

Auszug aus:

RELIGION UND POLITIK

Herausgegeben vom
Exzellenzcluster „Religion und Politik“
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

www.religion-und-politik.de

Band 20

Musik und Religion

Herausgegeben von

Dominik Höink,
Thomas Bauer,
Clemens Leonhard

ERGON VERLAG

Umschlagabbildung:
Staatsbibliothek zu Berlin - PK /
Abteilung Historische Drucke /
Signatur: Libri impr. rari qu. 189<a>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Thomas Breier

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISSN 2195-1306

ISBN 978-3-95650-515-7 (Print)

ISBN 978-3-95650-516-4 (ePDF)

Inhalt

<i>Dominik Höink, Thomas Bauer und Clemens Leonhard</i> Vorwort	7
<i>Clemens Leonhard</i> Religion und Musik im antiken Judentum und Christentum	9
<i>Harald Buchinger</i> „... der römischen Liturgie eigen“? Anspruch und Geschichte der sogenannten Gregorianik	35
<i>Martin Lüsttraeten</i> „Und wir wissen nicht: Sind wir im Himmel gewesen oder auf der Erde?“ Die Byzantinische Vesper und ihre Genese	51
<i>Konstantin Nikolakopoulos</i> Die byzantinische Musik beim Vollzug der griechisch-orthodoxen Gottesdienste	73
<i>Jürgen Heidrich</i> Lieder der Reformationszeit: Konfessionelle, politische und gesellschaftliche Implikationen	85
<i>Thomas Bauer</i> Zwischentöne Das deutsche Kunstlied des 19. Jahrhunderts zwischen Religion und Bürgerlichkeit	97
<i>Wolfgang Rathert</i> Swing low, sweet chariot? Gospel und Spiritual zwischen Religion und Politik	129
<i>Rebekka Sandmeier</i> Missionsstationen im südlichen Afrika – Fluch oder Segen für die musikalische Praxis?	143
<i>Bernhard Bleibinger</i> Indigene Musik im katholischen Gottesdienst. Dave Dargie, Ntsikana und das Zweite Vatikanische Konzil	163

Annette Wilke

Klang der Welt und Yoga für jedermann –
Religion und Musik in Indien 183

Ralf Martin Jäger

Musik im Kontext des Islams in der Türkei –
Zwischen Moschee und Derwisch-Bruderschaft 215

Verena Grüter

Musik in interreligiösen Begegnungen.
Religionstheologie und ästhetische Wende 235

Eva-Bettina Krems

Musik, Religion und Kunst:
Die Hl. Cäcilie (15.-17. Jahrhundert) 257

Gordon Kampe

Fragen, Zweifel, Instabilitäten:
Geistliche und religiöse Aspekte in zeitgenössischer Musik 277

Zwischentöne

Das deutsche Kunstlied des 19. Jahrhunderts zwischen Religion und Bürgerlichkeit

Thomas Bauer (Münster)

Einleitung

„Viele Zeitgenossen und manche Historiker haben das 19. Jahrhundert als ein Zeitalter gesehen, in dem Wissenschaft und säkulares Denken den religiösen Glauben untergruben und ihn allmählich an die Ränder des gesellschaftlichen Lebens drängten“, stellt Christopher A. Bayly fest und widerspricht. Er sieht im „19. Jahrhundert eine Zeit, welche die triumphale Wiedergeburt und Ausbreitung von ‚Religion‘ in dem Sinn erlebte, wie wir den Begriff heute verwenden.“¹ Dies gilt, so Bayly, auch für die Kunst, denn „religiöse Bauwerke und religiöse Kunst entwickelten sich mit einer Dynamik weiter, wie man sie seit der Renaissance in der christlichen Welt oder dem großen Zeitalter der persischen Safawiden und der Mogul-Dynastie des 17. Jahrhunderts in der muslimischen Welt nicht mehr erlebt hatte.“²

Offensichtlich ist diese Entwicklung auch in der europäischen Kunstmusik zu spüren, denn während einerseits in allen etablierten Gattungen geistlicher Musik weiterhin neue Werke in hoher Zahl und Qualität entstehen, erschließt sich religiöse Musik im bürgerlichen Musikleben neue Räume und neue Ausdrucks- und Rezeptionsformen. Einer Ausprägung davon, die in der Forschung bislang nicht im Mittelpunkt stand, sei der folgende kursorische Überblick gewidmet: dem religiösen Lied. Mit dem Begriff „Lied“ ist im Folgenden stets das klavierbegleitete Kunstlied für eine Solostimme gemeint. Die Skizze beschränkt sich auf den deutschsprachigen Raum und das 19. und frühe 20. Jahrhundert und kann nicht mehr als einen Problemaufriss und einen Überblick über die aus der (freilich oft ungerechten) Rückschau wichtigsten Kompositionen geben. In dieser Zeit vollzog sich allerdings eine Entwicklung, die in einem Band über *Musik und Religion* nicht übergangen werden kann, weil sie sowohl für die Religion als auch die Musik bis in die Gegenwart prägend war und ist, nämlich das Ausgreifen sakraler Musik auf nichtsakrale Räume und profane Kontexte im Zuge der Verbürgerlichung des Kunst- und Musiklebens im 19. Jahrhundert.³

¹ Christopher A. Bayly, *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*, Frankfurt a. M. 2008, S. 400.

² Ebd., S. 410.

³ Vgl. das Kapitel „Kirchenmusik und bürgerlicher Geist“, in: Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, S. 147–158.

Vom Sakralraum in den bürgerlichen Säkularraum

Christliche religiöse Musik, das liegt nahe, gehört zunächst in die Kirche, und tatsächlich wäre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts niemand auf den Gedanken gekommen, Messen außerhalb des liturgischen Kontexts und anderswo als im Sakralraum aufzuführen. Doch im Zuge einer allmählichen Verbürgerlichung des Musiklebens änderte sich das.

Vorangegangen war die Verbürgerlichung weltlicher Musik. Oper und Konzert waren zuerst eine vorwiegend höfische Angelegenheit, ehe sich das bürgerliche Musikleben ihrer bemächtigte und man öffentliche Konzerte veranstaltete und in ganz Europa Opernhäuser baute, die jedem gegen Eintrittsgeld offenstanden. Im Zuge dieser Entwicklung breitete sich die geistliche Musik allmählich auch vom Sakralraum (den sie natürlich nie verließ) in den bürgerlichen Säkularraum aus. Das vielleicht berühmteste Beispiel ist Beethovens *Missa solemnis*.⁴ Zwar dachte Beethoven, als er die Komposition begann, an einen konkreten feierlichen liturgischen Anlass. Als die Messe dafür nicht rechtzeitig fertig wurde, fasste der Komponist eine Aufführung durch die Sing-Akademie zu Berlin ins Auge. Diese Sing-Akademie, die bis heute existiert, wurde 1791 als erste gemischte Chorvereinigung der Welt gegründet und steht beispielhaft für die Verbürgerlichung des Musiklebens. Am 8. Februar 1823 schrieb Beethoven einen Brief an den Leiter der Sing-Akademie, Karl Friedrich Zelter, mit der Bitte, ihm bei der Beschaffung von Subskribenten für seine gerade fertiggestellte Messe zu helfen. Dabei erwägt er auch die Möglichkeit, die Messe für die Konzerte der Sing-Akademie zu verwenden:

[...] ein d.g. werk könnte auch der singakademie dienen, denn Es dörfte wenig fehlen, daß es nicht beynahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte, je mehr verdoppelter u vervielfältigt selbe aber mit vereinigung der Instrumente seyn <wird>werden, desto geltender dörfte die wirkung seyn – auch als *oratorium*, da die Vereine für die Armuth d.g. nöthig <geben>haben, dörfte es am Plaze seyn⁵

Beethoven sieht seine Messe also ausdrücklich für Aufführungen im bürgerlichen Konzertbetrieb vor, und tatsächlich wurde die Messe zuerst in weltlichem Kontext gegeben, nämlich am 7. April 1824 bei der Philharmonischen Gesellschaft in Sankt Petersburg. Einen Monat später hat Beethoven drei Teile daraus (*Kyrie*, *Credo*, *Agnus Dei*) am k.k. Kärntnertortheater in Wien dirigiert. Um Vorbehalten der katholischen Kirche zu begegnen, wurden die Sätze als „Hymnen“ deklariert. Liturgische Aufführungen folgten bald.⁶

⁴ Vgl. Hermann Beck, „Das Religiöse in der nichtliturgischen Musik Ludwig van Beethovens“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger*, hrsg. von Walter Wiora u. a., Regensburg 1978, S. 59–82, hier besonders S. 68–78.

⁵ Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Bd. 5, Brief Nr. 1563, S. 39 f.

⁶ Wolfgang Rathert, „Die Messen“, in: *Das Beethoven-Handbuch. 4. Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, hrsg. von Birgit Lodes und Armin Raab, Laaber 2014, S. 190 f.

Mit diesem Ausgreifen religiöser Musik in den säkularen Raum geht eine Sakralisierung weltlicher Kunst und Musik einher, nämlich in der von Richard Wagner proklamierten Idee einer „Kunstreligion“: „Wagners Kunst- und Religionsbegriff der späten Jahre markierte die extreme Konsequenz eines schon lange währenden Prozesses zunehmender Sakralisierung der Kunst bei gleichzeitiger Säkularisierung – und Ästhetisierung – der Religion.“⁷ Da jedoch dieser mit dem leicht irreführenden Begriff „Säkularisierung“ bezeichnete Prozess des Hineinwachsens religiöser Musik in den säkularen Raum die Musik weder weniger religiös macht noch ihre Bedeutung in ihrer liturgischen Funktion beeinträchtigt, haben wir es auch hier eher mit einem Bedeutungsgewinn des Religiösen zu tun als mit einem Bedeutungsrückgang.⁸

Richard Wagner erhob hinsichtlich des Aufführungsorts seines „Bühnenweihfestspiels“ *Parsifal* Ansprüche, wie sie umgekehrt keinem Messkomponisten in den Sinn gekommen wären. Man könne, so erläutert er am 28. September 1880 König Ludwig II. seine Festspielhausidee, ein solches Werk nicht „neben einem Operettenrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unsrigen“ vorführen, sondern nur in einem „Bühnenfestspielhaus“.⁹

In diesem außergewöhnlichen Fall schuf sich also weltliche Musik ihren eigenen Sakralraum. Weitaus gewöhnlicher war es dagegen, dass geistliche Musik vom Sakralraum in den Säkularraum wanderte, wo keine Liturgie stattfand, nicht gebetet wurde und das Publikum konfessionell gemischt war. Vor allem aber mussten die Zuhörer Eintrittsgeld zahlen. Dies dürfte wohl ein noch gravierenderer Unterschied sein, denn selbst wenn ein geistliches Werk in einer Kirche aufgeführt wird, erkennen die Zuhörer spätestens an der Kasse, dass es sich um eine primär weltliche und nicht um eine primär religiöse Veranstaltung handelt. Gerade mit dem Erheben von Eintrittsgeld wird der Sakralraum temporär zum Säkularraum, ebenso wie eine Kirche temporär und partiell Museumscharakter annimmt, wenn Besucher, die an den dort befindlichen Kunstgegenständen interessiert sind, ein Eintrittsbillet erwerben müssen.

Natürlich blieb diese Entwicklung nicht unwidersprochen. Schon 1814, also zehn Jahre vor der Uraufführung der *Missa solennis*, sprach sich E.T.A. Hoffmann gegen die außergottesdienstliche Darbietung von Messen aus.¹⁰ Noch im 20. Jahrhundert musste sich Wilhelm Furtwängler dafür rechtfertigen, dass er Bachs

⁷ Heinz von Loesch, „Kunst als Religion und Religion als Kunst. Zur Kunst- und Religionsphilosophie Richard Wagners“, in: *Musik und Religion*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 2003, S. 187–208, hier S. 191.

⁸ Zu einem vergleichbaren Befund gelangt auch Dominik Höink für das Oratorium, wenn er in der steigenden Zahl von Oratorienaufführungen im säkularen Raum (bei gleichzeitig konstant bleibender Aufführungspraxis im Kirchenraum) gerade von einer „Steigerung der Bedeutung von religiöser Musik im öffentlichen Raum“ spricht. Dominik Höink, „Oratorium und Säkularisierung“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 98 (2014), S. 125–134, hier S. 131.

⁹ Vgl. von Loesch, „Kunst als Religion“, S. 201.

¹⁰ Vgl. Marion Saxer, „Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik: Franz Liszt und Anton Bruckner“, in: *Musik und Religion*, S. 155–186, hier S. 160.

Matthäuspassion im Konzertsaal aufführt. So heißt es in einer seiner Kalender-Notizen von 1934: „Die Kirche als Raum bildet heute eine Beschränkung. Überall, wo die Matthäus-Passion aufgeführt wird, ist Kirche!“¹¹

Dieser Prozess der „Entstehung einer ‚geistlichen‘ Musik in der Kirche auf der einen und einer kompositorisch anspruchsvollen ‚religiösen‘ Musik für den Konzertsaal auf der anderen Seite“¹² erfasste nicht nur Messen und Passionen, sondern auch das geistliche Lied, das allmählich zu dem wurde, was ich im Unterschied dazu als „religiöses Lied“ bezeichnen möchte.

Das geistliche Lied hatte mit der Reformation einen enormen Aufschwung erfahren und wurde von Protestanten und bald danach auch von Katholiken gepflegt. Zunächst geschah dies auch wieder vorwiegend als Kirchenlied im sakralen Raum, oft von der Gemeinde oder von einem Chor gesungen und von einer Orgel begleitet, immer häufiger aber auch im Rahmen einer häuslichen Andacht. Immer aber verstehen die Ausführenden und die Zuhörer das Singen eines geistlichen Lieds als religiöse Handlung. Dabei wurde im 19. Jahrhundert gelegentlich bereits „zwischen Geistlichen Liedern zur häuslichen und Kirchenliedern zur gottesdienstlichen Verwendung“ unterschieden, doch dienten auch erstere „zu der noch von weiten Kreisen gepflegten häuslichen Erbauung.“¹³

Allerdings verschmolz im bürgerlichen Salon das geistliche Lied allmählich immer mehr mit der Kunstgattung Lied, also dem klavierbegleiteten, solistisch gesungenen Kunstlied, das gerade im deutschsprachigen Raum mit Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und anderen den Höhepunkt seiner historischen Entwicklung erlebte. Das Lied war und ist nun, zusammen mit anderen Gattungen der Kammermusik wie Streichquartett oder Klaviertrio, eine der typischsten Formen bürgerlichen Musizierens.

Diese Verbürgerlichung führt nun dazu, dass sich auch die Rezeptionshaltung ändert. Das Lied mit religiöser Thematik wird hier im bürgerlichen Salon und bald darauf auch im Konzertsaal nicht anders rezipiert als nicht-religiöse Lieder auch. Die Aufführung und Rezeption des religiösen Lieds wird nun primär als künstlerisch-ästhetische und allenfalls sekundär, wenn überhaupt, als religiöse Handlung verstanden. Die Zuhörer hören einfach zu, lesen eventuell den Text mit, nehmen aber keine Gebets- oder Andachtshaltung ein, müssen weder mitbeten noch innerlich fromm gestimmt sein. Zwar appelliert auch das religiöse Lied an religiöse Gefühle, doch steht der Kunstgenuss im Vordergrund, weshalb religiöse Lieder auch im Wechsel mit weltlichen Liedern vorgetragen werden können. Dass es diese Re-

¹¹ Wilhelm Furtwängler, *Vermächtnis. Nachgelassene Schriften*, hrsg. von Brockhaus, Wiesbaden 1975, S. 12.

¹² Manuela Jahrmärker, „Die Kirchenmusik“, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel 1997, S. 345–378, hier S. 346.

¹³ Irmgard Scheitler, „Von Arndt bis Spitta. Das 19. Jahrhundert als hymnologischer Forschungsschwerpunkt“, in: *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte*, hrsg. von Irmgard Scheitler, Tübingen 2000, S. 9–18, hier S. 14 f.

zeptionshaltung ist, die die wichtigste Differenz bildet, zeigt sich auch in der Kunst. In einem Museum händefaltend vor einem Marienbild niederzuknien, was in einer Kirche unauffällig und gewöhnlich wäre, würde als unangemessen empfunden und vom Aufsichtspersonal nicht lange geduldet werden. Ebenso kann man zwar als Atheist einen katholischen Gottesdienst besuchen, weil man die dort aufgeführte Haydn-Messe hören möchte; bei einer Aufführung in einem Konzertsaal ist es dagegen nicht angemessen, niederzuknien, sich zu bekreuzigen oder beim Kyrie aufzustehen und sich an die Brust zu klopfen.

Diese unterschiedlichen Rezeptionshaltungen dürften in den meisten Fällen von den Komponisten intendiert worden sein. Dabei ist davon auszugehen, dass Vertonungen des *Ordinarium missae* schon in aller Regel als primär religiös zu rezipierende und in einem Sakralraum aufzuführende Werke geschaffen wurden, auch wenn eine Aufführung im Konzertsaal vom Komponisten von vorneherein konzipiert war. Auch wenn einige Messen allein aufgrund ihrer Länge wenig gottesdiensttauglich erscheinen, gehören sie keiner anderen Gattung an als allein für rituelle Zwecke komponierte. Beim Lied verhält sich dies anders. Klavierbegleitete Lieder wurden von Beethoven bis Wolf und darüber hinaus zweifellos fast immer primär für den häuslichen Gebrauch oder den Konzertsaal komponiert, auch wenn einige wenige Lieder dieser Art, oft in einer Fassung für Orgel und Stimme(n), den Weg in die Kirche fanden. Wenn Schubert etwa *Geistliche Lieder* von Novalis vertont, greift er gelegentlich bewusst die volkstümliche Gestaltungsweise vieler geistlicher Lieder auf. Doch, wie Walther Dürr bei seiner Analyse feststellt: „Volkstümliches erscheint dabei wohl als Zitat – aber immer als Zitat kenntlich in einem grundsätzlich subjektiven Kontext, in dem der Künstler sich aus-, nicht aber eine Gemeinde anspricht, jedenfalls nicht in dem Sinne, daß er von ihr Identifikation mit dem Vorgetragenen verlangt.“¹⁴

Mir scheinen diese Unterschiede so gravierend zu sein, dass ich Lieder dieser Art nicht mehr unter dem Begriff „geistliches Lied“ fassen möchte, sondern dafür den Begriff „religiöses Lied“ verwende. In der Musikwissenschaft wird terminologisch bislang kaum zwischen beidem unterschieden. Ich glaube aber, dass es sinnvoll ist, zwischen geistlichen Liedern und religiösen Liedern auch terminologisch zu unterscheiden. Demnach wären geistliche Lieder solche, die primär religiös rezipiert werden sollen, häufig in sakralen Räumen oder in privater Andacht. Ihre Hörer sollen den Inhalt in andächtiger, eventuell mitbetender Haltung nachvollziehen und den religiösen Gehalt über die musikalische Kunstfertigkeit stellen, während die Musik den geistlichen Gehalt eher unterstreichen als Eigenwert erhalten soll. Eine öffentliche Aufführung vor zahlendem Publikum ist hier unangemessen. Geistliche Lieder entstehen bis heute und füllen unsere Gesangbücher. Kaum eines davon würde sich für das Programm eines Liederabends eignen.

¹⁴ Walther Dürr, „Hymne und Geistliches Lied: Franz Schuberts Novalis-Vertonungen“, in: *Geistliches Lied und Kirchenlied*, S. 105–122, hier S. 122.

Das religiöse Lied ist dagegen in erster Linie Kunstlied. Es ist eine Innovation aus der Zeit Beethovens (ohne das geistliche Lied abzulösen). Es wird im Salon und im Konzertsaal (und hier in der Regel vor zahlendem Publikum) präsentiert. Die Zuhörer können, müssen aber nicht religiös empfinden, und exaltierte Ausbrüche religiösen Gefühls sind in jedem Falle zu vermeiden. Es kann, eventuell umgearbeitet, in den sakralen Raum wechseln, sozusagen zum geistlichen Lied werden, was aber selten geschieht. Tatsächlich scheint es wenig Lieder zu geben, die sich nicht mit einiger Wahrscheinlichkeit entweder als geistliche oder als religiöse Lieder klassifizieren lassen. In der Regel wird das kompositorische Umfeld eines Lieds (etwa, wenn ein Komponist religiöse Lieder mit nichtreligiösen unter einer Opusnummer vereint), seine intendierte oder tatsächlich erfolgte Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte und die vergleichsweise hohe Komplexität von Sing- und Klavierstimme, die oft ausgebildete Spezialisten voraussetzt, eine eindeutige Zuordnung erlauben. Im 19. Jahrhundert stammen sogar die Textvorlagen geistlicher und religiöser Lieder zu einem großen Teil von unterschiedlichen Dichtern:

Während bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die meisten Kirchenliederdichter auch in der profanen Literaturgeschichte als bedeutende Lyriker Anerkennung gefunden haben (...), beginnt mit dem 19. Jahrhundert das beklagenswerte Auseinanderdriften der profanen und sakralen Dichtungstradition. Die profanen Dichter finden nur noch selten ins Gesangbuch, und die sakralen finden nicht mehr in die Lyrikanthologien. Die profane Tradition ist formal und inhaltlich innovativ, während die sakrale Tradition oft von provinziellen Gemeindedichtern getragen wird (...).¹⁵

Während zwar religiöse Lieder von geistlichen Liedern nicht immer eindeutig unterschieden werden können, ist es wohl noch schwieriger, religiöse Lieder von anderen Liedgattungen abzugrenzen, denn als Kunstlied jenseits des sakralen Raums tritt das religiöse Lied nun an die Seite von Liebesliedern, Naturliedern, Wiegenliedern, patriotischen Liedern, Balladen und dergleichen mehr. Mit anderen Worten: Das religiöse Lied ist nichts anderes als eine Liedgattung unter mehreren, möchte zunächst auch nicht anders rezipiert werden als diese und ist gelegentlich von diesen, etwa im Falle von Naturliedern mit pantheistischer oder deistischer Tendenz, nicht leicht zu unterscheiden, schwieriger jedenfalls, als dies bei der hier vorgeschlagenen Unterscheidung zwischen geistlichem und religiösen Lied der Fall ist.

Charakteristika des religiösen Lieds

Welches sind nun die inhaltlichen Kriterien, durch die sich das religiöse Lied fassen lässt? Zunächst möchte ich nur solche Lieder in diese Kategorie einordnen, in denen eine persönliche Religiosität zum Ausdruck kommt oder ein persönliches Ver-

¹⁵ Hermann Kurze, *Novalis*, München 1988, S. 73 f., zit. nach Heinz Röllecke „Dichtung und Gesangbuch“, in: *Geistliches Lied und Kirchenlied*, S. 217–232, hier S. 221.

hältnis zu Religion ausgesprochen wird, das auch vom Hörer als persönliches Aussprechen verstanden werden kann. Damit scheiden alle Lieder aus, in denen eine Geschichte erzählt wird, in der zwar Religion eine Rolle spielt, die sich aber nicht als Bekenntnis lesen lassen. Damit fallen etwa alle Nonnen-Lieder weg. Dichter und Komponisten des 19. Jahrhunderts waren vom Thema „Nonnen“ geradezu besessen. Das LiederNet Archive verzeichnet allein 19 verschiedene Texte, die den Titel *Die Nonne* tragen und die oft mehrfach vertont wurden. Von Uhlands „Im stillen Klostergarten / Eine bleiche Jungfrau ging“ verzeichnet es Vertonungen von 16 Komponisten, darunter Conradin Kreutzer, Fanny Mendelssohn, Siegismund Thalberg, Joachim Raff und Heinrich von Herzogenberg, um nur die bekanntesten zu nennen. Sogar König Ludwig I. von Bayern hat sich für das Thema begeistert und selbst ein Nonnengedicht geschrieben und vertont: „Ach! Die Zelle / wird zu Hölle, / wenn das Herz erglüht, / wer in Mauern muss vertrauern, / wenn die Liebe blüht.“¹⁶ Das Thema all dieser Nonnen-Lieder ist die Spannung zwischen Keuschheitsgelübde und Liebe. Um die persönliche Religiosität des lyrischen Ichs geht es dagegen nicht, weshalb derartige Lieder nicht in unsere Kategorie des religiösen Lieds gehören.

Wenn wir solche Lieder und noch eine Reihe von Grenzfällen, auf die ich später zu sprechen komme, ausnehmen, bleiben vor allem fünf Themen, die das religiöse Lied charakterisieren, nämlich (1) Gebet, (2) Bekenntnis, (3) Ermahnung, (4) Reflexion über Religion und (5) der Ausdruck religiöser Gefühle. Dabei ist es nicht entscheidend, ob die religiöse Aussage als diejenige des Textautors gilt, oder ob der Text etwa aus einem Drama stammt, in dem eine Person des Dramas betet oder über Religion reflektiert.

Im Gebet wird Gott oder eine heilige Person angesprochen, um etwas zu erbitten oder um zu preisen. Im Bekenntnis legt der Dichter sein eigenes Verständnis seiner Religion dar, oft verbunden mit der Aufforderung an den Hörer, sich dieses Verständnis ebenfalls zu eigen zu machen. Das Bekenntnis geht somit häufig nahtlos in die Ermahnung über. In sehr vielen Liedern wird über das Wesen Gottes und der Religion und ihrem Verhältnis zu Mensch und Natur nachgedacht – es findet also Reflexion statt – oder es werden Gefühle ausgedrückt, die der Mensch angesichts der Erhabenheit oder der Güte Gottes empfindet. Mit Ausnahme des Gebets, das relativ oft eigenständiger Gegenstand eines Lieds ist, kommen die anderen Themen meist nicht isoliert, sondern miteinander vermischt vor. Diese thematische Uneindeutigkeit ist geradezu ein Merkmal religiöser Lieder.

Wir haben nun inhaltliche Kriterien des religiösen Lieds genannt, aber gibt es auch musikalische? Gerade die religiösen Klavierstücke Franz Liszts provozieren die Frage, ob es so etwas wie eine allgemeine religiöse musikalische Faktur gibt und, wenn ja, worin diese besteht. Könnte man Liszts Klavierstücke (auf die später

¹⁶ „Die Nonne in Himmelsporten“, in: *Dreyzehn Gedichte des Königs Ludwig von Bayern nebst einem Gesellschaftsliede für die musikalischen Unterhaltungen des Erlanger Bürger-Vereins*, Erlangen 1830, S. 16.

noch eingegangen wird) auch ohne Kenntnis ihrer Überschriften, die immerhin noch einen letzten Rest diskursiver Zuordnung vermitteln, als religiöse Stücke erkennen? Generell dürfte diese Frage verneint werden. Auch in religiösen Liedern verwenden Komponisten Ausdrucksmittel, die sie bei nichtreligiösen Liedern ähnlicher Stimmungslage ebenfalls verwendet hätten; bei Liedern mit innerlichem Ausdruck etwa leise Dynamik und Legatospiel, nicht zu viele Modulationen, gleichmäßige Rhythmik und Metrik sowie eine Beschränkung der Singstimme auf einen eher kleinen Tonraum. Demgegenüber stehen hymnische Lieder wie Beethovens *Die Himmel rühmen* mit großen Intervallsprüngen und mächtigen Dur-Akkorden. Wenn Komponisten aber eine spezifisch religiöse Tonsprache erstreben, greifen sie zu Kompositionstechniken aus früheren Epochen, spezifisch kirchenmusikalischen Satzweisen und Kirchentonarten. Oft finden sich auch intertextuelle Bezüge zu älteren Komponisten, etwa zu Johann Sebastian Bach. Diese Intertextualität, also die Verwendung von und der Verweis auf musikalische Elemente, wie sie für bestimmte Formen älterer religiöser Musik charakteristisch sind, bilden das wichtigste und wahrscheinlich einzige Mittel, durch das textlose und paratextlose Musik einen Verweis auf Religion geben kann. Es sind dieselben Mittel, von denen auch Richard Wagner in seinem sozusagen säkularreligiösen und keineswegs textlosen „Bühnenweihfestspiel“ Gebrauch macht, um dessen religiösen Charakter zu unterstreichen:

Eine Häufung religiöser Topoi kennzeichnet auch die Musik des *Parsifal*. Sie reicht vom Gebrauch choralartiger Wendungen sowie dem Rekurs auf Kirchentonarten und modale Harmonik über die Anwendung liturgischer Einstimmigkeit, etwa im Abendmahlsthema, bis hin zum wörtlichen Zitat des bereits von Felix Mendelssohn Bartholdy in der *Reformationssymphonie* verwendeten Dresdner oder lutherischer Amen im Grals-Motiv.¹⁷

Auch für die *Gellert-Lieder* Beethovens konnte Günther Massenkeil zeigen, dass sich der religiöse Gehalt in ihrer musikalischen Gestaltung widerspiegelt.¹⁸

Zwei Beispiele mögen die thematische und musikalische Spannweite des religiösen Lieds veranschaulichen. Das erste ist das Lied *Gebet*, das der Wiener Katholik Hugo Wolf am 13. März 1888 auf einen Text des protestantischen schwäbischen Pastors Eduard Mörike komponierte. Es ist, wie der Titel sagt, eben ein Gebet, aber gleichzeitig eine Reflexion darüber, was man von Gott erhoffen soll:

Herr! schicke, was du willst,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, dass beides
Aus deinen Händen quillt.
Wollest mit Freuden

¹⁷ von Loesch, „Kunst als Religion“, S. 204.

¹⁸ Günther Massenkeil, „Religiöse Aspekte der Gellert-Lieder Beethovens“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken*, S. 83–96.

Und wollest mit Leiden
 Mich nicht überschütten!
 Doch in der Mitten
 Liegt holdes Bescheiden.

Der choralartige Beginn schafft sofort eine feierliche, sakrale Stimmung. Rhythmisch bewegt sich das Lied fast durchgängig in einfachen Vierteln. Erst die Schlusszeile „In der Mitten liegt holdes Bescheiden“ wird rhythmisch durch eine Synkope aufgelockert. Dieses Oszillieren zwischen musikalischen Mitteln, die an die ältere Kirchenmusik anknüpfen, und der gleichzeitige Anspruch, ein Vertreter des romantischen, auf subjektive Empfindungen referierenden Kunstlieds zu sein, ist nicht untypisch für religiöse Lieder, von denen einige, die primär für den bürgerlichen Säkularraum komponiert worden waren, auch wieder in den Sakralraum wechseln konnten. Das *Gebet* ist eines davon. Es wurde schon am Karfreitag des folgenden Jahres in der Wiener Minoritenkirche im Rahmen eines geistlichen Konzerts gegeben, und zwar mit Orgelbegleitung.¹⁹

Doch dies ist nicht seine einzige Ambiguität. Falls nicht der Komponist eigene Texte vertont, wie Peter Cornelius dies tat, begegnen sich in jedem Lied zwei Intentionen, die des Dichters und die des Komponisten, die keineswegs identisch sein müssen. Dies ist bei jedem Lied der Fall. Beim religiösen Lied kommt aber hinzu, dass ausgesprochen häufig, vielleicht sogar in der Mehrzahl der Fälle, Dichter und Komponist unterschiedlichen Konfessionen angehören. Wie wir sehen werden, reizte es zunächst vor allem katholische Komponisten, Texte von Protestanten zu vertonen, wie sie sie im katholischen Umfeld nicht fanden, während seit dem Ende des 19. Jahrhunderts protestantische Komponisten eine verstärkte Neugier auf katholische Texte entwickeln. Bei der Aufführung solcher Lieder werden also Werke interpretiert, deren Schaffensprozess selbst bereits eine Interpretation war, die weitab von den Intentionen des Autors der Textvorlage liegen kann. Als ein Beispiel hierfür erwähnt Susan Youens auch das Lied *Gebet*, denn:

when Hugo Wolf set Eduard Mörike's 'Gebet' to music, he bent the great poet's rebellion against Lutheran orthodoxy – not something in which Wolf had the slightest interest – to his own purposes. Mörike's worshipper begins with obedient submission to whatever God might inflict upon him and then quails in horror, begging instead for moderation in all things. Wolf begins with a wickedly apt imitation of late nineteenth-century devotional song and then breaks away to echo Chopin and Wagner. The Wagner-hating poet would not have approved.²⁰

Von ganz anderem Charakter ist Franz Schuberts Lied *Dem Unendlichen* (D 291) aus dem Jahr 1815. Wieder ist es ein Katholik, der den Text eines Protestanten – Klopstock – vertont, eine Konstellation, der wir noch öfter begegnen werden. Das Gedicht beginnt als Reflexion über die Größe Gottes und die Bedürftigkeit des

¹⁹ Erik Werba, *Hugo Wolf und seine Lieder*, Wien 1984, S. 139–140.

²⁰ Susan Youens, „The Grit in the Oyster or How to Quarrel with a poet“, in: *Words and Notes in the Long Nineteenth Century*, hrsg. von Phyllis Weliver und Katharine Ellis, Suffolk 2013, S. 205–222, hier S. 206, Anm. 4.

Menschen, und es endet in überschwänglichem Gottespreis, also einem Ausdruck religiösen Gefühls und der Erkenntnis, dass alle Versuche der Menschen, Gott zu preisen, angesichts der Größe Gottes unzulänglich sind:

1. Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich,
Unendlicher, denkt! Wie sinkt es,
Wenn es auf sich herunter schaut!
Elend schaut's wehklagend dann und Nacht und Tod!
2. Allein du rufst mich aus meiner Nacht, der im Elend, der im Tode hilft.
Dann denk' ich es ganz, dass du ewig mich schufst,
Herrlicher, den kein Preis, unten am Grab, oben am Thron,
Herr, Gott, den, dankend entflammt, kein Jubel genug besingt.
3. Weht, Bäume des Lebens, ins Harfengetön!
Rausche mit ihnen ins Harfengetön, kristallner Strom!
Ihr lispelt und rauscht, und, Harfen, ihr tönt
Nie es ganz! Gott ist es, den ihr preist!
4. Welten donnert
Im feierlichen Gang, in der Posaunen Chor!
Tönt all ihr Sonnen auf der Straße voll Glanz,
In der Posaunen Chor!
5. Ihr Welten, ihr donnert,
Du der Posaunen Chor hallest
Nie es ganz, Gott, nie es ganz, Gott,
Gott, Gott ist es, den ihr preist!

Wolfs *Gebet* repräsentiert den einen Pol des religiösen Liedes (und im Grunde der religiösen Musik dieser Zeit überhaupt), nämlich Lieder, die feierlich und gemessen, oft am Choral orientiert, auf Innerlichkeit bedacht sind und die sich oft durch bewusst erstrebte Einfachheit auszeichnen, um von den Worten und dem religiösen Gehalt nicht zu sehr abzulenken. Wolfs *Gebet* entspricht dem weitgehend, vor allem in seiner einfachen Rhythmik, aber sogar harmonisch bleibt Wolf merklich hinter dem zurück, was man sonst von ihm gewohnt ist. *Dem Unendlichen* repräsentiert dagegen den Pol des Hymnischen als Ausdruck des Erhabenen. Wirkungsabsicht ist nicht Versenkung, sondern Erhebung. Erhabenheit ist ein Schlüsselbegriff der geistlichen und religiösen Musik des 19. Jahrhunderts. In *Dem Unendlichen* wird das „Erhabene als ästhetische Kategorie der Überwältigung angesichts der Größe Gottes (...) bereits in den ersten Versen explizit angesprochen: Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich, / Unendlicher denkt!“²¹

Formal-musikalisch folgt das Lied dem Muster Rezitativ – Arie. Der rezitativ-ähnliche Teil, in dem die Reflexion stattfindet, erweckt den Eindruck, auch von einem Barockkomponisten stammen zu können. Mit „Harfengetön“ beginnt dann die arienähnliche Passage („Langsam, mit aller Kraft“), um mit emphatisch hymni-

²¹ Stefanie Steiner, „Dem Unendlichen“, in: *Schubert Liedlexikon*, hrsg. von Walther Dürr u. a., Kassel 2012, S. 230 f.

schen Posaumentönen zu enden. Stefanie Steiner bemerkt zum harmonischen Verlauf: „Auf den hohen, emphatischen Hymnenton der Dichtung verweisen in der Musik ungewöhnliche (häufig mediantische) Akkordfortschreitungen, ein Kennzeichen des musikalisch erhabenen Stils“.²²

Abgrenzungen

Will man das religiöse Lied als eigenständige Gattung des Kunstlieds fassen, ist es wichtig, eine klarere Abgrenzung vom geistlichen Lied einerseits und von anderen Liedgattungen andererseits zu ziehen, als dies Paul O. Davidson in der bislang ausführlichsten Studie über das geistliche und religiöse Lied tat.²³ Davidson hat schlicht alles, was für Tasteninstrument und eine Stimme komponiert ist²⁴ und textlich in irgendeiner Weise mit Religion in Verbindung gebracht werden könnte, in seinen Katalog aufgenommen. So wird sogar noch ein scherzhaftes Trinklied von Karl Gottlieb Reisinger, in dem erzählt wird, wie Noah nach der Sintflut kein Wasser mehr trinken wollte und deshalb von Gott mit der Gabe des Weins entschädigt wurde, theologisch gedeutet und zu den geistlichen Liedern gerechnet.²⁵ Legt man dagegen Maßstäbe an, die es erlauben, eine charakteristische Physiognomie des religiösen Lieds herauszuarbeiten, reduziert sich die Zahl von 653 Liedern von 110 Komponisten, die Davidson zu Grunde legt, rasch auf einen Bruchteil davon.

Ein Großteil der von Davidson verzeichneten Lieder fällt in die Kategorie der geistlichen Lieder (so ja auch der Titel seiner Arbeit). Es handelt sich also um Lieder (eher orgel- als klavierbegleitet), die primär oder ausschließlich für die Verwendung in Gottesdienst und Andacht geschaffen wurden. Hierunter fallen viele Werke von Kirchenmusikern, darunter hauptberufliche Kantoren oder Domkapellmeister, wie die Protestanten Albert Becker (1834–1899), Max Gulbins (1862–1932), August Harder (der Komponist des Kirchenlieds *Geh aus, mein Herz, und suche Freud*; 1775–1813), Johann Georg Herzog (1822–1909), Friedrich Mergner (1818–1891), Wilhelm Rudnick (1850–1927), Oskar Wermann (1840–1906) und die Katholiken Franz Crommer (1813–1887) und Michael Haller (1840–1915). Sie alle sind Schöpfer von Sakralmusik auf hohem Niveau, doch dürfte das Gros ihres Schaffens nicht in die Kategorie „religiöses Lied“ unserer Definition fallen. Eine Aussage über die Qualität der Werke ist dies selbstverständlich nicht. Schließlich fällt auch einer der ganz großen Komponisten des 19. Jahrhunderts, Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901), in diese Kategorie. Seine geistlichen Sologesänge sind

²² Ebd., S. 231.

²³ Paul Odgers Davidson, *The extra-liturgical Geistliches Lied, 1800–1915: A survey with musical and theological analyses of fifty selected works*, Phil. Diss. The Southern Baptist Theological Seminary, o. O. [Louisville, KY] 1989.

²⁴ Auch daran hält Davidson sich nicht immer; so sind etwa Heinrich von Herzogenbergs *Geistliche Gesänge* op. 89 für hohe Stimme, Violine und Orgel komponiert.

²⁵ Davidson, *The extra-liturgical Geistliches Lied*, S. 125–129.

allesamt zunächst für den liturgischen Gebrauch mit Orgelbegleitung gedacht, auch wenn es etwa zu den *Sechs religiösen Gesängen* op. 157 und den *Sechs marianischen Hymnen* op. 171 Klavierfassungen für den Gebrauch als Konzert- und Hausmusik gibt.

Schwieriger ist es oft, das religiöse Lied thematisch von anderen Liedgattungen abzugrenzen. Dies sei am Werke Franz Schuberts gezeigt, denn zum einen ist sein Œuvre so zentral, dass es jede Mühe lohnt, und zum anderen ist bereits dreimal versucht worden, eine Liste seiner geistlichen bzw. religiösen Lieder zusammenzustellen. Zuerst hat 1978 Christof Emanuel Hahn in einer katholischen Zeitschrift eine Zusammenstellung von Schuberts geistlichen Werken gegeben und darin neben den „Kirchenwerken“ auch „andere Kompositionen – mag man sie als ‚geistlich‘ oder ‚religiös‘ einstufen“ aufgeführt. Insgesamt enthält seine Liste 19 Lieder auf deutsche Texte für Sologesang mit Klavierbegleitung (D 5, 59, 291, 343, 442, 444, 449, 551, 623, 632, 658–663, 799, 839, 852). Allerdings rechnet Hahn selbst mit der Unvollständigkeit der Liste, denn „eine behutsame Durchsicht der mehr als sechshundert Lieder könnte hier korrigieren und ergänzen.“²⁶

Die an einem baptistischen theologischen Seminar entstandene Arbeit von Davidson von 1989 kommt zu einer weit höheren Zahl und führt 63 Lieder an.²⁷ Noch ohne diese Arbeiten zu kennen, hatte ich eine eigene, vorläufige Liste erstellt, bei der ich auf rund 40 Titel kam. Allein die Diskrepanz zwischen diesen Zahlen zeigt, dass die Gattung des religiösen Lieds nicht einfach und nie eindeutig zu fassen ist. Suchen wir also nach Ursachen für diese Differenz. Zunächst finden sich 18 der 19 von Hahn genannten Titel auch auf meiner Liste, auf der lediglich die alttestamentarische Ballade *Hagars Klage* D 5 fehlt (die auch Davidson in seiner Liste hat). Dass D 442, 444 und 663 bei Davidson fehlen, hat sicher keine inhaltlichen Gründe. Bekanntlich liegen viele Schubertlieder nur als (später ergänztes) Fragment vor, einige fehlen in den gängigen Ausgaben, bei anderen ist die intendierte Besetzung uneindeutig oder die Klavierfassung nur eine Bearbeitung. Dass allein aus solchen Überlieferungsproblemen einige Zweifelsfälle resultieren, ist einleuchtend und im Einzelfall unproblematisch.

Inhaltlich problematisch sind vor allem folgende Fälle:

(1) Das Lied gehört primär einer anderen Gattung an oder es liegen Gattungsmischungen vor. *Balladen* (z.B. D 93, 122, 762, 990A) gehören definitiv nicht zum religiösen Lied, auch wenn sie Begebenheiten aus dem Alten Testament oder mittelalterlicher Heiligenlegenden beschreiben, denn all diese biblischen Gestalten und Kreuzritter stehen in einer Reihe mit antiken Helden, nordischen Elfenköniginnen und habgierigen Kaufleuten neuer Zeit und wollen auch entsprechend rezipiert werden. Schuberts *Die junge Nonne* (D 828) ist zwar ein genialer Wurf, ge-

²⁶ Christof Emanuel Hahn, „Franz Seraph Peter Schubert (31.1.1797–1828): Geistliche Vokalmusik in Original und Bearbeitung, ein Werkverzeichnis“, in: *Musica Sacra* 98 (1978), S. 154–166, hier S. 154.

²⁷ Davidson, *The extra-liturgical* Geistliches Lied, S. 341–343.

hört aber, wie alle Nonnenlieder, dennoch nicht hierher. Das *Gebet während der Schlacht* (D 171, Text Körner) steht dagegen zwar auch zwischen zwei Gattungen, nämlich dem patriotischen und dem religiösen Lied. Ich würde es (mit Davidson) dennoch bei den religiösen Liedern mitzählen, ebenso etwa *Fülle der Liebe* auf einen Schlegel-Text (D 854), ein mystisch überhöhtes Liebeslied, in dem die Trennung der Liebenden in eine jenseitige *unio mystica* mündet.

(2) Ein mit den Balladen verwandter Fall sind Lieder, die mythische Stoffe behandeln oder philosophische Ideen in ein antikes Gewand kleiden. So sind sich alle Autoren einig, dass *Prometheus* (D 674) kein geistliches oder religiöses Lied ist, doch gilt gleiches für *Grenzen der Menschheit* (D 716), eine andere Goethe-Vertonung, die Davidson unter die geistlichen/religiösen Lieder rechnet.

(3) Im Lied werden religiöse Konzepte (Gott, Schöpfer, Jenseits, Vorhersehung, Sünde und Reue, vorherbestimmtes Schicksal etc.) erwähnt, ohne dass Religion im Fokus steht. *Wiegenlieder*, in denen Gott und die Engel über das Kind wachen (D 579), oder *Trauerlieder*, in denen der Verstorbene als zu Gott zurückkehrend gedacht wird, und *Hochzeitslieder*, in denen dem Brautpaar Gottes Segen gewünscht wird (D 258) sind primär noch keine religiösen Lieder und sollten nur dann, wenn der religiöse Bezug über das im 19. Jahrhundert mehr oder weniger Unvermeidliche hinausgeht, in diese Gruppe gestellt werden. Davidson ist hier geneigt, schon Lieder mit sehr geringen und peripheren religiösen Bezügen (z.B. D 318), ja sogar solche, in denen christliche Jenseitsvorstellungen ironisch behandelt werden (D 433), den „geistlichen“ Liedern zuzurechnen und damit die Gattung sinnlos zu überdehnen.

(4) Lieder, in denen Natur mit religiöser Emphase besungen wird, sind oft nicht eindeutig als *Naturlieder* oder religiöse Lieder zu klassifizieren. Im 19. Jahrhundert verbreitete deistische und pantheistische Vorstellungen machen die Entscheidung hier oft nicht einfach. Viele Lieder, von Schubert und anderen, die Titel wie *Morgenlied*, *Abendlied*, *Morgenröte*, *An die Sonne / den Mond / die Sterne* tragen, fallen häufig in diese schwierige Kategorie. Ich würde mit der Zuordnung zum religiösen Lied vorsichtiger als Davidson sein. So habe ich etwa die Lieder des Schlegel-Zyklus „Abendröte“ nicht aufgenommen, auch wenn „Die Sterne“ (D 684) in Frage käme.

(5) Reflexion über die Welt, das Leben und den Tod geht häufig mit Gedanken über den Sinn des Lebens, das Schicksal des Menschen auf Erden und im Jenseits und dergleichen einher. Solche Gedichte lassen, auch wenn Religiöses gar nicht oder nur en passant genannt ist, eine religiöse Deutung zu oder legen eine solche nahe. Hier ist eine Abgrenzung vom religiösen Lied oft kaum möglich. Lieder aus Davidsons Liste, die in diese Gruppe fallen, die ich aber dennoch zögere, in die Liste des Kernbestands der religiösen Lieder Schuberts aufzunehmen, sind: *Bei dem Grab meines Vaters* (D 496), *Das Abendrot* (D 627), *Abendbilder* (D 650), *Der Jüngling auf dem Hügel* (D 702), *Abschied von der Erde* (D 829) (falls man dieses Melodram überhaupt zu den Liedern rechnet), *Totengräberweise* (D 869), *Das Züggelöcklein* (D

871), *Das Weinen* (D 926), *Der Kreuzzug* (D 932); ich würde noch *Die Sterbende* (D 186) hinzufügen.

Hiermit ergibt sich also folgende List von 38 Liedern, die man mit voller oder größerer Berechtigung als Kernbestand des religiösen Lieds bei Schubert betrachten kann:²⁸

<i>D</i>	<i>Titel</i>	<i>Dichter</i>	<i>Liste</i>	<i>CD</i>
059	<i>Verklärung</i>	Alexander Pope, übs. Herder	H, B, D	11:13
102	<i>Die Betende</i>	Friedrich von Matthisson (P)	B, D	12:16
115	<i>An Laura</i>	Friedrich von Matthisson (P)	B, D	12:17
151	<i>Auf einen Kirchhof</i>	Franz Xaver von Schlechta (K)	B, D	10:22
171	<i>Gebet während der Schlacht</i>	Theodor Körner (P)	B, D	22:22
266	<i>Morgenlied</i>	Stolberg (P→K)	B, D	22:02
276	<i>Abendlied</i>	Stolberg (P→K)	B, D	19:15
291	<i>Dem Unendlichen</i>	Friedr. Gottlieb Klopstock (P)	H, B, D	05:14 ²⁹
307	<i>Die Sternenzelten</i>	Jarnik, übs. Fellingner (K)	B, D	05:12
313	<i>Die Sterne</i>	Kosegarten (P)	B, D	22:19
318	<i>Schwanengesang</i>	Kosegarten (P)	B, D	20:05
343	<i>Am Tage aller Seelen</i> (<i>Litanei</i>)	Joh. Georg Jacobi (P)	H, B, D	17:15
381	<i>Morgenlied</i>	(unbekannt)	B, D	05:13
382	<i>Abendlied</i>	(unbekannt)	B, D	23:07
442	<i>Das große Halleluja</i>	Friedr. Gottlieb Klopstock (P)	H, B	32:14
444	<i>Die Gestirne</i>	Friedr. Gottlieb Klopstock (P)	H, B	13:07
448	<i>Gott im Frühlinge</i>	Joh. Peter Uz (P)	B, D	19:02
449	<i>Der gute Hirt</i>	Joh. Peter Uz (P)	H, B, D	09:19
499	<i>Abendlied</i>	Matthias Claudius (P)	B, D	18:09
533	<i>Täglich zu singen</i>	Matthias Claudius (P)	B, D	05:08

²⁸ Von Davidsons Liste sind mithin nicht berücksichtigt: D 5, 93, 97, 122, 189, 224, 233, 258, 285, 398, 432, 433, 454, 579, 579B, 627, 716, 731, 762, 828, 860, 990A. – Zur Tabelle: In der Kolumne „Dichter“ steht P für „Protestant“, K für „Katholik“. In der Kolumne „Liste“ steht H für Hahn, B für Bauer und D für Davidson. In der Kolumne „CD“ ist Nummer der CD und Track des Titels in der bei Hyperion erschienenen Gesamteinspielung der Lieder Schuberts genannt, vor allem, um auf die ausführlichen Kommentare Graham Johnsons aus der Perspektive eines ausführenden Musikers zu verweisen.

²⁹ 2. Version 31:03.

<i>D</i>	<i>Titel</i>	<i>Dichter</i>	<i>Liste</i>	<i>CD</i>
551	<i>Pax Vobiscum</i>	Franz von Schober (P?)	H, B, D	03:09
579A	<i>Vollendung</i>	Friedrich von Matthisson (P)	B	11:16
623	<i>Das Marienbild</i>	Alois Schreiber (K)	H, B, D	13:01
632	<i>Vom Mitleiden Mariae</i>	Spee (K) / Schlegel (P)	H, B, D	21:24
651	<i>Himmelsfunken</i>	Johann Petrus Silbert (K)	B, D	31:04
658	<i>Marie</i>	Novalis (P)	H, B, D	13:15
659	<i>Hymne I</i>	Novalis (P)	H, B, D	29:04
660	<i>Hymne II</i>	Novalis (P)	H, B, D	29:05
661	<i>Hymne III</i>	Novalis (P)	H, B, D	29:06
662	<i>Hymne IV</i>	Novalis (P)	H, B, D	29:07
663	<i>Der 13. Psalm</i>	übs. Moses Mendelssohn	H, B	13:08
687	<i>Nachtlymne</i>	Novalis (P)	B	29:08
742	<i>Der Wachtelschlag</i>	Samuel Friedrich Sauter (P)	H, B	28:10
799	<i>Im Abendrot</i>	Karl Lappe (P)	H, B, D	13:06
839	<i>Ellens Gesang III</i> (<i>Ave Maria</i>)	Walter Scott	H, B, D	13:14
852	<i>Die Allmacht</i>	Joh. Ladislav Pyrker (K)	H, B, D	05:09 ³⁰
854	<i>Fülle der Liebe</i>	Friedrich von Schlegel (P→K)	B, D	27:21
955	<i>Glaube, Hoffnung und Liebe</i>	Christoph Kuffner (K)	B, D	37:18

Komponisten

Wenn wir Lieder mit religiöser Thematik von Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) und Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) noch dem geistlichen Lied zurechnen und noch nicht dem religiösen Lied, beginnt die Geschichte des religiösen Lieds mit der Wiener Klassik. Und da Haydn und Mozart kaum etwas zu unserem Thema beigetragen haben, ist es gerechtfertigt, den Überblick mit Ludwig van Beethoven (1770–1827) zu beginnen, der gleich zu Beginn des 19. Jahrhunderts, nämlich mit seinen 1803 erschienenen Gellert-Liedern das religiöse Kunstlied sozusagen neu definiert.

Die Textgrundlage liefert Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769), der mit *Geistliche Oden und Lieder* von 1757 einen der wichtigsten poetischen Beiträge zur

³⁰ 2. Version 31:01.

protestantischen Aufklärungstheologie geleistet hatte. Allerdings hat Beethoven für seine Auswahl aus dieser Sammlung ein Vorbild gehabt. Unmittelbar nach dem Erscheinen der *Geistlichen Oden und Lieder* vertonte nämlich Carl Philipp Emanuel Bach alle 54 Stücke.³¹ Aus diesen wählt Beethoven wiederum sechs aus, um sie seinerseits zu vertonen.³² Musikalisch hat das Resultat mit C.P.E. Bachs Fassungen nichts mehr gemein. „[D]ie ungezwungene Schlichtheit des Älteren“, schreibt Werner Oehlmann, „wurde bei ihm zu einem gedrängten, gehärteten Lapidarstil, der den Hörer mit predigender Ausdruckskraft ergreift und erschüttert.“³³

Zu Beethovens Textauswahl:

- (1) Am Anfang der Liedgruppe steht *Bitten*: „Gott, deine Güte reicht so weit, / So weit die Wolken gehen“, das ist unverkennbar ein Gebet.
- (2) Es folgt *Gottes Macht und Vorsehung*: „Gott ist mein Lied! / Er ist der Gott der Stärke“. Hier steht das Bekenntnis im Vordergrund.
- (3) An dritter Stelle steht *Die Liebe des Nächsten*: „So jemand spricht: Ich liebe Gott! / Und hasst doch seine Brüder, / Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott / Und reißt sie ganz darnieder.“ Hier mündet die Reflexion über das Gebot der Nächstenliebe in eine Ermahnung der Hörer.
- (4) *Vom Tode* beginnt mit den Worten „Meine Lebenszeit verstreicht, / Stündlich eil' ich zu dem Grabe“. Auch hier mündet Reflexion über die Sterblichkeit des Menschen in eine Ermahnung, des Todes eingedenk zu sein.
- (5) Einen stimmungsmäßigen Kontrast bietet das fünfte Lied, *Die Ehre Gottes aus der Natur*, besser bekannt unter seinem Textbeginn „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.“ Hier steht der hymnische Preis Gottes im Zentrum, dessen Größe an seiner Schöpfung, der Natur und ihrer Ordnung, erkennbar ist. Die Reflexion, die auch dieses Lied enthält, mündet hier in den überschwänglichen Ausdruck des religiösen Gefühls angesichts der Größe Gottes. Die Rezeptionsgeschichte des Lieds zeigt, dass die Richtung vom Sakralraum in den bürgerlichen Säkularraum keine Einbahnstraße ist. Vor allem in Bearbeitungen für Chöre wird das Lied heute auch in Gottesdiensten aller Konfessionen gerne gesungen. Gelegentlich hat man das Lied als Ausdruck des Pantheismus verstanden,³⁴ aber zumindest für das Gedicht Gellerts trifft dies nicht zu. Die Natur wird in diesem Lied ja nicht als mit Gott identisch gedacht. Vielmehr ist sie ein Zeichen von Gottes „Weisheit und Ordnung und Stärke“, wie es wörtlich in der dritten Strophe heißt. Noch deutlicher wird dies in der fünften Strophe (wobei allerdings schwer zu entscheiden ist, welche Strophen Beethoven gesungen haben wollte):³⁵

³¹ Das Vorwort ist auf das Jahr 1758 datiert.

³² Es sind die Nummern 9, 16, 19, 36, 18 und 45 der Sammlung C.P.E. Bachs.

³³ Werner Oehlmann, *Reclams Liedführer*, Stuttgart ⁴1993, S. 141.

³⁴ Z.B. Siegfried Kross, *Geschichte des deutschen Lieds*, Darmstadt 1989, S. 105.

³⁵ Vgl. Joanna Cobb Biermann, „Cyclical ordering in Beethoven's Gellert Lieder, Op.48: A New Source“, in: *Beethoven Forum* 11/2 (2004), S. 162–180, hier S. 177–179.

Mein ist die Kraft, mein ist Himmel und Erde;
 An meinen Werken kennst du mich.
 Ich bin's und werde sein, der ich sein werde:
 Dein Gott und Vater ewiglich.

- (6) Das letzte Lied, *Bußlied*: „An dir allein, an dir hab' ich gesündigt“, ist wieder ein Gebet. Damit rahmen zwei Gebete das Opus ein. Alle Lieder sind Strophenlieder, nur das *Bußlied* ist durchkomponiert, nicht nur wegen der Schlusswirkung, sondern, um wieder Oehlmann zu zitieren, „weil es hier eine innere Entwicklung von der Zerknirschung bis zur Gnadengewißheit darzustellen galt.“³⁶

Die Hauptthemen der Lieder sind also: (1) Gebet – (2) Bekenntnis – (3) Ermahnung – (4) Reflexion – (5) Gefühlsausdruck und (6) wieder Gebet. Damit sind alle fünf Themen, die wir als charakteristisch für das religiöse Lied erkannt haben, abgedeckt. Man hat geradezu den Eindruck, Beethoven habe mit seinen Gellert-Liedern ein archetypisches Modell für das religiöse Lied geschaffen. Nicht nur aufgrund dieser inhaltlich abgeschlossenen Struktur kommt Beethovens op. 48 einem Liederzyklus nahe. Zwar hat der Komponist zunächst nicht an einen Zyklus gedacht, sich dann aber intensiv Gedanken über die Anordnung der Lieder gemacht und ihre Reihenfolge mehrfach geändert, wie Joanna Cobb Biermann gezeigt hat: „It became a complex grouping with an order imposed by the composer (and with an implied obligation to perform all six songs)“.³⁷ Dabei kommt der Rahmung des Zyklus durch das *Bußlied* am Anfang und *Bitten* am Ende die entscheidende Bedeutung zu: „The position of the 'Bußlied' at the end not only leads the listener to an emotionally liberating musical climax there, but also allows a musical and poetic tie back to the first song, 'Bitten', which once again strengthens the conviction that interconnections are being created here.“³⁸

Auch wenn deutlich weniger als zehn Prozent all seiner Lieder dem religiösen Lied angehören, ist Franz Schubert sicherlich einer der bedeutendsten Vertreter des religiösen Lieds überhaupt. Auch auf dem Gebiet der geistlichen und liturgischen Musik ragt sein Name heraus. Den sechs Messen und einer großen Zahl weiterer Vertonungen von liturgischen Texten liegen lateinische Texte zu Grunde. Das deutschsprachige *Stabat mater* (wie das einleitend angesprochene Lied *Dem Unendlichen* wieder auf einen Text Klopstocks) und die *Deutsche Messe* waren damals nicht gottesdiensttauglich. Einen deutschen Text haben auch die religiösen Lieder sowie das geistliche Drama *Lazarus*, übrigens wieder auf den Text eines Protestanten (August Hermann Niemeyer). Mit dem 92. Psalm hat Schubert auch einen hebräischen Text für die Synagoge komponiert. Schon dies zeigt eine relativ unkonventionelle religiöse Haltung des Komponisten, über die immer wieder spekuliert worden ist. Tatsächlich sind die wahrscheinlich am häufigsten diskutierten Themen in

³⁶ Oehlmann, *Reclams Liedführer*, S. 142.

³⁷ Cobb Biermann, „Cyclical ordering“, S. 179.

³⁸ Ebd., S. 175.

der Schubert-Biographik seine sexuelle Orientierung einerseits und seine Religiosität andererseits. Dabei wird oft übersehen, dass beides – sexuelle Orientierung und Religiosität – keineswegs immer eindeutig ist (oft nicht einmal dem Betroffenen). Klar ist, dass Schubert früh in Konflikt mit dem strengen und konventionellen Katholizismus seines Vaters kam und eine kritische Haltung zur Religion entwickelte. Diese wurde vor allem anhand von Briefstellen Schuberts oder solchen anderer über Schubert diskutiert, die gelegentlich eine freigeistige Haltung suggerieren, aber letztlich uneindeutig bleiben. Als weiteres Argument wurden die Messvertonungen Schuberts herangezogen, bei denen Schubert jedesmal in den Text des Credo eingegriffen hat. Aber daraus auf Schuberts A-Religiosität zu schließen, ist voreilig. Wäre Schubert Religion gleichgültig gewesen, dann wäre ihm der gesamte Credo-Text gleichgültig gewesen und es hätte keinen Grund gegeben, an bestimmten Stellen in den Text einzugreifen, an anderen aber nicht. Diese Eingriffe zeugen vielmehr davon, dass er sich mit dem Text intensiv auseinandergesetzt hat, und zwar aus einer religiösen, aber eben undogmatischen Perspektive.³⁹

Soweit ich sehe, spielen bei diesen Diskussionen die religiösen Lieder bislang eine untergeordnete Rolle, obwohl sie in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich sind. Zunächst zeigen sie, dass Schubert religiöse Texte keineswegs nur aus finanziellen Gründen oder um aufgeführt zu werden komponiert hat. Ein religiöses Lied hatte keine besseren Chancen auf einen Verleger oder eine Konzertaufführung als ein nichtreligiöses. Zwar sind in der Tat fast alle seine Messen zu seinen Lebzeiten öffentlich aufgeführt worden, aber für seine religiösen Lieder gilt dies nicht. Wir können also davon ausgehen, dass Schubert die meisten, wenn nicht alle seiner religiösen Lieder aus eigenem Antrieb vertont hat. Eine mögliche Erklärung dafür, dass Schubert im Gegensatz zu seinen protestantischen Kollegen das religiöse Lied so eifrig pflegte, könnte sich ergeben, wenn man die Konfession der Textdichter betrachtet. Da sind zunächst anonyme oder konfessionell nicht zuzuordnende Textdichter und Werke, bei denen Verfasser, Bearbeiter oder Übersetzer unterschiedlichen Konfessionen angehören. Hierunter fallen sechs Texte, also rund 16 Prozent der Lieder. Aber auch die Zahl katholischer Textdichter ist nicht größer. Das bedeutendste Lied aus dieser Gruppe ist sicherlich *Die Allmacht* („Groß ist Jehova der Herr“) auf einen Text des hochintellektuellen Dichters und Bischofs Johann Ladislaus Pyrker (1772–1847). Daneben finden sich eher unbedeutende Texte (insgesamt wieder sechs). Rund zwei Drittel der Texte stammen dagegen von protestantischen Dichtern; rechnet man die drei Gedichte von Schlegel bzw. Stolberg hinzu, die vom Protestantismus zum Katholizismus konvertierten, sind es fast drei Viertel. Offensichtlich waren es also protestantische Dichter wie Novalis, Klopstock, Matthiesson, Claudius und Uz, welche Schubert Texte lieferten, die mit seiner persönlichen Religiosität konform gingen: Texte, die es ihm erlaubten, seine religiösen

³⁹ Zu dieser Thematik vgl. Jahrmärker, „Die Kirchenmusik“, S. 352–354, und den Artikel „Religiosität“ in: *Schubert-Lexikon*, hrsg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski, Graz 1997, S. 364 f. mit weiteren Angaben.

Ideen und sein religiöses Empfinden auszudrücken, alles das also, was ihm anscheinend weder die offizielle katholische Liturgie noch die geistlichen Werke katholischer Dichter bieten konnten. Gerade deshalb muss wohl katholischen Komponisten das religiöse Lied so attraktiv erschienen sein, ganz im Gegensatz zu ihren protestantischen Kollegen, die im sakralen Raum selbst ein breites Entfaltungsspektrum hatten, in dem sie deutsche Texte verwenden konnten. Es sei die These gewagt, dass sich Katholiken, wollten sie religiöse Musik für den profanen Raum komponieren, eher dem religiösen Lied zuwandten, während umgekehrt das Oratorium eine stark protestantisch geprägte Gattung war.

Dies zeigt auch ein Vergleich mit dem Werk des Schubert-Zeitgenossen Carl Loewe (1796–1869), der zwei Monate vor Schubert geboren wurde, diesen aber um mehr als 40 Jahre überlebte. Carl Loewe war Protestant und 46 Jahre lang als Organist und Kantor an der Jakobikirche in Stettin tätig, wo auch sein Herz unter seiner geliebten Orgel begraben wurde. Loewe hat eine ganze Reihe geistlicher Musik hinterlassen, u. a. 17 Oratorien. Bekannt wurde der „Schubert des Nordens“ aber vor allem durch seine mehr als 600 Balladen und Lieder.

Davidson hat in seiner Zusammenstellung außerliturgischer geistlicher Lieder die stattliche Zahl von 79 Titeln aufgeführt. Damit wäre Loewe zumindest zahlenmäßig der wichtigste Komponist auf diesem Felde überhaupt.⁴⁰ Allerdings verringert sich diese Zahl rasch, wenn man die hier vorgeschlagenen Kriterien anlegt. Zunächst handelt es sich bei vielen Stücken nicht um religiöse Lieder im hier gebrauchten Sinn, sondern um geistliche Lieder für Kirche und häusliche Andacht. Dementsprechend sind sie von schlichter Ausführung, und im Vorwort zu Band XVI der Gesamtausgabe, wo mehrere davon versammelt sind (u. a. die geistlichen Lieder op. 22), wird der Leser ausdrücklich gewarnt, „daß das eigentliche Kunstlied Loewes (...) hier nur spärliche Vertretung findet“.⁴¹ Die weitaus meisten Titel sind aber – wenig erstaunlich – Balladen wie etwa *Gregor auf dem Stein* op. 38, die in fünf Liedern erzählte Geschichte der Jüdin *Esther* (op. 52) oder *Kaiser Ottos Weihnachtsfeier* (op. 121/1) und gehören nicht zu den religiösen Liedern in unserem Sinne, woran auch ein biblischer Hintergrund der Geschichte, wie in den Vertonungen der *Hebrew Melodies* von Byron, nichts ändert; zudem fällt auf, dass Davidson die nicht wenigen Lieder und Balladen mit islamischer Thematik (vor allem auf Texte von Heinrich Stieglitz), etwa *Der verschmachtende Pilger* (aus op. 10), nicht in seine Liste aufgenommen hat. *Die Uhr*, nach einem Text des auch von Schubert häufig vertonten Johann Gabriel Seidl und die vielleicht populärste Komposition Loewes, wird zumeist unhinterfragt unter die „Balladen“ gerechnet, was mir bedenklich scheint. Runze hat sie in Band 15 seiner Lieder-Ausgabe unter die Überschrift „Allegorien“ gestellt und damit zu jenen Formen gerechnet, „die den naturgemässen Übergang (...) von der Ballade zur ausgeprägten Gesangsform

⁴⁰ Davidson, *The extra-liturgical* Geistliches Lied, S. 317–320.

⁴¹ Max Runze, *Carl Loewes Werke. Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge*, Bd. XVI: *Das Loewesche Lied*, Leipzig 1902, S. iii.

bilden“.⁴² Es spricht also nichts dagegen, *Die Ubr* als Reflexion zu den religiösen Liedern zu zählen, während bei einem „preussischen Volkslied“ wie *Des Königs Zuversicht* op. 118 zwischen dem religiösen Gehalt und der naheliegenderen Einordnung als patriotisches Lied abzuwägen ist.⁴³

Hier ist nicht der Ort, Loewes umfangreiches Werk in derselben Ausführlichkeit zu behandeln, wie dies im vorausgehenden Abschnitt mit demjenigen Schuberts geschehen ist. Es scheint aber deutlich, dass Loewe zwar zahlreiche klavierbegleitete Sologesänge mit religiöser Thematik komponiert hat, dass diese jedoch mehrheitlich in die Kategorien des geistlichen Lieds, der Ballade mit einem historischen Sujet mit religiösem Bezug und des religiös-patriotischen Lieds fallen. Das hier angesprochene religiöse Lied mit seiner subjektiven Gestaltung religiösen Fühlens und Denkens spielt demgegenüber eine geringere Rolle. In jedem Falle dürfte eine nähere vergleichende Untersuchung des Religiösen bei Schubert und Loewe aufschlussreich sein.

Loewes Zeitgenosse Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) war der vielleicht bedeutendste Komponist evangelischer Sakralmusik nach Bach – man denke nur an seine Oratorien *Paulus* und *Elias*, an seine Psalmvertonungen und den *Lobgesang*. Ein *Lauda Sion* (op. 73) wurde für eine katholische Kirche komponiert, wie überhaupt Musiker konfessionell immer offener waren als Kirchenvertreter. Auf dem Gebiet des religiösen Lieds gibt es aber nur Marginalia zu verzeichnen.⁴⁴

Kaum anders verhält es sich bei dem ebenfalls protestantischen Robert Schumann (1810/1856), der nach dem Tod Schuberts sicherlich der bedeutendste Liedkomponist war. Schumann war kein großer Komponist von Sakralmusik, hat aber doch einige Chorwerke auf diesem Feld hinterlassen, sogar eine lateinische Messe (op. 147), die „zum Gottesdienst, wie zum Concert-Gebrauch geeignet“ sei.⁴⁵ Sein umfangreiches Liedschaffen ist dagegen weitgehend religionsfrei. Das einzig relevante Stück ist das *Requiem* aus op. 90, das mit *Sechs Lieder und Requiem* überschrieben ist. Schumann, im Glauben, Nikolaus Lenau sei verstorben, ergänzte damit sechs weltliche Lieder dieses Dichters.

Franz Liszt (1811–1886) wiederum war nicht nur Katholik, sondern hat sogar die niederen Weihen empfangen. Das Verhältnis zwischen Religion und Musik beschäftigte ihn ein Leben lang und fand auch theoretischen Niederschlag. 1834 „entwirft Liszt in seiner Schrift *Über zukünftige Kirchenmusik* die Utopie einer Kultur, in der die von ihm diagnostizierten Mißstände der Gegenwart aufgehoben

⁴² Ders., Bd. XV: *Lyrische Fantasien, Allegorien, Hymnen und Gesänge. Hebräische Gesänge*, Leipzig 1902, S. 3; *Die Ubr* siehe S. 53–57.

⁴³ Dies gilt auch für die übrigen Lieder, die Runze in Bd. III: *Hobenzollernballaden und -lieder* (Leipzig 1900) aufgenommen hat (*Des Königs Zuversicht* siehe S. 78 f.).

⁴⁴ Vgl. Georg Feder, „Zu Felix Mendelssohn Bartholdys geistlicher Musik“, in: *Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken*, hrsg. von Walter Wiora u. a., Regensburg 1978, S. 97–117, zu den Liedern S. 9, Anm. 83.

⁴⁵ Vgl. *Harenburg Chormusikführer*, hrsg. von Hans Gebhard, Dortmund ²2001, S. 801–803, hier S. 802.

sind. Leitend ist dabei die Idee einer in die Gesellschaft integrierten, religiösen Kunst, die sich freilich außerhalb der Kirche entfaltet. In Liszts Vision bilden die Sphären des Religiösen, des Sozialen und der Kunst eine Einheit.⁴⁶

Zum religiösen Lied hat Liszt allerdings nur sehr wenig beigetragen, was auch daran liegt, dass das Lied ohnehin nicht im Zentrum seines Schaffens stand.⁴⁷ Stattdessen liegen seine wichtigen Leistungen auf dem Gebiet nicht-liturgischer religiöser Musik anderswo, vor allem im Oratorium und in der Klaviermusik. Auf letzterem Gebiet ragt ein Opus heraus, das mit *Harmonies poétiques et religieuses* überschrieben ist und Stücke wie *Ave Maria*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *Pensée des morts* oder *Pater noster* umfasst – Titel also, wie sie religiöse Lieder tragen könnten.⁴⁸ Im Grunde sind es auch solche, nur dass sie eben keinen Text haben. Damit stehen sie am Ende einer folgerichtigen Entwicklung: Zuerst vollzieht sich die Ablösung der Sakralmusik von der Liturgie, dann die Ablösung aus dem Sakralraum und die Ablösung vom sakralen Aufführungskontext hin zur Ablösung auch vom religiösen diskursiven Zusammenhang, der in Form des Textes ja auch im religiösen Kunstlied noch erhalten ist. Es bleibt also nur die Überschrift und die religiöse Gestimmtheit sowie der durch die Musik vermittelte Gefühlsgehalt. Allenfalls „bilden die stilistischen Bezüge zur Kirchenmusik einen Gegenpol zu einer rein subjektiven, innerlichen Tonsprache.“⁴⁹

Auch in einem Kurzüberblick, der sich auf die allerbekanntesten Namen beschränken muss, darf die von ihren Zeitgenossen hochgeschätzte Komponistin Josephine Lang (1815–1890) nicht fehlen. Die Münchner Katholikin widmete sich fast ausschließlich dem Lied, wohingegen öffentlichkeitswirksamere Gattungen wie Symphonie und Oper fehlen. Nach ihrem Tod verblasste ihr Ruhm rasch, doch steigt das Interesse seit einigen Jahrzehnten wieder an.⁵⁰ In ihrem reichen Liederschaffen finden sich auch über ein Dutzend religiöse Lieder, die zu einem großen Teil während ihrer letzten Lebensjahre entstanden.⁵¹ Viele davon sind noch unveröffentlicht.

Peter Cornelius (1824–1874), ein Freund sowohl Liszts als auch Wagners, ist heute vor allem als Komponist der Oper *Der Barbier von Bagdad* bekannt, aber er hat neben seinen Opern auch katholische Kirchenmusik und Lieder komponiert. Etwa ein Viertel seiner Lieder fallen in die Rubrik „religiöses Lied“, darunter eini-

⁴⁶ Saxer, „Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik“, S. 164.

⁴⁷ *Muttergottes-Sträußlein zum Mai-Monate: Das Veilchen, Die Schlüsselblumen* (S316, Text Joseph Müller), *Ihr Glocken von Marling* (S328, Text Kuh), *Und sprich* (S329, Text Biegeleben), *Sei still* (S330, Text Schorn), *Gebet* (S331, Text Bodenstedt). Unter die geistlichen Lieder zu rechnen ist dagegen *Der Gekreuzigte / Le Crucifix* (S342; Text Hugo) mit französischem und deutschem Text und Begleitung „des Klaviers oder des Harmoniums“.

⁴⁸ Vgl. ausführlich Saxer, „Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik“, S. 166–170.

⁴⁹ Ebd., S. 170.

⁵⁰ Vgl. Harald Krebs und Sharon Krebs, *Josephine Lang: Her Life and Songs*, Oxford 2007; Cecilia Hopkins Porter, *Five Lives in Music*, Urbana 2014, S. 78–104.

⁵¹ Vgl. Krebs, *Josephine Lang*, S. 209.

ge bis heute populäre Weihnachtslieder.⁵² Eines der wichtigsten Opera auf dem Gebiet des religiösen Lieds sind aber seine Meditationen über das Vaterunser. Cornelius war gleichermaßen Komponist und Dichter; der Text zum *Barbier* stammt ebenso von ihm wie die Texte von 46 seiner 78 Lieder. Dies gilt auch für seine neun Lieder des *Vaterunser* (op. 2), den ich für den bedeutendsten Zyklus religiöser Lieder seit Beethovens *Gellert-Liedern* halte. Auch wenn ihn Cornelius mit dem Titel *Neun Geistliche Lieder* überschreibt, ist er unter die religiösen Lieder nach unserer Definition zu rechnen und entfaltet seine Wirkung auch in profanen Auführungskontexten.⁵³

Cornelius war nicht der erste, der Vaterunser-Meditationen dichtete und komponierte. Der hier schon mehrfach erwähnte Klopstock dichtete einen Text zum Vaterunser, den er *Psalm* nannte. Jeder Zeile des Gebetstexts stellt Klopstock dabei eigene Verse voran, die auf die Gebetszeile hinleiten. Die erste Strophe etwa lautet: „Um Erden wandeln Monde, / Erden um Sonnen, / Aller Sonnen Heere wandeln / Um eine große Sonne: / *Vater unser, der du bist im Himmel.*“ Dieser Text wurde nun von Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) im Jahre 1798 als Chorwerk vertont, und zwar dergestalt, dass Passagen mit Klopstocks Text im damals zeitgemäßen Stil, die Vertonungen der Zitate aus dem Vaterunser aber im alten Kirchenstil gehalten sind.⁵⁴

Cornelius ging anders vor. Er unterteilt das Vaterunser in neun Textabschnitte. Sowohl für seine Dichtung als auch seine Komposition nimmt Cornelius den lateinischen Text und die dazugehörige Choralmelodie zum Ausgangspunkt. Der erste Textabschnitt etwa lautet: *Pater noster qui es in coelis* „Vater unser, der du bist im Himmel“. Dieser Satz liefert nun zunächst das Thema für eine Meditation über seinen Inhalt. Diese Meditation findet Ausdruck in einem deutschsprachigen Gedicht, das Cornelius selbst verfasst hat und das nicht mehr direkt am Text des Vaterunsers anknüpft. Anders als bei Klopstock/Naumann führen die Worte des Dichters nicht zum Text des Gebets hin, vielmehr bildet dieser Text den Ausgangspunkt der Kontemplation des Dichters und ist „Leitfaden und Anlass zur Äußerung eigener frommer Empfindungen und zu einer bunten Vorstellungswelt des Dichters, der ja gebürtiger Katholik war und sich zeitlebens Gedanken über die Religion gemacht hat.“⁵⁵ Der Text des Vaterunsers selbst wird nicht mitvertont, doch steht jene Zeile des Gebets, die Gegenstand der Meditation ist, als Über-

⁵² Übersichtlich zusammengestellt auf der 2014 erschienenen CD *Peter Cornelius: Complete Songs 4*, Naxos 8.572859.

⁵³ Dokumentiert ist etwa ein Liederabend mit Hermann Prey und Günther Weißenborn (Schwetzingen, 15. Mai 1963), bei dem neben vier Liedern aus dem *Vaterunser*-Zyklus auch größtenteils weltliche Lieder von Pfitzner, Fortner, Brahms und Strauss zur Aufführung kamen (Hänssler classic, SWR music, CD 93.713).

⁵⁴ Vgl. Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydn's „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel 2001, S. 138–148.

⁵⁵ Günther Massenkeil, „Religiöse Dichtung in Choralmelodie. Die Vater unser-Lieder von Peter Cornelius (1825–1874)“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 94 (2010), S. 75–89.

schrift des jeweiligen Gesangs, und da nicht nur diese Gebetszeile Inspiration des Meditationstexts ist, sondern auch die Melodie des gregorianischen Chorals in die Vertonung einfließt, werden auch die Noten des Chorals in Quadratnotation beigegeben (wobei offen bleibt, ob der Sänger diese „Überschrift“ mitsingen soll oder nicht). Für die Vertonung formt Cornelius diese Choralmelodie „zu einer individuellen taktgebundenen Sinneinheit“ um, wobei sie „eine rhythmisch prägnante und meist akkordisch umkleidete Gestalt erhält.“⁵⁶ Außer in Lied 3, wo sie auch in der Singstimme erscheint, prägt dieses so gewonnene Motiv die Klavierbegleitung. Da der Hörer die Beziehung zum gregorianischen Choral nicht unbedingt erkennt, sieht Massenneil Parallelen zur Programmmusik „mit ihrem Hauptvertreter Liszt, dem Mentor von Cornelius.“ Doch während im Titel instrumentaler Programmmusik ein außermusikalisches Programm in Worten vorgestellt wird, stellt Cornelius den Liedern hier „die gattungsfremden choralen Melodiepartikel“ quasi als musikalisches Programm vor: „Man könnte auch sagen: Für ihn ist hier der Choral im romantischen Sinne und in singulärer Weise eine ‚poetische Idee‘.“⁵⁷ Text und musikalisches „Programm“ des ersten Liedes lauten:



Pa-ter no-ster, qui es in cœ-lis

Des lauten Tages wirre Klänge schweigen,
und all der Lärm und Drang verschallt, verhallt;
nun will ich, Vater, dir mich kindlich neigen,
nun soll empor zu dir mein Flehen steigen,
verleih' den Tönen, die mein Mund dir lallt, Gewalt!
Gleich dem verlorenen Sohn mein Herze zaget,
dem reines Glück sein Heimatparadies verhielt,
und der nun in der Fremde irrt und klaget,
an keine Pforte mehr zu pochen waget,
weil überall den Fremdling man verließ, verstieß.
Nun öffne, Vater, wieder ihm die Arme,
daß jeder Schmerz, der es durchbebt, entschwebt;
daß es an deinem Segenshauch erwarme,
daß es genesend von der Irrfahrt Harme,
in deiner Gnade Strahl sich neubelebt, erhebt.

Für Cornelius ist das Wichtige am ersten Satz des Vaterunsers der Akt der Hinwendung zu Gott, hierin liegt der Hauptinhalt seiner dreiteiligen Meditation. Erstens: Es ist Ruhe eingekehrt und der Gläubige wendet sich vertrauensvoll zu Gott und bittet um seine Zuwendung. Zweitens: Es ist wie mit dem Gleichnis vom verlorenen Sohn, der sich in seine Heimat zurücksehnt. Drittens die Bitte: Mögest du,

⁵⁶ Ebd., S. 82.

⁵⁷ Ebd., S. 85.

Gott, dich auch mir so gnädig zuwenden wie dem verlorenen Sohn. In der musikalischen Struktur drückt sich diese Dreiteiligkeit in einem A-B-A-Schema aus. Der erste und der dritte Teil sind durch die Choralmelodie geprägt, der Mittelteil weicht harmonisch in kontrastierende Moll-Gefilde ab. Die Dichtung wiederum verrät Cornelius' Affinität zur orient-inspirierten Lyrik der Zeit, wie sie die Dichter Rückert und Platen pflegten. In dieser Tradition verwendet Cornelius ein relativ kompliziertes Reimschema, das nicht nur (schon dies mutet relativ komplex an) aus der Form A-B-A-A-B besteht ("schweigen" – „verhallt" – „neigen" – „steigen" – „Gewalt") sondern jeden B-Reim zusätzlich zu einem Doppelreim macht („verschallt/verhallt" – „lallt/Gewalt" etc.), vielleicht inspiriert durch den *radif* der persischen Poesie.

Hugo Wolf (1860–1903), selbst Katholik, hat in seinen Liedern nach Texten des Protestanten Mörike einige der großartigsten Beiträge zum deutschen Lied geleistet. Das *Gebet* wurde bereits einleitend vorgestellt. Auch der erste Teil seines *Spanischen Liederbuchs* ist „geistlichen Liedern" gewidmet. Als „spanische Lieder" sind sie zwar irgendwie katholisch, der Übersetzer oder nachschaffende Textdichter Emanuel Geibel war aber auch wieder Protestant. Damit bestätigt auch Hugo Wolf unseren Befund, dass es gerade katholische Komponisten waren, die ihre oft undogmatische Religiosität im religiösen Lied ausdrückten, das ihnen Möglichkeiten bot, die sie in offizieller Kirchenmusik nicht hatten. Dies gilt nur bedingt für Max Reger (1873–1916), einen Katholiken, der aber geistliche und liturgische Musik sowohl für Protestanten als auch für Katholiken komponierte. Die meisten seiner Lieder mit religiösen Texten dürften zu den geistlichen Liedern zu rechnen sein und sind zumindest alternativ für die Begleitung mit Harmonium oder Orgel gedacht.

Was aber passiert mit jenen Komponisten, die ein distanziertes Verhältnis zu Religion haben und Agnostiker, wenn nicht gar Atheisten sind? Ich möchte mit drei solcher Beispiele schließen, welche gleichzeitig drei der wichtigsten Liedkomponisten nach Schumann darstellen. Da ist zunächst Richard Strauss (1864–1949), getaufter Katholik, aber religiös völlig desinteressiert, und wie nicht anders zu erwarten, komponierte er weder Kirchenmusik noch religiöse Lieder.

Ein solch eindeutiger Befund ist für das späte 19. Jahrhundert eher untypisch. Strauss' Zeitgenosse Hans Pfitzner (1869–1949) scheint zunächst eine sehr ähnliche Haltung zu Religion gehabt haben. Jedenfalls stand er jeder organisierten Religion ablehnend gegenüber, hat sich selten zu diesem Thema geäußert, scheint sich aber intensiver damit beschäftigt zu haben; doch kann man mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass er kaum erfreut gewesen wäre, hätte man ihm gegenüber behauptet, er habe religiöse Lieder komponiert.⁵⁸ Auffällig ist aber, dass derjenige Dichter, den Pfitzner am häufigsten vertont hat, der Katholik Joseph von Eichendorff war, an dessen Katholizismus Pfitzner Anstoß genommen hat und der in seinen Schriften keine Rolle spielt. Doch seine Kompositionen sprechen eine andere Sprache. Ei-

⁵⁸ Zu Pfitznerns Verhältnis zur Religion vgl. Bernhard Adamy, *Hans Pfitzner*, Tutzing 1980, S. 146–148.

chendorff-Texte liegen der Chorkantate *Von deutscher Seele* op. 28, dem Orchesterlied *Klage* (op. 25.2) und 19 klavierbegleiteten Liedern zugrunde.⁵⁹ Eine seiner bekanntesten Eichendorff-Vertonungen ist das Gedicht *Nachts* (op. 26.2), das er später auch zum Orchesterlied umgearbeitet hat:⁶⁰

Ich stehe in Waldesschatten
Wie an des Lebens Rand,
Die Länder wie dämmernde Matten,
Der Strom wie ein silbern Band.

Von fern nur schlagen die Glocken
Über die Wälder herein,
Ein Reh hebt den Kopf erschrocken
Und schlummert gleich wieder ein.

Der Wald aber rühret die Wipfel
Im Traum von der Felsenwand.
Denn der Herr geht über die Gipfel
Und segnet das stille Land.

Das Gedicht beschreibt ein Dreierverhältnis zwischen Natur, der menschlichen Zivilisation und Gott. Das Gedicht ist nicht pantheistisch, weil auch die Natur nur Gottes Schöpfung ist. Sie hat aber sozusagen ein offeneres Ohr für Gott als die laute, geschäftige Menschenwelt. Das lyrische Ich steht zwischen Natur und Zivilisation „in Waldesschatten“, aber nicht im Wald, und blickt auf die Natur, die – wie in der berühmten *Mondnacht* auch – von Gott träumt. Dann macht sich in Form von Glockengeläut die Menschenwelt bemerkbar. Wunderbar der Vers, in dem sich das Reh erschreckt, aber gleich wieder einschläft. Pfitzner vertont das in ruhigem Rhythmus, bestehend aus Vierteln und Achteln, mit einer durchgehenden, glockenartigen Begleitung in Achteln. Wenn das Reh erschrickt, gehen die Achtel zwar weiter, aber es bleiben die Bässe weg: der Herzschlag des Rehs setzt quasi aus. Die letzte Strophe, in der der Herr die Natur segnet (wovon die Menschen nichts merken), dehnt Pfitzner zeitlich doppelt so lang wie die ersten beiden aus, während er die Klavierstimme diminuiert: Aus den begleitenden Achteln werden jetzt Sextolen, die sich sogar zu Sechzehnteln steigern und sich zu Akkorden verdichten. Die Glocken der Menschen verstummen und werden vom Rauschen der Wipfel, die die Präsenz des segnenden Gottes anzeigen, abgelöst. In der Wiederholung der letzten Zeile – der einzigen Zeile, die wiederholt wird – kehrt wieder die vormalige Ruhe ein. Pfitzner liefert mit seiner Persönlichkeit einerseits und seinem Schaffen andererseits ein gutes Beispiel für die Ambivalenz des Religiösen, die in der zweiten

⁵⁹ Vgl. Volker Freund, *Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder*, Hamburg 1986.

⁶⁰ Eine ausführliche Analyse findet sich in Johann Peter Vogel, *Pfitzner. Leben, Werke, Dokumente*, Zürich/Mainz 1999, S. 207–216; vgl. auch Freund, *Hans Pfitzners Eichendorff-Lieder*, S. 175–182. – Für unsere Zwecke spielt es keine Rolle, dass der Text ein Pasticcio aus zwei verschiedenen Eichendorff-Gedichten ist (vgl. ebd., S. 175), was Pfitzner aber nicht wissen konnte.

Hälfte des 19. Jahrhunderts, vielleicht auf protestantischer Seite stärker als auf katholischer, auf neue Weise sichtbar wird.

Zuletzt sei noch auf Johannes Brahms (1833–1897) ausführlicher eingegangen, der mit seinen rund 200 Sololiedern einen der bedeutendsten Beiträge zu dieser Gattung geliefert hat. Brahms, der jeder offiziellen Religion skeptisch gegenüberstand, hat dennoch eine Reihe sakraler Texte vertont, jedoch für Chor und nicht im Bereich des Kunstlieds. Brahms war Leiter verschiedener Chöre und immer auf der Suche nach geeigneten Texten, die aber nicht allzu fromm sein sollten. In einem Brief schreibt er: „In der Bibel ist es mir nicht heidnisch genug; jetzt habe ich mir den Koran gekauft, finde aber auch nichts.“⁶¹ Sein Liedschaffen ist völlig religionsfrei. Als einzige Ausnahme gelten seine, wie oft vermutet, schon in Todesahnung komponierten *Vier ernsten Gesänge*.⁶² Die Texte stammen aus der Bibel, aber sind sie deshalb notgedrungen von religiöser Thematik im engeren Sinn des Wortes? Brahms schreibt selbst an den Verleger Fritz Simrock über die *Vier ernsten Gesänge*: „Sie sind verflucht ernsthaft und dabei so gottlos, daß die Polizei sie verbieten könnte – wenn die Worte nicht alle in der Bibel ständen“⁶³. Richard Heuberger vermerkt in seinen *Erinnerungen an Johannes Brahms* einen Ausspruch des Komponisten bei der Besprechung der *Gesänge*: „Das ist, wie vieles in der Bibel, echt heidnisch, aber echt menschlich.“⁶⁴ Dies lässt nun in der Tat die Frage zu, ob es überhaupt religiöse Lieder sind, denn nicht jedes Lied mit einem Text aus einer heiligen Schrift muss notgedrungen schon ein religiöses Lied sein. In den *Vier ernsten Gesängen* kommt Gott nirgendwo vor, und auch die fünf Hauptthemen, die oben als charakteristisch für religiöse Lieder identifiziert wurden, lassen sich, mit Ausnahme der Reflexion, nicht auffinden. Doch obwohl viel Reflexion in den vier Gesängen stattfindet, ist es nicht eigentlich Reflexion über Religion. Ein Thema wie der Tod ist ja nicht schon per se ein religiöses Thema. Deshalb sind es vor allem der kompositorische Kontext und der musikalische Stil, die die *Vier ernsten Gesänge* als religiöse Lieder erweisen:

Textherkunft (...), Herbheit und altertümliche Züge des Stils sowie emphatischer Ausdruck verweisen auf eigene geistliche Werke wie insbesondere auf das *Deutsche Requiem* wie auch auf Kirchenmusik-Traditionen des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Affinität zu entsprechenden Solokantaten (...) erhält ihre Bekräftigung durch die teilweise orchestral anmutende Begleitung.⁶⁵

Interessant ist, dass sich mit denselben Befunden, die für die Religiosität der *Vier ernsten Gesänge* sprechen, auch argumentieren lässt, sie seien eigentlich keine Lieder

⁶¹ Brief an Elisabeth von Herzogenberg 1882, zit. nach Hans Gál, *Johannes Brahms. Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1961, S. 158.

⁶² Vgl. Cornelia Preißinger, *Die vier ernsten Gesänge op. 121*, Frankfurt a. M. 1994.

⁶³ Zitiert ebd., S. 22.

⁶⁴ Richard Heuberger, *Erinnerungen an Johannes Brahms. Tagebuchnotizen aus den Jahren 1875 bis 1897*, hrsg. von Kurt Hofmann, Tutzing 1971, S. 105.

⁶⁵ Peter Jost, „Lieder und Gesänge“, in: *Brahms-Handbuch*, hrsg. von Wolfgang Sandberger, Stuttgart 2009, S. 208–267, hier S. 254.

und nur bedingt dem gemeinhin gültigen Liedbegriff unterzuordnen; nicht nur wegen der biblischen Texte, sondern vor allem wegen der musikalischen Form, die eher von Vorbildern aus der kirchenmusikalischen Tradition, etwa von Schütz'schen Monodien (...) beeinflusst zu sein scheint.⁶⁶

Auch hier leistet also die Etablierung einer Gattung des religiösen Lieds gute Dienste, weil sie solchen Ambiguitäten Rechnung trägt.

Brahms Bemerkungen über seine „heidnischen“ Lieder beziehen sich wohl vor allem auf die agnostischen Texte der ersten beiden. Im ersten Lied, *Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh* (Prediger 3,19-22), wird eine Weiterexistenz nach dem Tod in Frage gestellt. Es ist in d-Moll gehalten, vielleicht eine Anlehnung an die dorische Kirchentonart.⁶⁷ Der zweite Gesang, *Ich wandte mich, und sahe* (Prediger 4,1-3), sagt aus, dass es angesichts des Unrechts auf der Welt die Toten besser haben als die Lebenden, am besten aber die, die nie geboren wurden. Es steht ebenfalls in einer Molltonart (g-Moll), endet aber in G-Dur. Die Aufhellung schreitet im dritten Lied, *O Tod, wie bitter bist du* (Jesus Sirach 41,1-4), allmählich voran. Es ist eine Reflexion über den Tod, und die einfache Aussage ist: Für Menschen, denen es auf dieser Welt gut geht, ist der Tod bitter. Menschen, denen es schlecht geht und die keine Hoffnung auf Besserung haben, empfinden den Tod dagegen als Wohltat. Irgendetwas Religiöses kommt nicht vor. In seiner Komposition setzt Brahms diese antithetische Aussage in einen Moll-Dur-Antagonismus um. *O Tod, wie bitter bist du* steht in e-Moll. Bei der Erwähnung des guten Lebens, das den Tod so bitter erscheinen lässt, moduliert Brahms in die parallele Dur-Tonart G-Dur, um bei der Wiederholung der Zeile „O Tod, wie bitter bist du“ wieder zu e-Moll zurückzukehren. Nach einer längeren Modulation erklingen dann die Worte „O Tod, wie wohl tust du!“ in E-Dur, das bei der Schilderung der Hoffnungslosigkeit diesmal in die parallele Molltonart (cis-Moll) wechselt, und dann wieder zurück nach E-Dur; mit einem strahlenden E-Dur-Akkord endet das Lied.⁶⁸

Das vierte Lied, *Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete* (1. Korinther 13,1-3, 12-13), ist das einzige, das einen neutestamentlichen Text vertont, nämlich die berühmte Stelle aus dem Korintherbrief, wonach die Liebe größer sei als Glaube und Hoffnung. Es ist auch das einzige Lied, das ganz in Dur gehalten ist. Doch auch die neutestamentliche Textgrundlage garantiert nicht die Religiosität des Lieds, wie Peter Jost feststellt:

Der Text spricht von der Liebe als der wichtigsten Grundlage des menschlichen Lebens, noch vor Glaube und Hoffnung. So sehr dies der Kernaussage des Neuen Testaments entspricht, so sehr erscheint sie hier ‚gottfern‘, da weder von Jesu Erlösungstat noch von der Zuversicht auf das Ewige Leben die Rede ist.⁶⁹

⁶⁶ Oehlmann, *Reclams Liedführer*, S. 488.

⁶⁷ Vgl. Preißinger, *Die vier ersten Gesänge*, S. 38-40.

⁶⁸ Vgl. auch die Analyse des Lieds in Christian Martin Schmidt, *Reclams Musikführer Johannes Brahms*, Stuttgart 1994, S. 276-280.

⁶⁹ Jost, „Lieder und Gesänge“, S. 255.

Die persönliche Religiosität eines Komponisten sagt mithin noch nicht viel über den religiösen Gehalt seiner Kompositionen aus, der etwa in Pfitzners *Nachts* stärker zu sein scheint als in den *Vier ernsten Gesängen*.

Resümee

Wie der schon einleitend zitierte Historiker Christopher A. Bayly zeigen kann, war das 19. Jahrhundert keineswegs ein Jahrhundert schwindender Religiosität. Gerade die vielen, damals weltweit geäußerten Klagen über religiöse Unwissenheit und spirituellen Verfall, in denen eine gottlose Gegenwart einer utopischen Vergangenheit religiöser Durchdringung entgegengestellt wird, die in dieser Form aber nie existiert hat, sind eher als Zeugnisse eines Neuaufbruchs zu werten denn als realistische Gegenwartsdiagnosen:

Die ständigen Klagen der Anhänger von Wiedererweckungsbewegungen über den Niedergang des Glaubens, den Aufstieg weltlicher Denkweisen und die Unwissenheit der Heiden oder der arbeitenden Bevölkerung sollten deshalb nicht als historische ‚Tatsachenbehauptungen‘ verstanden werden. Vielmehr waren sie ein Mittel zur Mobilisierung immer durchsetzungsfähigerer religiöser Autoritäten und der christlichen, muslimischen, hinduistischen und buddhistischen Öffentlichkeit, an die sie sich jeweils wenden.⁷⁰

Analoges dürfte für die Klagen über den Niedergang der Kirchenmusik zutreffen: „Geklagt wird über den Zustand der Kirchenmusik allgemein und den des Kirchengesangs im besonderen fast immer. Intensiv ausgeprägt war diese Klage in Deutschland des 19. Jahrhunderts.“⁷¹ Scharfsichtig erkannte aber schon ein damaliger Beobachter darin „ein ‚rühmliches Zeichen‘ für das wachsende Interesse an der Kirchenmusik.“⁷²

Es spricht einiges dafür, die Klagen über den allgemeinen Niedergang der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum in diesem Sinne als Zeichen eines gesteigerten Interesses in Zeiten religiöser Aufgewühltheit zu betrachten. Doch solche Klagen dauern bis heute an. „Die liturgisch gebundene Kirchenmusik hat im 19. Jahrhundert längst ihren einstigen Rang eingebüßt“, meint Marion Saxer feststellen zu können, u. a. mit Bezug auf eine Aussage Herders, und „die großen religiösen Werke entwickeln sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – außerhalb der liturgisch gebundenen Kirchenmusik.“⁷³ Doch lässt sich tatsächlich von einem generellen „Verfall der Kirchenmusik“ im 19. Jahrhundert sprechen? Ähnlich wie Bayly zeigt, dass das 19. Jahrhundert ein Jahrhundert äußerst

⁷⁰ Bayly, *Die Geburt der modernen Welt*, S. 406.

⁷¹ Bernhard Schneider, „Spätaufklärung, Ultramontanismus und Kirchengesang. Eine katholische Debatte des 19. Jahrhunderts und ihr historischer Kontext“, in: *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte*, hrsg. von Irmgard Scheitler, Tübingen 2000, S. 37–86, hier S. 37.

⁷² Ebd., S. 52.

⁷³ Saxer, „Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik“, S. 157.

aktiver und vielfältiger Religiosität war, zeigen etwa auch die Beiträge eines von Irmgard Scheitler herausgegeben Bandes, dass dieses Jahrhundert auch in der geistlichen und religiösen Musik ein Jahrhundert intensiver, häufig aufgeregter Tätigkeit war, befeuert auch von einer zunehmenden Konfessionalisierung, in deren Folge Protestanten und Katholiken sich einerseits stark gegenseitig beeinflussten, andererseits eine bewusste und deutliche Abgrenzung forderten. Veränderte Umstände religiösen Lebens und Erlebens regten zu Experimenten an, eine Vielzahl neuer Formen und Ausdrucksweisen religiöser Musik entstand, Reformen und Gegenreformen lösten sich ab, und nicht nur Musiker und Geistliche, sondern auch Literaten und Philosophen beteiligten sich an heftigen Debatten über geistliche und kirchliche Musik.⁷⁴

Aber auch die Vertonungen des lateinischen Ordinarium missae im 19. Jahrhundert lassen sich besser als Transformationsprozess denn als Niedergangssymptom deuten. Seltener treffen wir zwar auf namhafte Komponisten, die ausschließlich als Kirchenkomponisten an wenigen Orten wirkten, zu jedem Festtag eine neue Messe lieferten, kaum andere Gattungen bedienten und kaum überregional bekannt wurden, wie dies an den Höfen des 18. Jahrhunderts häufig der Fall war. Ein solcher Fall ist etwa Jan Dismas Zelenka, sicherlich einer der wichtigsten katholischen Sakralkomponisten des 18. Jahrhunderts, dessen Werke allerdings kaum je über Dresden hinausgekommen sind und erst heute, im Zuge des Barock-Revivals, verstärkt auf Aufmerksamkeit stoßen. Im bürgerlichen 19. Jahrhundert übernahmen dagegen Kantoren diese regionale Versorgung mit Kirchenmusik. Hier sind zweifellos zahllose Werke entstanden, die „heute ästhetisch obsolet erscheinen.“⁷⁵ Doch das Entstehen zahlreicher Werke, wenn auch komponiert von aus heutiger Einschätzung mittelmäßigen Komponisten, deutet gerade nicht auf einen Bedeutungsverlust der Kirchenmusik hin, sondern vielmehr auf ihre Lebendigkeit. Hinzu kommt, dass sich neben den Jahrhundertkomponisten Bruckner und Liszt, die auch Marion Saxer behandelt, nicht nur sonst unauffällige (aber für das Kirchenleben unverzichtbare), primär für den Bedarf der Gemeinden komponierende Musiker wie Ignaz Reimann (1820–1885) der Kirchenmusik annahmen. Auch durchaus namhafte Komponisten, die das Musikleben ihrer Zeit nachhaltig geprägt haben und die auch heute noch unter die ganz Großen gerechnet werden, wandten sich immer wieder liturgischer Musik zu und schufen beachtliche Messvertonungen, wenn auch in geringerer Zahl, so doch mit dem Anspruch, originelle Kunstwerke zu sein. Immerhin stehen am Anfang des 19. Jahrhunderts die singulären Messvertonungen Franz Schuberts, komponiert zwischen 1814 und seinem Tod im Jahre 1828. Daneben und danach entstehen Messen von so unterschiedlichen Komponisten wie E.T.A. Hoffmann (1776–1822), Louis Spohr (1784–1859), Carl Maria von Weber (1786–1826), Franz Lachner (1803–1890), Otto Nicolai (1810–1849),

⁷⁴ Vgl. Scheitler, *Von Arndt bis Spitta* und die anderen Beiträge des Bandes *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert*.

⁷⁵ Saxer, „Nicht-liturgisch gebundene religiöse Musik“, S. 159.

Franz von Suppé (1819–1895), Peter Cornelius (1824–1874), Franz Wüllner (1832–1902), Felix Draeseke (1835–1913) und Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Mit seinen 14 Messen und zahlreichen anderen liturgischen Kompositionen nimmt Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) eine Ausnahmestellung ein. Außer Rheinberger sind die anderen Komponisten vor allem durch ihr Schaffen in anderen Gattungen berühmt geworden. Doch sind ihre Vertonungen liturgischer Musik alles andere als vernachlässigbare Ausnahmeerscheinungen, und gerade die Tatsache, dass sie sich neben all den anderen von ihnen bedienten Gattungen eben auch der liturgischen Musik gewidmet haben, spricht für die ungebrochene Vitalität dieser Gattung im 19. Jahrhundert. Die Tatsache, dass die liturgisch gebundene Musik des 19. Jahrhunderts heute weniger Aufmerksamkeit auf sich zieht als die viel bekannteren Opern, Symphonien und Kammermusikwerke der genannten Komponisten, konnte hierüber hinwegtäuschen.

Das Aufblühen religiöser Musik für den profanen Raum im 19. Jahrhundert ist mithin weder Folge von noch Zeichen für einen Niedergang sakraler Musik im hergebrachten Rahmen, sondern Resultat einer Suche nach neuen Ausdrucks- und Vermittlungsformen religiösen Fühlens und Denkens, die zu den herkömmlichen lediglich hinzutreten, sie aber nicht ablösen. Eine wichtige Neuerung auf diesem Gebiet ist das religiöse Lied, das das ältere geistliche Lied ebenfalls nicht ablöst. Bei ihm gewinnt die Musik jedoch weit größeren Eigenwert, während sie im geistlichen Lied vorwiegend dienende Funktion hat. Melodische und rhythmische Komplexität, Emotionalität, Experimentierfreudigkeit und deutungsoffene Ambiguität können gegenüber dem geistlichen Lied enorm gesteigert sein. Es ist primär für den profanen Raum geschaffen und zielt auf eine ästhetische weit mehr denn auf eine fromme Rezeptionshaltung ab. Deshalb sei dafür plädiert, das religiöse Lied auch terminologisch vom geistlichen Lied zu unterscheiden. Das religiöse Lied gehört primär in einen bürgerlichen Kontext, seine Aufführung gilt primär dem Kunstgenuß und der emotionalen Erhebung. Das geistliche Lied benötigt dagegen einen sakralen Kontext – und sei es nur die gläubige Haltung der Zuhörer. Seine Aufführung ist primär ein religiöser Akt, erst sekundär ein ästhetischer. Das religiöse Lied wiederum ist eine Untergattung des klavierbegleiteten Solokunstlieds und als solche ein genuin bürgerliches Ausdrucksmittel, das zur Darbietung keinen sakralen Kontext benötigt. Es bietet den Komponisten aber die Möglichkeit, religiöses Denken und Fühlen, das außerhalb oder am Rande ihrer eigenen Konfession angesiedelt ist, auszuleben. Deshalb erweist es sich seit Beethoven gerade für katholische Komponisten als besonders attraktiv. Später sind es der Religion fern stehende Protestanten, die im religiösen Lied eine kirchenferne Spiritualität gestalten, während katholische Spiritualität im 20. Jahrhundert auch nichtkatholische Komponisten anzieht (eine Entwicklung, die sich schon bei Pfitzner erkennen lässt), man denke an die *6 Monologe aus Jedermann* von Frank Martin (1890–1974) auf Texte von Hugo von Hofmannsthal und *Das Marienleben* von Paul Hindemith (1895–1963) auf Texte von Rainer Maria Rilke (Beispiele übrigens, die die Notwendigkeit,

zwischen geistlichen und religiösen Lieder zu unterscheiden, nochmals unterstreichen). Es scheint, dass das religiöse Lied in besonderem Maße geeignet ist, Konfessions- und sogar Religionsgrenzen zu überwinden.

