1918-1989).⁵¹ Auch diese favorisieren den Vokalsatz a cappella und schöpfen motivisch vornehmlich aus der Gregorianik. Diesbezüglich knüpft Stockhausen unmittelbar auch an seine cäcilianischen Lehrer Haller und Witt in Regensburg an.⁵²

Im Gegensatz zu Hermann Schroeder steht Stockhausen dem einseitigen Primat des linear-polyphonen kirchenmusikalischen Satzes reserviert gegenüber. Nach Schroeder ist am ehesten der polyphone Satz (Imitation, Kanon, Fugato, Fuge) von „transzendentaler Wirkung“, im Gegensatz zum „leicht Fasslichen und Bewussten der Homophonie“. Des weiteren wird nach Schroeder der polyphone Satz in seiner „Überpersönlichkeit“ eher dem „Wir-Stil der Liturgie“ gerecht.⁵³ Stockhausen betont primär den Klang („Wohlklang“) und lockert diesen frei-kontrapunktisch auf, so dass die lineare Eigenständigkeit der Stimmen mehr in den Klang eingebunden erscheint. Dieses Grundpostulat Stockhausens korreliert wiederum mit der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

⁴⁸ Vgl. Stockhausens „Missa Pontificalis“ (wie Anm. 44).

⁴⁹ Vgl. neuerdings zu Renner jun.: Werner Huber: *Leben und Werk des Regensburger Domorganisten und Komponisten Joseph Renner jun. (1868-1934) - Ein Beitrag zum süddeutschen Spät-Cäcilianismus*, Tutzing 1991.

⁵⁰ Vgl. Rainer Mohrs: *Die Messen Hermann Schroeders - Ein Beitrag zur Situierung der katholischen Messkomposition im 20. Jahrhundert*. In: *Kirchenmusik in Geschichte und Gegenwart* (Festschrift Hans Schmidt zum 65. Geburtstag), Köln-Rheinkassel 1998, S. 303-329. Angemerkt sei, dass Schroeders „Missa Dorica“ op. 15 Stockhausens „Missa Pontificalis“ op. 9 insofern ähnelt, als Schroeders Messe thematisch auf der Pfingstsequenz „Veni Sancte Spiritus“ beruht.

⁵¹ Vgl. Michael Tunger: *Josef Friedrich Doppelbauer (1918-1989) - Leben und Werk*, Regensburg 1994.

⁵² Stockhausen verfasste anlässlich des 100. Geburtstags von Franz Xaver Witt den Beitrag: *Dr. Franz Witt - Der Reformator der katholischen Kirchenmusik* (in TLZ 11.2.1934).

⁵³ Vgl. Hermann Schroeder: *Der kirchenmusikalische Satz*. In: *Handbuch der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer und Heinrich Lemacher, Essen 1949, S. 210.

auch in cäcilianischen Kreisen aufkommenden Forderung nach mehr Verständlichkeit im kirchenmusikalischen Tonsatz, die am ehesten im homophon ausgerichteten Satz zu erreichen ist.⁵⁴

Stockhausens Klanggestaltung und Klangverbindung atmen Bruckner'schen Geist. Gerade dessen Harmonik, die wiederum in älteren Klangstrukturen des 15. und 16. Jahrhunderts wurzelt,⁵⁵ scheint Stockhausen stark beeinflusst zu haben. Dies bezeugen die häufigen Grundakkordfolgen mit hinauszögernden Vorhalten, Klangrückungen - besonders in die große Untersekund -, selbständige Unisoni, Fauxbourdonpartien, punktuell parallel geführte organale Quint-Oktavklänge - wie in seiner originellen *Missa Pontificalis*, sowie der vorherrschende Halbeggrundsatz.

Neoromantischer „Subjekt-“, und spätcäcilianischer „Objekt-Geist“ finden bei Stockhausen zu ganz persönlicher Einheit. All sein musikalisches Denken und Handeln zielt auf Ausgewogenheit, Maßhalten, Ausgleich, auf die „Mitte“. Davon legen vor allem auch seine eigenen Kompositionen ein beredtes Zeugnis ab. Nicht zuletzt deshalb wurden und werden diese im Bistum Trier und darüber hinaus bis in unsere Tage hinein gern in Gottesdienst und Konzert gehört. Man denke dabei nur an sein allseits beliebtes „Gebet um Frieden“ - *Da pacem*.

WWW.TRIERER-ORGELPUNKT.DE

BEDANKT SICH BEIM AUTOR FÜR DIE ERLAUBNIS ZUR VERÖFFENTLICHUNG.

⁵⁴ Dies manifestiert sich in zahlreichen auf Homophonie ausgerichteten Bearbeitungen polyphoner Werke aus der altklassischen Vokalpolyphonie von Seiten der Cäcilianer selbst. Vgl. Christoph Lickleder: Choral- und figurierte Kirchenmusik in der Sicht Franz X. Witts anhand der Fliegenden Blätter und der Musica Sacra, Regensburg 1988 (= Documenta Caeciliana 3), S. 164. In Trier bearbeitete Michael Hermesdorff ebenfalls Werke von Palestrina und seiner Zeitgenossen. Vgl. Wolfgang Hoffmann: Zur Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas in Trier im 19. Jahrhundert. In: Kirchenmusikalische Studien, hrsg. Friedrich Wilhelm Riedel, Bd. 3, Sinzig 1997, S. 135-140.

⁵⁵ Vgl. Unger (wie Anm. 45).