

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Mozart, Schubert, Bruckner in einer Liturgiefeier
heute? Die Eignung großer ‚klassischer‘ Messkomposi-
tionen für die ordentliche Liturgie“

verfasst von / submitted by

Johanna Czech

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra (Mag.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 353 020

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium UF Spanisch UF Katholische
Religion

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Hans-Jürgen Feulner

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
2.	„Kirchenmusik“	6
2.1.	Der Begriff „Kirchenmusik“	6
2.2.	Kirchenmusik und Theologie	7
2.2.1.	<i>Die Bibel als Grundlage</i>	8
2.2.2.	<i>Folgerungen für die Praxis</i>	9
2.3.	Kriterien für Kirchenmusik	10
3.	Wolfgang Amadeus Mozarts Krönungsmesse (KV 317)	14
3.1.	Historischer Kontext	14
3.1.1.	<i>Aufklärung</i>	15
3.1.2.	<i>Aufgeklärter Absolutismus und Josephinismus</i>	15
3.1.3.	<i>Folgen für den Gottesdienst</i>	16
3.1.4.	<i>Situation Salzburgs – Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo</i>	16
3.1.5.	<i>Mozarts Ausgangslage</i>	17
3.1.6.	<i>Mozarts Religiosität</i>	18
3.2.	Exegetische Analyse	20
3.2.1.	<i>Kyrie</i>	21
3.2.2.	<i>Gloria</i>	22
3.2.3.	<i>Credo</i>	23
3.2.4.	<i>Sanctus-Benedictus</i>	25
3.2.5.	<i>Agnus Dei</i>	26
3.2.6.	<i>Textvergleich mit dem aktuellen Messtext</i>	27
3.3.	Ritualpraktische Analyse	28
3.3.1.	<i>Eröffnung der Messe</i>	29
3.3.2.	<i>Credo</i>	32
3.3.3.	<i>Sanctus-Benedictus</i>	33
3.3.4.	<i>Agnus Dei</i>	34
3.3.5.	<i>Die Krönungsmesse in einer Messfeier – Zwischenresümee</i>	35
3.4.	Musikwissenschaftliche Analyse	37
3.4.1.	<i>Kyrie</i>	38
3.4.2.	<i>Gloria</i>	38
3.4.3.	<i>Credo</i>	40
3.4.4.	<i>Sanctus - Benedictus</i>	43
3.4.5.	<i>Agnus Dei</i>	44
3.5.	Fazit	45
4.	Franz Schuberts Deutsche Messe (D 872)	46
4.1.	Historischer Kontext	46

4.1.1.	<i>Österreich um die Jahrhundertwende 1800</i>	46
4.1.2.	<i>Entwicklungen in der Kirchenmusik</i>	46
4.1.3.	<i>Kurzbiografie Schuberts</i>	47
4.1.4.	<i>Religiöse Einstellung</i>	48
4.2.	Exegetische Analyse	49
4.2.1.	<i>Zum Eingang</i>	50
4.2.2.	<i>Zum Gloria</i>	51
4.2.3.	<i>Zum Evangelium und Credo</i>	52
4.2.4.	<i>Zum Offertorium</i>	54
4.2.5.	<i>Zum Sanctus</i>	56
4.2.6.	<i>Nach der Wandlung</i>	57
4.2.7.	<i>Zum Agnus Dei</i>	58
4.2.8.	<i>Schlussgesang</i>	59
4.2.9.	<i>Das Gebet des Herrn</i>	61
4.2.10.	<i>Eignung der Texte für die heutige Liturgiefeier</i>	63
4.3.	Ritualpraktische Analyse	64
4.3.1.	<i>Zum Eingang</i>	64
4.3.2.	<i>Zum Gloria</i>	65
4.3.3.	<i>Zum Evangelium und Credo</i>	67
4.3.4.	<i>Zum Offertorium</i>	68
4.3.5.	<i>Zum Sanctus</i>	69
4.3.6.	<i>Nach der Wandlung und Das Gebet des Herrn</i>	70
4.3.7.	<i>Zum Agnus Dei</i>	71
4.3.8.	<i>Schlussgesang</i>	72
4.3.9.	<i>Die Deutsche Messe in einer Messfeier – Zwischenresümee</i>	72
4.4.	Musikwissenschaftliche Analyse	73
4.5.	Fazit	75
5.	Anton Bruckners Messe in D-Moll (WAB 26)	77
5.1.	Historischer Kontext	77
5.1.1.	<i>Kurzbiografie Bruckners</i>	77
5.1.2.	<i>Bruckners Religiosität</i>	78
5.1.3.	<i>Kirchenmusik zur Zeit Bruckners</i>	79
5.2.	Exegetische Analyse	81
5.2.1.	<i>Kyrie</i>	81
5.2.2.	<i>Gloria</i>	81
5.2.3.	<i>Credo</i>	82
5.2.4.	<i>Sanctus - Benedictus</i>	83
5.2.5.	<i>Agnus Dei</i>	83
5.3.	Ritualpraktische Analyse	83
5.4.	Musikwissenschaftliche Analyse	85
5.4.1.	<i>Kyrie</i>	85
5.4.2.	<i>Gloria</i>	86
5.4.3.	<i>Credo</i>	87
5.4.4.	<i>Sanctus-Benedictus</i>	88

5.4.5. <i>Agnus Dei</i>	88
5.5. Fazit	89
6. Zusammenschau	91
7. Bibliografie	94
7.1. Quellen	94
7.2. Sekundärliteratur	95
8. Anhang	99
8.1. Schematische Formanalyse KV 317 Gloria	99
8.2. Schematische Formanalyse Credo	100

1. EINLEITUNG

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Mozart, Schubert, Bruckner in einer Liturgiefeier heute? Die Eignung großer ‚klassischer‘ Messkompositionen für die ordentliche Liturgie“ beschäftigt sich mit der Frage, ob große, „klassische“ Messkompositionen aus dem 18. bzw. 19. Jahrhundert für eine ordentliche Liturgiefeier, wie sie heutzutage gefeiert wird, geeignet sind. Sie orientiert sich dabei an drei konkreten Beispielen dreier verschiedener Kompositionen, nämlich, an Mozart, Schubert und Bruckner mit den Messen *Krönungsmesse* (KV 317), *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe nebst einem Anhang enthaltend Das Gebet des Herrn* (D 872) und d-Moll Messe (WAB 26). Diese Werke wurden exemplarisch gewählt, weil es sich dabei um in Österreich beliebte Kompositionen handelt, die immer wieder gerne in Messefeiern gespielt werden. Dabei stellt sich aber in der Praxis immer wieder die Frage, ob diese Werke denn überhaupt noch passend sind – immerhin galt zu den Lebzeiten der Komponisten noch ein anderer Ritus, auf den die Kompositionen abgestimmt sind. Dieser Frage widmet sich die folgende Arbeit.

Als Einstieg ins Thema und zur Klärung des Rahmens wird dabei zunächst der Begriff „Kirchenmusik“ definiert (vgl. Kapitel 2.1.) und in Folge das Verhältnis zwischen Kirchenmusik und Theologie allgemein (vgl. Kapitel 2.2.), bevor, ebenfalls allgemein, Kriterien, die Kirchenmusik erfüllen muss, um für die Liturgiefeier geeignet zu sein, hervorgehoben werden (vgl. Kapitel 2.3.), an denen sich dann die Analyse der drei ausgewählten Messkompositionen orientiert. Zu beachten ist hierbei, dass es im Rahmen einer Diplomarbeit nicht möglich ist tatsächlich alle Kriterien in all ihren Facetten zu behandeln, weshalb es hier notwendig ist, eine Einschränkung auf die wesentlichen Kriterien vorzunehmen. Als Vorlage dient hier Joseph Ratzingers Schrift „Von der Musik im Gottesdienst“, in der er ebenfalls Kriterien definiert.

Die Kapitel drei bis fünf widmen sich der konkreten Analyse der drei gewählten Messkompositionen, wobei die Reihenfolge chronologisch gewählt ist. Der Aufbau der Kapitel ist zur besseren Übersicht und Vergleichbarkeit sehr ähnlich gestaltet. Sie beginnen jeweils mit einer kurzen Biografie und Beschreibung des Lebensumfeldes der Komponisten (für Mozart vgl. Kapitel 3.1., für Schubert vgl. Kapitel 4.1., für Bruckner vgl. Kapitel 5.1.) und schauen dann auf den Text der Kompositionen (für KV 317 vgl. Kapitel 3.2., für D 872 vgl. Kapitel 4.2., für WAB 26 vgl. Kapitel 5.2.). In einem nächsten Schritt wird die Ritualpraxis, das heißt die konkrete (mögliche) Umsetzung in einer Liturgiefeier betrachtet, wobei sowohl die

Messe der Entstehungszeit als auch die aktuelle Messfeier beachtet werden (für KV 317 vgl. Kapitel 3.3., für D 872 vgl. Kapitel 4.3., für WAB 26 vgl. Kapitel 5.3.), bevor auch die Musik – soweit im Rahmen dieser Arbeit möglich und für die Beantwortung der Forschungsfrage erforderlich – analysiert wird (für KV 317 vgl. Kapitel 3.4., für D 872 vgl. Kapitel 4.4., für WAB 26 vgl. Kapitel 5.4.). Zum Abschluss jedes dieser Kapitel wird für die analysierte Messkomposition eine Antwort auf die Frage nach der Eignung für die Liturgiefeier gegeben (für KV 317 vgl. Kapitel 3.5., für D 872 vgl. Kapitel 4.5., für WAB 26 vgl. Kapitel 5.5.).

Als Abschluss der Arbeit werden die Ergebnisse zusammengefasst und verglichen (vgl. Kapitel 6.) – in der Annahme, dass die Antwort für alle Messen positiv ausfallen wird. Die Analyse wird zeigen, ob dem tatsächlich so ist.

Anlass für die Fragestellung waren die Diskussionen in der Pfarre Mariabrunn (Wien XIV.), wo „Gegner“ der „klassischen“ Kirchenmusik unter anderem immer wieder argumentiert haben, dass diese Kompositionen gar nicht mehr in eine Liturgiefeier passen. Dies hat mich, als „Befürworterin“, dazu angeregt nach die „klassische“ Kirchenmusik befürwortenden Argumenten zu suchen. Fündig geworden bin ich dabei in den Konzilsdokumenten bzw. auch in den darauf folgenden Schriften, wobei keines dieser Dokumente konkret die Frage nach der Eignung beantwortet. In SC 114 wird beispielsweise davon gesprochen, dass der Schatz der Kirchenmusik bewahrt und gepflegt werden solle¹, aber die Frage, ob Mozart, Schubert oder Bruckner in einer Messe gespielt bzw. gesungen werden können, wird so nicht beantwortet. In dieser Arbeit werden deshalb verschiedene kirchliche Dokumente (neben SC auch die Instruktion *Musicam Sacram*), das aktuelle Messbuch (deutsch und latein), das Messbuch von 1570, Schriften und Kommentare diverser Experten (sowohl Theologen wie beispielsweise Joseph Ratzinger und Philipp Harnoncourt als auch Kirchenmusiker wie Michael Zlabinger oder Franz Karl Praßl) konsultiert und zur Beantwortung der Frage herangezogen. Eine allgemeine konkrete Antwort gibt es in keiner der Schriften – diese Arbeit versucht also verschiedene Einzelaussagen zu analysieren und zu einem allgemeinen Schluss zusammenzuführen, wobei besonders auf die drei genannten Messen eingegangen wird. Dies schließt aber nicht aus, dass die gefundenen Ergebnisse auch für andere Kompositionen, die die Kriterien erfüllen, gelten! Es wäre sogar wünschenswert, die Ergebnisse auf eine noch allgemeinere und umfassendere Ebene zu heben, was den Rahmen dieser Arbeit aber sprengen würde und somit leider ausgelagert werden muss.

¹ SC 114 (EDIL/DEL 1, 114).

2. „KIRCHENMUSIK“

2.1. Der Begriff „Kirchenmusik“

Der Begriff der „Kirchenmusik“ wird üblicherweise ganz selbstverständlich gebraucht, meist ist damit die Musik, die in der Kirche bzw. in der Messfeier gespielt wird, gemeint. „Musik, die in einer Messfeier gespielt wird“ ist aber sehr vielschichtig – da gibt es zum Beispiel gospelartige Lieder, Lieder aus dem Gotteslob, instrumentale Orgelmusik, neues geistliches Liedgut, gregorianische Choräle und eben auch Chor- und Orchestermessen.

In Bezug auf liturgische Musik taucht der Begriff „Kirchenmusik“ erst zu Reformationszeiten auf und zwar 1614 in einer Schrift von Michael Praetorius, wo die Rede von *musica sacra et ecclesiastica*² ist – hier wird also zwischen „heiliger“ bzw. „geistlicher“ Musik und „Kirchen“-Musik unterschieden. Die *musica ecclesiastica* sollte es auch sein, von der in Folge auch in katholischen Kreisen die Rede sein wird.³ Von weltlicher Musik war hier noch keine Rede. Erst die Diskussion um das Wesen und die Aufgabe bzw. den Zweck der Kirchenmusik machte im 19. Jahrhundert eine Unterscheidung zwischen kirchlicher und weltlicher Musik erforderlich.⁴ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts definiert Papst Pius X. als *musica sacra* drei Bereiche und damit ein Repertoire, das für die offizielle Liturgie verwendet werden kann: den Gregorianischen Gesang (*cantus gregorianus*), die klassische Polyphonie (*classica polyphonia*) und die neuere Musik (*recentior musica*).⁵ Pius XII. lieferte mit seiner Enzyklika *Musica sacra disciplina* 1955 eine wichtige Vorlage für die *Instructio de Musica sacra et sacra Liturgia*, das Dokument der Ritenkongregation von 1958. Diese Instruktion fasst unter dem Begriff „Kirchenmusik“ (*musica sacra*) sechs Teilbereiche zusammen (den Gregorianischen Choral, die kirchliche Polyphonie, die moderne Kirchenmusik, die kirchliche Orgelmusik, den religiösen Volksgesang und die religiöse Musik⁶), die im Anschluss an das Zweite Vatikanische Konzil für die Neuauflage einer Instruktion über die Kirchenmusik seitens der Ritenkongregation wesentlich werden sollte.

² Vgl. Eckhard JASCHINSKI, *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, Freiburg i. Br. 2004, 11.

³ Vgl. EBD., 11.

⁴ Vgl. Volker KALISCH, *Kirchenmusik. Bedeutungen und Wandlungen eines Begriffs*, in: Wilfried BÖNIG (Hg.), *Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven*, Stuttgart 2007, 14–43, hier: 32.

⁵ Vgl. *Tra le sollecitudini* 3-5, Pius X., 1903, zitiert nach: JASCHINSKI, *Kleine Geschichte der Kirchenmusik*, 12.

⁶ Vgl. *Musicam Sacram*, Nr. 4 (EDIL/DEL 1, 736).

Auch wenn der Begriff *musica ecclesiastica* nicht gänzlich verschwunden ist, so ist doch spätestens seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil *musica sacra* die vorherrschende Bezeichnung für Kirchenmusik. Die Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* als Konzilsdokument von 1963 verwendet vorzugsweise den Begriff *musica sacra*, wenn die Rede von der „Musik der Kirche“ („*musica Ecclesiae*“⁷) ist und auch die Instruktion *Musicam Sacram*, im Auftrag des Konzils von der Heiligen Ritenkongregation 1967 veröffentlicht, bezieht sich zur Gänze auf die *musica sacra* als Musik, die für den Gottesdienst geschaffen ist:

„Ideo illa dicitur musica sacra quae, ad cultum divinum celebrandum creata, sanctitate et bonitate formarum praedita est.“⁸

In dieser Instruktion über die Musik in der Liturgie, angelehnt an die Instruktion der Ritenkongregation von 1958, wird auch genau festgelegt, welche Arten von Musik unter dem Begriff Kirchenmusik zusammengefasst werden, nämlich:

- Gregorianischer Gesang
- Alte und neue mehrstimmige Kirchenmusik
- Kirchenmusik für Orgel und andere zugelassene Instrumente
- Liturgischer und religiöser Gesang des Volkes⁹

Das ist die bis heute gültige ausdifferenzierte Definition des Begriffes Kirchenmusik.

Diese Arbeit bezieht sich in Folge vorzugsweise auf die mehrstimmige Kirchenmusik, was aber nicht ausschließt, dass manche Erkenntnisse auch für andere Bereiche der Kirchenmusik Gültigkeit haben.

2.2. Kirchenmusik und Theologie

Zu aller Zeit war die Musik in allen bekannten Kulturen ein wesentlicher Bestandteil. Sie diente zur Huldigung der Götter, als Besänftigung der Geister oder auch zur Austreibung von Dämonen. Auch das Volk Israel betete Gott singend an, lobte ihn durch seine Lieder und verkündete ihn in seinen Gesängen.

Es wird wohl niemand abstreiten, dass Musik eine besondere Wirkung auf den Menschen hat und demnach ist es nur logisch, dass Musik in den verschiedensten Kulturkreisen eng mit der Religion verbunden ist – so auch im Christentum.

⁷ SC 112 (EDIL/DEL 1, 112).

⁸ *Musicam Sacram*, Nr. 4a (EDIL/DEL 1, 736).

⁹ Vgl. *Musicam Sacram*, Nr. 4b (EDIL/DEL 1, 736).

2.2.1. Die Bibel als Grundlage

Eines der wohl offensichtlichsten Beispiele für die Zusammengehörigkeit von Musik und Religion ist das Buch der Psalmen im Alten Testament. Innerhalb des Konstrukts von weisheitlichen und prophetischen Büchern, findet sich dieses Buch, das sich gänzlich aus Liedern zusammensetzt. Es sind Texte, die zum Singen bestimmt sind. Aber nicht nur die Psalmen sind zum Singen bestimmt, da gibt es auch noch das Lied des Mose (Dtn 32), das Hohelied oder die Klagelieder im Alten Testament. Im Neuen Testament gibt es zwar keine ganzen „Gesangsbücher“, aber innerhalb der Bücher des Neuen Testaments finden sich zahlreiche Hymnen und Lobgesänge¹⁰ – wie beispielsweise der Hosanna-Ruf beim Einzug in Jerusalem (vgl. Mt 21,9; Mk 11,9-10), der Lobgesang auf den Heilsplan Gottes im Brief an die Epheser (Eph 1,3-14) oder das Loblied auf Christus im Brief an die Kolosser (Kol 1,12-20).

Abgesehen von den Hymnen, Klageliedern oder Lobliedern ist es sowohl im Judentum als auch im Christentum heutzutage immer noch üblich, das Wort Gottes singend vorzutragen.¹¹ Nicht selten kann in einer Sonntagsmesse dem Priester oder Diakon gelauscht werden, der das Evangelium singend verkündet.

Generell gehört Musik wesentlich zu Religion dazu: Zentrale biblische Aussagen stehen in Verbindung mit Musik bzw. Gesang. So ertönt am Höhepunkt des Exodusgeschehens das Lied des Mose (Ex 15,1-18) als Erinnerungshilfe. Zwei silberne Trompeten sollen geblasen werden um, Gott zu Hilfe zu rufen, aber auch zur Begleitung von Fest- und Freudentagen (vgl. Num 10, 2,9-10). Der Einzug ins Gelobte Land wird begleitet vom Schall der Widderhörner (vgl. 6,8-9) und der Einzug der Bundeslade in Jerusalem gleich von einem ganzen Orchester:¹²

„David und das ganze Haus Israel tanzten und sangen vor dem Herrn mit ganzer Hingabe und spielten auf Zithern, Harfen und Pauken, mit Rasseln und Zimbeln.“ (2 Sam 6,5)

Im Neuen Testament begleitet das *Magnificat* Mariens das Wunder ihrer Schwangerschaft (Lk 1,46-55), das *Benedictus* des Zacharias die Geburt des Johannes (Lk 1,68-79) und das *Gloria* der Engel die Geburt Jesu (Lk 2,14).

¹⁰ Vgl. Paul Werner SCHEELE, Lob der Musik der Musiker. Beiträge zu einer Theologie der Musik, Würzburg 2005, 16.

¹¹ Vgl. ebd., 16.

¹² Vgl. ebd., 17.

Joseph Kardinal Ratzinger deutet in seiner Schrift „Singt kunstvoll für Gott“ die Verbindung von Musik und Religion als Imperativ und beruft sich dabei auf die immer wiederkehrende Aufforderung des *psallite*:

„Zur rechten menschlichen Antwort auf das Sich-Zeigen Gottes, auf seine Öffnung in eine Beziehung mit uns hinein, gehört der musikalische Ausdruck. Die bloße Rede, das bloße Schweigen, die bloße Tat genügen nicht.“¹³

Für Ratzinger beinhaltet der „musikalische Imperativ der Bibel“¹⁴ außerdem kulturelle Vorgaben, in denen sich der biblische Glaube Ausdruck schaffe. Von den Künstlern fordere diese Begegnung mit Gott in der Musik „die höchsten Fähigkeiten“¹⁵, die der Mensch aber nicht aus sich selbst abrufe, sondern mit Hilfe der Mitteilung Gottes.¹⁶

Ganz ähnlich sieht das auch der österreichische Dirigent Nicolaus Harnoncourt, der von „Inspiration“ spricht, die der Künstler brauche, um sich auszudrücken.¹⁷ Für ihn sind Musik (bzw. Kunst im Allgemeinen) und Religion nicht zu trennen. Die Kunst (und damit auch die Musik) sei eine heilige Sprache, die „Nabelschnur, die uns mit dem Göttlichen“¹⁸ verbinde:

„Die Musik ist ein Rätsel, ein unerklärbares Geschenk aus einer anderen Welt, eine Sprache des Unsagbaren, die aber manchen letzten Wahrheiten und geheimnisvollen Erlebnissen wohl eher näher kommt als die Sprache der Worte.“¹⁹

Sowohl ein angesehener Theologe als auch ein angesehener Musiker dieser Zeit sehen also zwischen Musik und Religion eine unlösliche Verbindung. Damit Musik aber auch in die Liturgie passt, dass sie ausdrückt, was die Liturgie auszudrücken versucht, dass sie Kirchenmusik im zuvor beschriebenen Sinne (vgl. Kapitel 2.1.) ist, hat sie verschiedene Kriterien zu erfüllen.

2.2.2. Folgerungen für die Praxis

Das Spannungsfeld, in dem sich die Kirchenmusik bewegt, ist einerseits die Liturgie, der sie sich unterordnen muss und andererseits die Kunst, die einen gewissen Freiraum verlangt, damit sie sich entfalten und wirken kann. Das Verhältnis von Theologie und Kirchenmusik kann deshalb immer nur für die Situation und vermutlich nie endgültig bestimmt werden.²⁰

¹³ Joseph RATZINGER [BENEDIKT XVI.], Singt kunstvoll für Gott. Biblische Vorgaben für die Kirchenmusik, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 65–91, hier: 74.

¹⁴ Ebd., 74.

¹⁵ Ebd., 78.

¹⁶ Vgl. ebd., 74–79.

¹⁷ Vgl. Nicolaus HARNONCOURT, Die Macht der Musik, Salzburg – Wien 1993, 29.

¹⁸ Ebd., 30.

¹⁹ Ebd., 7–8.

²⁰ Vgl. RATZINGER, Singt kunstvoll für Gott, 82.

Klar ist, dass die Musik im biblischen Sinne einem Zweck dient und obwohl sie Kunst ist, eine gewisse Form von Unterordnung folglich sogar notwendig ist, will sie sich nicht im Nihilismus verlieren.²¹ Auf der anderen Seite darf sie aber auch nicht einem „selbstzwecklichen pastoralen Pragmatismus“²² verfallen, der die Kirchenmusik nur im Dienst der Kirche ohne freien Raum der Entfaltung sieht.

Für den folgenden Abschnitt, in dem es um das Verhältnis von Kirchenmusik und Liturgie geht, ist also festzuhalten, dass auf der biblischen Grundlage ein Kompromiss zwischen freier künstlerischer Entfaltung und zweckdienlichen Vorgaben gefunden werden muss, der weder die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks einschränkt noch den Zweck der Kirchenmusik verfehlt. Und dieser Kompromiss wird nicht endgültig festgelegt werden können, sondern immer wieder neu und situationsbedingt diskutiert werden müssen.

2.3. Kriterien für Kirchenmusik

Kirchenmusik gehört zur Liturgiefeier und zwar von Anfang an, denn: „Wo der Mensch Gott lobt, reicht das bloße Wort nicht aus.“²³ Nur das Verhältnis und die Art bzw. Ausdrucksform der Musik hat sich im Laufe der Zeit gewandelt und wird sich auch je nach aktuellem Stand der Dinge weiter wandeln. Es soll nicht verschwiegen werden, dass es Zeiten in der Geschichte der Kirche gab, in denen Musik von der Liturgie ferngehalten und nur „geistig“ für Gott gesungen werden sollte.²⁴ Aber diese die Kirchenmusik ablehnenden Schriften beweisen, dass es auch zu diesen Zeiten eine aktive Kirchenmusik gegeben haben muss. So hat sich über die Jahrhunderte ein Repertoire an Kirchenmusik angesammelt, dessen Reichtum, so SC, von unschätzbarem Wert sei und dieser Reichtum möge mit größter Sorge bewahrt und gepflegt werden („Thesaurus Musicae sacrae summa cura servetur et foveatur“²⁵):

„Musica traditio Ecclesiae universae *thesaurum* constituit *pretii inaestimabilis*, inter ceteras artis expressiones excellentem, eo praesertim quod ut cantus sacer qui verbis inhaeret *necessariam vel integram liturgiae* sollemnis partem efficit.“²⁶

Dass in der Liturgie gesungen wird, liege daran, dass singend das Beten inniger zum Ausdruck gebracht, das Mysterium der Liturgie und ihr hierarchisches und gemeinschaftliches

²¹ Vgl. ebd., 83.

²² Ebd., 84.

²³ Joseph RATZINGER [BENEDIKT XVI.], Das Welt- und Menschenbild der Liturgie und sein Ausdruck in der Kirchenmusik, in: DERS., Im Angesicht der Engel, 92–116, hier: 92.

²⁴ Vgl. Joseph RATZINGER [BENEDIKT XVI.], Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: DERS., Im Angesicht der Engel, 14–45, hier: 21–32.

²⁵ SC 114 (EDIL/DEL 1, 114).

²⁶ SC 112 (EDIL/DEL 1, 112).

Wesen besser verdeutlicht, vertieft und leichter zu Höherem erhoben, sowie klarer zum Vorausbild der himmlischen Liturgie werde:

„Per hanc enim formam oratio suavius exprimitur, mysterium sacrae Liturgiae eiusque indoles hierarchica et comunitatis propria aperitus manifestantur, unitas cordium per vocis unitatem profundius attingitur, mentes per rerum sacrarum universa celebration illam clarius praefigurat, quae in sancta civitate Ierusalem peragitur.“²⁷

Das Zweite Vatikanische Konzil hält nach jahrhundertelangen Diskussionen außerdem fest, dass die Musik notwendiger und integrierender Bestandteil der Liturgie ist²⁸, und die liturgische Handlung sogar ihre vornehmste Form annimmt, wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird: „Formam nobiliorem actio liturgica accipit, cum divina Officia solemniter in cantu celebrantur“²⁹. Klar ist auch, wie schon in Kapitel 2.2.2. festgehalten, dass die Kirchenmusik gewisse Kriterien zu erfüllen hat. Welche Kriterien das sind, soll nun nach Joseph Ratzinger zusammengefasst diskutiert werden:

- *Bezug zum Wort*: Zunächst einmal ist es für Kirchenmusik als Bestandteil der Liturgie wesentlich, den Bezug zum Wort herzustellen. Dieser Punkt ist ein viel diskutierter, steht doch auf der einen Seite, dass das gesungene Wort oftmals schlechter verständlich ist als das gesprochene, auf der anderen Seite aber, dass die Musik schwer Verständliches besser zum Ausdruck bringen kann als das gesprochene Wort. Dieser Streit zwischen gesprochenem und vertontem Wort wird hier nicht beizulegen sein. Kirchenmusik bringt Worte der Liturgie musikalisch zum Ausdruck und dieser Ausdruck darf sich nicht zu weit vom ursprünglichen Wort entfernen. Was allerdings „zu weit“ ist, muss im jeweiligen Kontext betrachtet werden.³⁰ Da das gesungene Wort „selber Liturgie“ bzw. eine „volle liturgische Handlung“³¹ ist, muss das gesungene Wort auch den Inhalt verständlich vermitteln können bzw. sogar über das durch Worte Vermittelbare hinausgehen³².
- *„Verständlich“* ist auch gleich das nächste Kriterium. Liturgie ist für alle da, muss also für alle verständlich sein, was eine gewisse Einfachheit voraussetzt, wobei „einfach“ nicht mit „billig“ gleichzusetzen ist, sondern eher mit „rein“ oder „geeignet.“ Joseph Ratzinger hat sich immer wieder für eine „einfache“ Liturgie ausgesprochen, die aber nicht auf Schönheit verzichten, sondern einfach nur weglassen soll, was ungeeignet bzw.

²⁷ Musicam Sacram, Nr. 5 (EDIL/DEL 1, 737).

²⁸ Vgl. SC 112 (EDIL/DEL 1, 112).

²⁹ SC 113 (EDIL/DEL 1, 113).

³⁰ Vgl. RATZINGER, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, 40.

³¹ Ebd., 14.

³² Vgl. Joseph RATZINGER [BENEDIKT XVI.], Im Angesicht der Engel will ich dir singen. Regensburger Tradition und Liturgiereform, in: DERS., Im Angesicht der Engel, 117–143, hier: 131–132.

unpassend für den Zweck der Liturgie ist, damit klar ersichtlich ist, worum es geht. Dass ein schöner Rahmen hilfreich ist um die Schönheit Gottes auszudrücken, ist für Ratzinger selbstverständlich und dass Kirchenmusik die Botschaft Gottes vermitteln kann, hat er persönlich erfahren³³. „Einfach“ meint für Ratzinger bzw. Benedikt XVI. nur, dass durch Prunk und Aufwand nicht vernebelt werden solle, worum es eigentlich geht. Eine Kirchenmusik, die das Geschehen verdeutlicht und zum Verständnis beiträgt, diene dieser angesprochenen Einfachheit.³⁴ Ratzinger betont auch, dass die Liturgie ein Fest sei, und als solches vom Glanz lebe³⁵. Und, obwohl „einfach“, die Liturgiefeier ein vom Alltag abgehobenes Fest sei, das eben nicht den grauen Alltag widerspiegelt, sondern als Gottesdienst etwas Besonderes brauche, und dafür eigne sich, so Ratzinger³⁶, die Musik, sofern sie angemessen ist.

- „*Entsprechend*“: Grundsätzlich schließt die Kirche keine Kirchenmusik von der Verwendung in der Liturgiefeier aus, sofern sie dem „Geist“ der entsprechenden Handlung bzw. Situation entspricht³⁷. Und dieses „entsprechend“ ist es, das einen gewissen Interpretationsspielraum lässt, der auch immer wieder Diskussionen hervorruft und Theologen und Theologinnen, Musiker und Musikerinnen, Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu mehr oder weniger streng gefassten Kriterien für die, in dieser Arbeit beleuchtete sonntägliche, Liturgiefeier geeignete Kirchenmusik kommen lässt. Ein Punkt, der bei der Untersuchung des Kriteriums „entsprechend“ zu berücksichtigen ist, ist die *participatio actiosa* – ein Begriff, der seit dem Zweiten Vatikanum in aller Munde ist. Hier sei aber betont, dass dies keine Erfindung des letzten Konzils ist, sondern dass auch zuvor die tätige Teilnahme der Gemeinde gefordert war³⁸ – daran hat sich nichts geändert – auch nicht an den Formen, in denen die Teilnahme möglich ist: die entsprechende Körperhaltung, Akklamationen, inneres Mitgehen und natürlich das Mitsingen³⁹. Dass die *participatio actiosa* vom Konzil betont wurde, liegt vermutlich daran, dass sie wesentlich für die gemeinsam gefeierte Liturgie ist und nicht vergessen oder in den Hintergrund gerückt werden soll. Wenn nun ein Chor die musikalische Messgestaltung übernimmt,

³³ Vgl. BENEDIKT XVI. [Joseph RATZINGER], Mein Mozart, in: DERS., Im Angesicht der Engel, 177–178.

³⁴ Vgl. RATZINGER, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, 41–44.

³⁵ Joseph RATZINGER [BENEDIKT XVI.], Die künstlerische Transposition des Glaubens, in: DERS., Im Angesicht der Engel, 46–64, hier: 49.

³⁶ Vgl. ebd., 55.

³⁷ Vgl. Musicam Sacram, Nr. 9 (EDIL/DEL 1, 741).

³⁸ Vgl. Josef Andreas JUNGSMANN, Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe Bd. 1, Wien u.a. ⁵1962, 306–320.

³⁹ Vgl. JUNGSMANN, Missarum Sollemnia 1, 306–320.

ist (zumindest bei einer Mozart- oder Brucknermesse) an diesen Stellen das Singen für die restliche Gemeinde nicht mehr möglich. Wie aber in den folgenden Kapiteln zu sehen sein wird, lassen auch Mozart- und Brucknermessen noch Raum für Lieder, die auch die Gemeindemitglieder singen können bei entsprechender Liedauswahl. Dazu mehr an den entsprechenden Stellen.

Für die folgende Untersuchung dreier in Österreich gerne gespielter und gehörter Messkompositionen werden es die eben angesprochenen Kriterien sein, die analysiert und anschließend ausgewertet werden, nämlich das Wort selbst, das gesungen wird (siehe exegetische Analysen in den Kapiteln 3.2., 4.2. und 5.2.), ob dieses Wort zur jeweiligen Situation bzw. Handlung passt (siehe ritualpraktische Analyse in den Kapiteln 3.3., 4.3. und 5.3.) und die Musik, die den Inhalt mehr oder weniger verständlich vermittelt bzw. den Text unterstützt (siehe musikwissenschaftliche Analysen in den Kapiteln 3.4., 4.4. und 5.4.). Für die Rolle des Chores, das sei hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt, gilt:

„Der Chor steht [...] nicht einer zuhörenden Gemeinde wie einem Publikum gegenüber, das sich etwas vorsingen läßt [...], sondern er ist selbst ein Teil dieser Gemeinde und singt für sie im Sinne legitimer Stellvertretung.“⁴⁰

⁴⁰ Philipp HARNONCOURT, *Gesang und Musik im Gottesdienst*, in: Harald SCHÜTZEICHEL, *Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch*, Düsseldorf 1991, 9–25, hier: 17.

3. WOLFGANG AMADEUS MOZARTS KRÖNUNGSMESSE (KV 317)

Wolfgang Amadeus Mozart wurde 1756 im Fürsterzbistum Salzburg als Sohn des Hofmusikers Leopold Mozart geboren. Abgesehen von seinen zahlreichen Reisen, lebte er zunächst in Salzburg (bis 1781), später in Wien, wo er 1791 jung verstarb.⁴¹

Mozart war schon Zeit seines Lebens weithin bekannt – sowohl als Musiker, als auch als Komponist, wenn er auch nicht immer von allen geschätzt wurde. Heute sind seine Kompositionen (Opern, Symphonien, Lieder, Klaviermusik, Kammermusik, Orchesterwerke etc.) weltbekannt – die Kirchenmusik beinahe ebenso wie die weltliche Musik. Auch heute noch werden Werke wie das *Ave verum* (KV 618) oder vollständige Messkompositionen regelmäßig zur Aufführung gebracht. Die *Krönungsmesse* ist nur eine davon und wurde hier ausgewählt zur Untersuchung der Eignung für die heutige Liturgiefeier, weil es sich um die bekannteste und am häufigsten gespielte bzw. gesungene Messe Mozarts handelt.

3.1. Historischer Kontext

Sieht man sich den Entstehungskontext der *Krönungsmesse* an, so sind es zwei Strömungen, die die Zeit prägen: Aufklärung und Josephinismus.

Die Zeit, in der Mozart lebte, war zweifelsohne eine Zeit der Umbrüche, in der verschiedene neue Ideen aufkamen und versuchten, sich in der Welt durchzusetzen. Auf der einen Seite gab es philosophische Neuerungen, die heute allgemein unter dem Begriff „Aufklärung“ zusammengefasst werden, auf der anderen Seite noch immer ein absolutistisches Herrschaftssystem, wenn dieses auch langsam aufzubrechen begann. Es war eine Zeit des Rationalismus, in der der Glaube an die Vernunft und ihre Fähigkeit die Gesellschaft nachhaltig geprägt und gestaltet hat. Damit einher ging ein Bildungsaufschwung. Das Bildungswesen wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts immer wieder reformiert, auf der Suche nach der umfassendsten Bildung – die Kunst durfte dabei nicht zu kurz kommen.⁴²

⁴¹ Zur ausführlichen Biografie vgl. Max BECKER (Hg.), Mozart. Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern, Frankfurt a. M. – Leipzig 1991.

⁴² Vgl. Oskar ELSCHKE, Musik, Zeitgeist und Persönlichkeit, in: Moritz CSÁKY – Walter PASS (Hgg.), Europa im Zeitalter Mozarts (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien – Köln – Weimar 1995, 21–29, hier: 25.

3.1.1. Aufklärung

Nach dem Barock des 17. Jahrhunderts, wo Kirchen und Paläste als Zeichen der Macht des Habsburgerreiches vor Größe und Prunk nur so strotzten, bildete die Aufklärung einen Bruch in so ziemlich allen Bereichen der Gesellschaft, Politik, Kirche, etc. Schon allein der Begriff „Aufklärung“ setzt voraus, dass zuvor etwas verborgen lag, das nun ans Licht kommen sollte. Neue Wissenschaften und die Philosophie stellten die universalen Vorgaben der Kirche und des Staates in Frage und brachen damit aus den geltenden Maßstäben aus. Voraussetzungen dafür waren große technische Neuerungen, wie die Erfindung des Buchdrucks oder die Industrialisierung, die Emanzipation der Wissenschaften, die teilweise Aussagen der Bibel widerlegten, aber auch die denkerischen Ansätze der Reformation, die nicht spurlos an Europa vorübergegangen waren.⁴³

All dies trug dazu bei, dass die Menschen vernunftbewusster wurden, auch wenn sich die katholische Kirche zu dem Zeitpunkt noch gegen das Eindringen aufklärerischen Gedankengutes wehrte. Die weltliche Herrschaft in Österreich konnte sich schon allein aus machtpolitischen Gründen nicht gänzlich dagegen verschließen.

3.1.2. Aufgeklärter Absolutismus und Josephinismus

War die Regentschaft von Maria-Theresia (1740–1780) noch eindeutig absolutistisch geprägt – wenngleich auch sie schon zahlreiche Reformen, wie zum Beispiel im Bereich der Bildung, aber auch im Bereich der Kirche, einleitete – so gilt die Regentschaft ihres Sohnes Joseph II. (1765–1790) als *Aufgeklärter Absolutismus*, und zwar aufgrund der zahllosen, weitreichenden und rasch voranschreitenden Reformen, die er einleitete und umsetzte.⁴⁴ Bereits in seiner Ausbildungszeit kam Joseph mit der Aufklärung in Kontakt und freundete sich besonders mit dem Naturrecht an.⁴⁵ Während seiner alleinigen Regierungszeit als Kaiser des Hl. Römischen Reiches setzte er deshalb seine erworbenen Ideen um, von denen auch die Kirche nicht unberührt blieb. Bekannt in der Nachwelt ist vor allem die sogenannte Klosterreform, bei der er all jene Orden auflöste und deren Vermögen entäußerte, die keinen volkswirtschaftlichen Nutzen brachten. Mit dem finanziellen Erlös wurde ein Religionsfond gegründet, der von nun an die Priester finanzierte. Auch reduzierte er die Zahl der Feiertage –

⁴³ Vgl. Hans-Walter KRUMWIEDE, Geschichte des Christentums III. Neuzeit. 17. bis 20. Jahrhundert (Theologische Wissenschaft 8), Stuttgart u.a. 1987, 73–75.

⁴⁴ Vgl. Eduard WINTER, Der Josefinismus und seine Geschichte. Beiträge zur Geistesgeschichte Österreichs. 1740-1848 (Prager Studien und Dokumente zur Geistes- und Gesinnungsgeschichte Ostmitteleuropas 1), Wien 1943, 130–131.

⁴⁵ Vgl. ebd., 129.

hauptsächlich um mehr Arbeitstage zu schaffen. Eine weitere Reform das religiöse Leben betreffend war sein Toleranzpatent von 1781, welches den zum damaligen Zeitpunkt anerkannten protestantischen Kirchen die Religionsausübung – wenngleich eingeschränkt – gestattete.⁴⁶

3.1.3. Folgen für den Gottesdienst

All dies, besonders aber natürlich die Auflösung einiger Klöster, bescherte Joseph II. sogar einen Besuch des Papstes Pius VI. im Jahr 1782, welcher allerdings aus der Sicht der Kirche erfolglos blieb.⁴⁷ Und auch die Kirche in Österreich reagierte nicht sonderlich erfreut über die Neuerungen, musste sich dem aber in gewissem Maße beugen.

Für den Gottesdienst bedeutete das einige Neuerungen, die hier in Auswahl genannt werden sollen:

- Durchsetzung des römischen Ritus in allen Bereichen statt der verschiedenen Diözesanbräuche „wegen seiner geringen Anzahl von Andachten“⁴⁸
- Verteilung der nun überflüssigen Priester aus den Klöstern
- Einschränkung der Prozessionen
- Aufwertung der Predigt im Interesse des Staates
- Umverteilung der Gottesdienste und Pfarrgebiete
- Hochämter durften nur mehr an Sonn- und Feiertagen gehalten werden
- pro Tag nur eine Segensmesse mit „Normalgesang“⁴⁹

3.1.4. Situation Salzburgs – Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo

Der Fürsterzbischof von Salzburg, Hieronymus Colloredo (1772–1812), war von den Ideen der Aufklärung durchaus angetan und somit auch durchwegs eine Unterstützung für Joseph II. bei der Umsetzung seiner Reformen, wenngleich er dadurch in seinem Amt beschnitten wurde. In seinem Erzbistum setzte er eigenständig Reformen durch, wie zum Beispiel im Bereich der Gottesdienste. Diese sollten sich wieder auf das Wesentliche konzentrieren,

⁴⁶ Vgl. ebd., 127–158.

⁴⁷ Vgl. ebd., 127–158.

⁴⁸ Hans HOLLERWEGER, Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich (Studien zur Pastoralliturgie 1), Regensburg 1976, 91.

⁴⁹ Vgl. ebd., 17–147.

Prunk und Aufwand sollte reduziert werden.⁵⁰ Seine Forderungen untermauerte er mit Zitaten der Schrift⁵¹, den Taten der frühen Kirche, die sich eher um die Notleidenden kümmerte als um die „Verzierung ihrer Tempel“⁵², und dem Verweis auf Kirchenväter wie Ambrosius, Chrysostomus und Hieronymus⁵³. Demnach sollte nun in allen Kirchen des Landes Salzburg „all unnöthiges [!] Zierwerk weggenommen“⁵⁴ werden, „weil alles Äußerliche, wenn es nicht durch Gottes Nächstenliebe belebt wird, und seinen Werth [!] erhält, blosses [!] Gaukel- und Spielwerk, und Unterhaltung für die gaffende Gedankenlosigkeit ist; weil das Äußerliche, wenn es edlere Liebeswerke verhindert, die Ausführungsmittel dazu schmälert“⁵⁵.

Auch die Kirchenmusik betreffend, führt Hieronymus genaue Anweisungen an: Grundsätzlich stellt er fest, dass „gute Kirchenlieder in der Muttersprache eines der fürtrefflichsten [!] Mittel, den öffentlichen Gottesdienst erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich zu machen“⁵⁶ sind. Außer in den Stifts- und Klosterkirchen, wo ein ordentlicher Chor vorhanden war, sollte in allen Kirchen nur mehr nach dem von ihm approbierten Gesangbuch von 1776 gesungen werden, und dafür Sorge getragen werden, die entsprechenden Leute dafür auszubilden.⁵⁷ Hieronymus bestritt nicht, dass er gerne „gute Musik“ auch im Gottesdienst hatte – aber am rechten Ort, zur rechten Zeit.⁵⁸ Damit sprach er sich entschieden gegen Missbräuche aus, die zu seiner Zeit stattfanden und verwies auch hier wieder auf Worte des hl. Chrysostomus und des hl. Hieronymus.⁵⁹

3.1.5. Mozarts Ausgangslage

Für Mozart bargen diese Neuerungen einige Auflagen für seine Kompositionen, denen er (zumindest in den Auftragswerken) Folge leisten musste. Als Konzertmeister der Hofkapelle Salzburg⁶⁰ war er verpflichtet, sich auch der Kirchenmusik zu widmen, und zwar zu den

⁵⁰ Vgl. Hieronymus COLLOREDO, Hirtenbrief des Erzbischofs von Salzburg 1782, Nr. 3–6 [zitiert nach: Ernst WALDER (Hg.), *Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich. Hirtenbrief des Erzbischofs von Wien, Johann Joseph Graf Trautson 1752 – Hirtenbrief des Bischofs von Laibach, Johann Karl Graf Herberstein 1782 – Hirtenbrief des Erzbischofs von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo 1782*, Bern – Frankfurt a. M. 1976, 45–101].

⁵¹ Vgl. ebd., Nr. 7.

⁵² Ebd., Nr. 10.

⁵³ Vgl. ebd., Nr. 11–13.

⁵⁴ Ebd., Nr. 16.

⁵⁵ Ebd., Nr. 17.

⁵⁶ Ebd., Nr. 24.

⁵⁷ Vgl. ebd., Nr. 27.

⁵⁸ Vgl. ebd., Nr. 28.

⁵⁹ Vgl. ebd., Nr. 28.

⁶⁰ Vgl. BECKER, Mozart, 4.

Bedingungen Colloredos. In einem Brief an Padre Martini beschreibt er die „unsere Kirchenmusik“ als eine ganz andere als die italienische, die sogar ein eigenes Studium erfordere und fasst die Vorschriften für den Komponisten kurz zusammen. Er erwähnt die Teile, die eine (vertonte) Messe beinhaltet (Kyrie, Gloria, Credo, Offertorium, Sanctus und Agnus Dei), dass die *Messe solenne* maximal drei viertel Stunden dauern darf und sie trotzdem mit allen Instrumenten besetzt sein soll:

„La nostra Musica di chiesa è assai differente di quella d’Italia, e sempre piu, che una Messa con tutto = Il Kyrie, Gloria, Credo, la Sonata all’ Epistola, l’offertorio ò sia Mottetto, Sanctus ed Agnus Dei ed anche la piu Solenne, quando dice La Messa il Principe stesso non ha da durare che al più longo 3 quarti d’ora. Ci vuole un studio particolare per questa Sorte di Compositione. E che deve però essere una Messa con tutti Stromenti – Trombe di guerra, Tympani etc.“⁶¹

Die hier benannten (strengen) Herausforderungen an den Komponisten, machen das Ergebnis *Krönungsmesse* umso bemerkenswerter – aber dazu später mehr bei der Analyse der Musik (Kapitel 3.4.).

3.1.6. Mozarts Religiosität

Vorher noch ein paar Worte zu Mozarts persönlicher Religiosität, die ja doch eine nicht zu verachtende Rolle bei der Komposition von Messen spielt – immerhin sind sie Ausdrucksform des persönlichen Glaubens.

Als Kind streng katholisch erzogen, hat die Kirchenmusik Mozart sein Leben lang begleitet. Angefangen vom *Scande coeli limnia* (KV 34) aus den Jahren 1766/67 über diverse Messkompositionen bis hin zum unvollendeten Requiem (KV 626) aus seinem Todesjahr, hat er von frühen Jahren an auch Kirchenmusikalisches komponiert.⁶² Abgesehen davon, dass die Kirche für Musiker damals (so auch für Mozart) eine wesentliche Einnahmequelle darstellte, schrieb er auch ohne kirchlichen Auftrag religiöse Werke – wie zum Beispiel die c-Moll Messe (KV 427) – was darauf schließen lässt, dass es ihm auch ein persönliches Anliegen war.

⁶¹ Wolfgang Amadeus MOZART, Mozart Briefe und Dokumente. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=885&cat=> [Abruf: 4. Oktober 2016].

⁶² Vgl. Manfred Herman SCHMID, Mozarts Kirchenmusik. in: Peter KELLER – Armin KIRCHER (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006, 9–23, hier: 10; 13–17.

Ein weiterer Punkt, der Experten zufolge für Mozart eine Rolle spielte, war, dass Kirchenmusik jedermann zugänglich war (und ist), denn im Gegensatz zur Oper, die auf einen bestimmten Publikumskreis beschränkt war, war und ist die Messe frei zugänglich unabhängig von Stand und finanziellem Vermögen.⁶³

Über die persönliche Einstellung eines Komponisten zu seinem Werk – sei es religiös oder nicht – ist es schwierig im Nachhinein Feststellungen zu treffen und so können auch zu Mozarts Einstellung gegenüber der Kirchenmusik nur Vermutungen anhand seiner Erziehung, seiner Zeit und seiner Briefe angestellt werden. Außerdem ist bekannt, dass Mozart mit einer scheinbaren Leichtigkeit komponiert hat, von der andere nur träumen können. So antwortete er einmal auf die Frage, wie er in einer lärmenden Umgebung wie dem Wirtshaus denn „schreiben“ könne, „er habe die Musik schon und müsse sie nur mehr abschreiben“⁶⁴. Was die einen als Genie bezeichnen, ist für die anderen göttliche Inspiration, wie es Papst Benedikt XVI. formuliert – für viele die Erklärung dafür, warum Mozarts Musik von Anfang an so viele Menschen angesprochen hat und es noch heute tut:

„Wenn in unserer Traunsteiner Pfarrkirche an Festtagen eine Messe von Mozart erklang, dann war mir vom Lande gekommenem, kleinem Buben, als stünde der Himmel offen. [...] Jeder Ton ist richtig und könnte nicht anders sein. Die Botschaft ist einfach da. [...] Das Dasein ist nicht verkleinert, nicht falsch harmonisiert. Nichts von seiner Schwere und Größe ist ausgelassen, aber alles ist zu einer Einheit geworden, in der wir die Erlösung auch des Dunklen unseres Daseins spüren und das Schönsein der Wahrheit vernehmen, an dem wir so oft zweifeln möchten. Die Freude, die Mozart uns schenkt und die ich in der Begegnung mit ihm immer wieder spüre, beruht nicht auf Auslassen eines Teils der Wirklichkeit, sie ist Ausdruck einer höheren Wahrnehmung des Ganzen, die ich nur als Inspiration bezeichnen kann, aus der seine Kompositionen wie selbstverständlich herauszufließen scheinen. So bleibt beim Hören von Mozart in mir zuletzt Dankbarkeit zurück, dafür, dass er uns dies alles geschenkt hat, und Dankbarkeit dafür, dass es ihm geschenkt worden ist.“⁶⁵

Die Vielzahl der Messkompositionen Mozarts, die alle auf verschiedene Weise Text und Thematik interpretieren, lässt weiters den Rückschluss zu, dass er sich sehr wohl auch persönlich damit beschäftigt haben muss. Wie sonst lässt sich erklären, dass ein immer gleichbleibender Text auf so unterschiedliche Weise interpretiert wird und trotzdem immer „richtig“ ist. Auf seine Weise legt er die Texte und das Geschehen immer wieder neu aus, bringt weltliche Kompositionselemente aus Oper, Arie, Sonate etc. (wie bei der musikwissen-

⁶³ Vgl. ebd., 9; Peter Paul KASPAR, Mozart und der liebe Gott. Theophilus – Amadeus – Gottlieb, in: KELLER –KIRCHER, Zwischen Himmel & Erde, 24–32, hier: 24–32.

⁶⁴ KASPAR, Mozart und der liebe Gott, 26.

⁶⁵ BENEDIKT XVI., Mein Mozart, 177.

schaftlichen Analyse in Kapitel 3.4. noch genauer zu sehen sein wird) in die Messkompositionen ein, ohne dabei den Zweck einer Messvertonung zu verfehlen.⁶⁶ Freilich musste auch Mozarts Musik im Laufe der Zeit gerade wegen der säkularen Elemente in der geistlichen Musik Kritik einstecken. Doch auch wenn er säkulare Elemente verwendet hat, zeugt das eher von einer Lebendigkeit der Kunst, denn von einer Verirrung Mozarts:

„Er hat [...] bedenkenlos und doch nicht unkritisch sämtliche sich ihm anbietende Stile zur Anregung genommen. [...]. Er hat gewählt, zusammengestellt nach Herzenslust und hat doch über dieses bunte Stilkonglomerat hinaus seinen eigenen Stempel auch dieser Musik aufgeprägt, der es der Mühe wert macht, daß [!] wir uns dieser zuwenden.“⁶⁷

Die Kritik gründet nicht zuletzt auf der Tatsache, dass er bekannter Freimaurer war. Und dennoch: Aus heutiger Sicht spricht sich die überwiegende Mehrheit der Experten für eine deutlich spürbare Geistlichkeit in Mozarts Kirchenmusik aus – darunter Papst Benedikt XVI., Philipp und Nikolaus Harnoncourt, Peter Planavsky und Franz Karl Praßl, um nur ein paar Namen zu nennen. Und letztendlich geht es auch nicht darum, wie viel persönlichen Glauben Mozart in seiner Messe verpackt hat, sondern vielmehr um das, was das Hören, Spielen oder Singen der Messe in einem auslöst.

3.2. Exegetische Analyse

Vor diesem Hintergrund kann nun mit der Analyse des Textes der *Krönungsmesse* begonnen werden. Grundsätzlich ist der Text, den Mozart vertont, vorgegeben durch das Ordinarium Missae. Damit ist auch die Sprache vorgegeben, nämlich Latein (bzw. Griechisch im *Kyrie*). Obwohl sowohl Joseph II. als auch Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo für deutschsprachige Messgesänge eingetreten sind, hat sich das in den Kompositionen Mozarts noch nicht durchgesetzt. Erst Schubert (bzw. vor ihm Michael Haydn) sollte sich an eine *Deutsche Messe*, wie in Kapitel 4. zu sehen sein wird, wagen. Mozart hält sich noch strikt an das lateinische Messordinarium – wie in seinem Vertrag als Konzertmeister gefordert.

⁶⁶ Vgl. Philipp HARNONCOURT, Vom Hören und Erfassen geistlicher Musik, in: KELLER –KIRCHER, Zwischen Himmel & Erde, 86–88, hier: 87.

⁶⁷ Karl HAMMER, W.A.Mozart – eine theologische Deutung. Ein Beitrag zur theologischen Anthropologie, Zürich 1964, 366–367.

3.2.1. Kyrie⁶⁸

Das *Kyrie* war zur Zeit Mozarts Teil des Gebetsgottesdienstes der Vormesse. Es ist der Ruf der erlösungsbedürftigen Menschheit an Jesus Christus⁶⁹. Dieser Anruf an Gott findet sich bereits im Alten Testament im Buch Jesaja, wo es heißt: „Herr, hab mit uns Erbarmen!“ (Jes 33,2), im Buch Baruch: „Höre, Herr, erbarme dich, da wir gegen dich gesündigt haben“ (Bar 3,2), im Buch der Psalmen: „Erbarme dich deiner Knechte!“ (Ps 90,13), und auch im Neuen Testament finden sich verschiedene Anrufe an den Herrn: „Erbarme dich unser, Sohn Davids!“ (Mt 9,27), „Erbarme dich meiner, Herr, Sohn Davids!“ (Mt, 15,22), und so ähnlich in Mt 17,15, Mt 20,30-31, Mk 10,47–48, Lk 16,24, Lk 17,13 und Lk 18,38.

Das Gebet des *Kyrie* bringt die Messfeiernden damals wie heute in die rechte Disposition, um die Gnaden, die Gott uns schenken will zu empfangen. Die Menschheit ruft nach dem Erlöser, der zwar schon gekommen ist, aber im irdischen Leben können noch nicht alle Gnadengaben empfangen werden. Der *Kyrie*-Ruf ist daher die Bitte um die Befreiung von den Sünden durch das Erbarmen Christi. Dass das *Kyrie* immer noch auf Griechisch gesprochen/gesungen wurde bzw. wird, erklärt sich damit, dass es aus dem östlichen Ritus übernommen, und nicht übersetzt wurde.⁷⁰ Mozart übernimmt in seiner *Krönungsmesse* den durch den damals gültigen Messritus vorgeschriebenen Text⁷¹ wortgetreu. Eine Bemerkung am Rande: Auch in der heutigen Liturgiefeier ist der Text des *Kyrie* unverändert⁷²:

*Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.*⁷³

*Herr erbarme dich,
Christus erbarme dich,
Herr erbarme dich.*⁷⁴

Die Ursprünge des *Kyrie*-Rufes finden sich allerdings nicht in der Bibel, sondern in der außerchristlichen antiken Welt des Römischen Reiches. „*Kyrie eleison*“ war dort der Huldigungsruf der Volksmenge an den Kaiser, wenn dieser nach einer Schlacht heimkehrte.⁷⁵ „In

⁶⁸ Vgl. dazu auch Josef Andreas JUNGSMANN, *Missarum Solemnia* 1, 429–446.

⁶⁹ Auch wenn die Dreiteiligkeit des Rufes oft mit der Dreifaltigkeit in Verbindung gebracht wird, so ist das *Kyrie* trotzdem nur ein dreifacher Anruf an den Herrn Jesus Christus. Vgl. SCHEELE, *Lob der Musik der Musiker*, 33.

⁷⁰ Vgl. Rupert BERGER, *Die Feier der Heiligen Messe. Eine Einführung*, Freiburg i. Br. 2009, 55–57.

⁷¹ Vgl. *Missale Romanum. Editio princeps 1570. Editio anastatica*, hg. v. Manlio SODI, Achille Maria TRIACCA, Vatikan 1998, 295.

⁷² Vgl. *Messbuch. Die Feier der heiligen Messe*. Herausgegeben im Auftrag der BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ sowie der BISCHÖFE VON LUXEMBURG, BOZEN-BRIXEN UND LÜTTICH, Wien u.a. 1988, 330.

⁷³ Vgl. Wolfgang Amadeus MOZART, *Missa in C. KV 317*, Salzburg 1779.

⁷⁴ e.Ü.

⁷⁵ Vgl. Karl-Heinrich BIERITZ, *Liturgik*, Berlin – New York 2004, 347.

der Adaption des Kyrierufes im christlichen Gottesdienst zeigt sich womöglich ein Akt ursprünglicher liturgischer Kreativität der Gemeinde.⁷⁶ Erst im Nachhinein wurde dieser gewandelt und mit Hilfe des biblischen Befundes theologisch aus- bzw. umgedeutet. Nicht zu vergessen ist hierbei auch die Übersetzung aus dem Griechischen: Modus und Tempus im Original sind mangels deutscher Entsprechungen nicht eindeutig zu übersetzen, weshalb zu „Herr, erbarme dich“ ergänzende Beschreibungen notwendig sind. „Kyrie eleison“ drückt nämlich nicht nur die Bitte um Erbarmen aus, sondern auch die Gewissheit, dass dieses gewährt wird und auch schon gewährt worden ist. „Herr, erbarme dich“ übersetzt zwar den Text, der Sinngehalt aber bleibt verborgen. Diesen kann entweder eine umständliche Erklärung transmittieren oder aber die Musik, derer beispielsweise Mozart sich bedient (vgl. Kapitel 3.4.1.).

3.2.2. Gloria⁷⁷

Auf das *Kyrie*, mit der Bitte um Vergebung, folgt damals wie heute das *Gloria* mit dem Bekenntnis der bereits geschehenen Erlösung und dem Dank dafür (*gratias agimus tibi* bzw. *qui tollis peccata mundi*). Die einleitenden Worte (*Gloria in excelsis Deo*) sind dem Evangelium nach Lukas entnommen – es sind die Worte, mit denen der Engel die Geburt des Herrn den Hirten auf dem Feld verkündete (Lk 2,14). Die folgenden Lobpreisungen (*laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te*) sind Ehrerweisungen Gott gegenüber, die in den Ehrentiteln *Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens* gipfeln, bevor sich der Text dem Sohn zuwendet. Die Worte „*Domine fili unigenite Jesu Christi, agnus Dei, filius patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram, qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis*“ bilden den ältesten erhaltenen Teil des *Glorias*, das geschichtlich gewachsen ist, bevor es seit dem 9. Jahrhundert in der Form überliefert ist, in der es auch heute noch bekannt ist und gebetet bzw. gesungen wird.⁷⁸ Den Höhepunkt bildet die dreimalige Wiederholung des „*tu solus*“, das die Einzigartigkeit Christi gewichtig bekennt, bevor mit den Worten (*Jesu Christe*) *cum sancto spiritu in gloria Dei patris* die Dreifaltigkeit Gottes betont wird. Den Abschluss bildet ein bestätigendes Amen.

⁷⁶ Ebd., 347.

⁷⁷ Vgl. dazu auch JUNGMAN, *Missarum Sollemnia* 1, 446–461.

⁷⁸ Vgl. JUNGMAN, *Missarum Sollemnia* 1, 446–461.

Wie schon erwähnt, ist der Text des Glorias zu Zeiten Mozarts derselbe wie heutzutage, nur die Art des, allgemein gesprochen, Vorbringens hat sich mittlerweile gewandelt – aber dazu mehr im Kapitel der ritualpraktischen Analyse (vgl. Kapitel 3.3.1.).

*Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.
Gratis agimus tibi propter magnam
gloriam tuam.
Domine Deus rex coelestis.
Deus pater omnipotens.
Domine fili unigenite Jesu Christe.
Agnus Dei, filius patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus, Jesu Christe,
cum sancto spiritu in gloria Dei patris,
amen.⁷⁹*

*Ehre sei Gott in der Höhe
und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.
Wir loben dich,
wir preisen dich,
wir beten dich an,
wir rühmen dich.
Wir danken dir, denn groß ist
deine Herrlichkeit.
Herr und Gott, König des Himmels.
Allmächtiger Gottvater.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
Lamm Gottes, Sohn Gottes.
Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
nimm an unser Gebet.
Der du sitzt zur Rechten des Vaters,
erbarme dich unser.
Denn du allein bist heilig,
du allein der Herr,
du allein der höchste, Jesus Christus,
mit dem Heiligen Geist zur Ehre Gottes des Vaters,
Amen.⁸⁰*

3.2.3. Credo

Den nächsten Teil der komponierten *Krönungsmesse* bildet das *Credo*. Um den Wortlaut desselben gab es in der Geschichte mehrere teils heftige Diskussionen, die hier zu erläutern den Rahmen sprengte. Hier wird die zur Zeit der Messkomposition gültige Version (das nicäno-konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis) angenommen.

Das *Credo* stand am Ende der Katechumenenmesse, die sich aus Schriftlesungen und entsprechenden Antworten zusammensetzte. Es besteht aus einer Reihe aneinander gefügter Glaubensaussagen, die bestätigen, dass das in den Schriftlesungen vernommene Wort Gottes auch anerkannt wird, bzw. den Glauben bekräftigen. Die Formulierung in der ersten Person singular („Ich glaube ...“) verstärkt den Charakter als persönliches Glaubenszeugnis, als Bestätigung dessen, dass auch ich tatsächlich glaube, was im Wortgottesdienst bzw. der Katechumenenmesse verkündet wurde.

⁷⁹ KV 317.

⁸⁰ E.Ü.

Der Großteil der heutigen Form des *Credos* wurde in den Konzilen von Nicäa (325 n. Chr.) und Konstantinopel (381 n. Chr.) beschlossen,⁸¹ weshalb es auch als Nicäno-Konstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis bekannt ist⁸² – somit war der Text zu Zeiten Mozarts schon derselbe wie heute. Auch bis zu diesen Konzilen bestand das *Credo* schon aus den wesentlichen Glaubensaussagen wie der Dreifaltigkeit, der Bezeugung des Schöpfergottes, des Lebens, Leidens und Sterbens Jesu gefolgt von der Auferstehung, der Rolle Marias, die Rolle des Heiligen Geistes und abschließend die Erwartungen für das persönliche Leben (Sünden Vergebung, Auferstehung der Toten, ewiges Leben). In diesen Konzilen wurde das bereits vorhandene *Credo* um die vier sogenannten antiarianischen Einschübe erweitert und so die Lehre des Arianismus endgültig verurteilt. Diese Einschübe beziehen sich alle auf den Sohn Gottes:

- Deum de Deo, lumen de lumine
- Deum verum de Deo vero
- Genitum non factum
- Con substantialem patri⁸³

Damit sollte klar werden, dass Vater und Sohn eine Person in zwei Naturen sind. Generell kann gesagt werden, dass die Ansammlung an Glaubensaussagen immer dann gewachsen ist, wenn sich die römische Kirche von anderen Lehren abgrenzen musste:

*Credo in unum Deum,
patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium,
et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
filium Dei unigenitum,
et ex patre natum
ante omnia saecula.
Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
con substantialem patri,
per quem omnia facta sunt,
qui propter nos homines,
et propter nostram salutem descendit
de coelis.
et incarnatus est*

*Ich glaube an den einen Gott,
den allmächtigen Vater,
den Schöpfer des Himmels und der Erde,
alles Sichtbaren
und Unsichtbaren.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
eingeborener Sohn Gottes,
aus dem Vater geboren,
vor aller Zeit.
Gott von Gott,
Licht von Licht,
wahrer Gott von wahrem Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
aus der Substanz des Vaters,
durch den alles geschaffen ist,
der für uns Menschen
und für unser Heil herabgestiegen ist
vom Himmel.
und er hat Fleisch angenommen*

⁸¹ Die Phrase „filioque“ kam erst im Mittelalter dazu.

⁸² Vgl. JUNGSMANN, Missarum Sollemina 1, 591.

⁸³ Vgl. ebd., 594–596.

*de Spiritu sancto
ex Maria virgine
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis,
sub Potio Pilato passus et sepultus est,*

*et resurrexit tertia die
secundum scripturas,
et ascendit in coelum,
sedet ad dexteram patris,
et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex patre filioque procedit,
qui cum pater et filio simul adoratur
et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam,
confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi,
amen.⁸⁴*

*durch den Heiligen Geist
aus der Jungfrau Maria
und ist Mensch geworden.
Er wurde gekreuzigt auch für uns,
unter Pontius Pilatus hat er gelitten und
wurde begraben,
und ist am dritten Tage auferstanden
nach der Schrift,
und ist aufgefahren in den Himmel,
er sitzt zur Rechten des Vaters,
und von dort wird er kommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten,
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Und an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn angebetet
und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten.
Und an die eine heilige, katholische
und apostolische Kirche,
ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden,
und erwarte die Auferstehung der Toten,
und das Leben der kommenden Welt,
Amen.⁸⁵*

In der Regel wird in der heutigen Messfeier allerdings das kürzere apostolische Glaubensbekenntnis bevorzugt, was aber nicht heißt, dass die „alte“ Form ungültig wäre – im aktuellen Messbuch finden sich beide Versionen (sowohl auf Latein als auch auf Deutsch) gleichberechtigt nebeneinander.⁸⁶

3.2.4. Sanctus-Benedictus

Sanctus und *Benedictus* sind Teil des Hochgebets. Nach der einleitenden Präfation verbindet sich der irdische Lobgesang „mit den Chören der Engel“ („Caeli, caelorumque Virtutes, ac beata Seraphim, socia exultatione concelebrant. Cum quibus et nostras voces, ut admitti iubeas, deprecamur, supplici confessione dicentes: Sanctus [...]“⁸⁷) zur Preisung der Größe und Herrlichkeit Gottes. Die Herrlichkeit Gottes erfüllt die geschaffene Wirklichkeit in der zu dem Zeitpunkt gefeierten Liturgie durch die Ankunft Christi⁸⁸. Die Worte sind ein wenig

⁸⁴ KV 317.

⁸⁵ E.Ü.

⁸⁶ Vgl. Messbuch ²1988, 338–340.

⁸⁷ Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI. Promulgatum Ioannis Pauli PP. II. Cura recognitum. Editio typica tertia, Vatikan 2002, 558.

⁸⁸ Vgl. Michael KUNZLER, Liturgie der Kirche (Lehrbücher zur katholischen Theologie 10), Paderborn ²2003, 356.

abgewandelt aus der Berufungserzählung Jesajas entnommen, wo es heißt: „Sanctus, sanctus, sanctus Dominus, Deus exercituum; plena est omnis terra gloria ejus“ (Jes 6,3b).

An *Sanctus* und *Benedictus* angeschlossen ist jeweils ein Hosanna-Ruf. Dieser geht zurück auf Mk 11,10 („Hosanna in excelsis“), wo Jesus auf dem Esel am Palmsonntag in Jerusalem einzieht und die Menge ihm mit „Hosanna“ zujubelt und damit bekennt, dass mit dem Kommen Jesu die rettende Herrschaft Gottes angebrochen ist. Mit der Übernahme ins *Sanctus*, bekennt auch die eucharistiefeiernde Gemeinde die rettende Nähe Gottes.⁸⁹

An das *Sanctus* angehängt wird im alten Ritus zur Zeit Mozarts wie heute das *Benedictus*. Im *Sanctus* ist das Alte Testament zur Preisung aufgenommen, im *Benedictus* das Neue Testament. So heißt es in Mt 21,9 wie in Mk 11,9: „Benedictus, qui venit in nomine Domini.“ Bei Markus findet sich das Hosanna vorgestellt, bei Matthäus nachgestellt, wie es auch im Ordo Missae übernommen wurde – und auch durch Mozart:

Exakt diesen Wortlaut hat auch Mozart *Sanctus-Benedictus* in der *Krönungsmesse* übernommen:

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus, qui venit in nomine Domini.
*Osanna in excelsis.*⁹⁰

Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Erfüllt sind Himmel und Erde von
deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der in der Höhe.
Gelobt sei der kommt im Namen des Herrn.
*Hosanna in der in der Höhe.*⁹¹

Irdische und himmlische Liturgie verbinden sich durch das gemeinsame Singen von Menschen (*Benedictus*) und Engeln (*Sanctus*). Durch die Worte des *Sanctus* und *Benedictus* und die Vereinigung der Chöre wird die Würde Gottes zum Ausdruck gebracht, bevor sich das Kreuzesopfer Christi im Sakrament erneuert.⁹²

3.2.5. Agnus Dei

Den letzten Teil des komponierten Messordinariums bildet in der *Krönungsmesse* das *Agnus Dei*. Das Lamm ist eines der wohl bekanntesten biblischen Symbole für Jesus Christus: Das Lamm Gottes rettet und erlöst den Menschen von den Sünden der Welt, wie das Paschalamm einst das Volk Israel aus der Knechtschaft in Ägypten erlöst hat. Bei der auf das *Agnus Dei*

⁸⁹ Vgl. BERGER, Die Feier der Heiligen Messe, 74.

⁹⁰ KV 317.

⁹¹ E.Ü.

⁹² Vgl. JUNGSMANN, Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe Bd. 2, Wien u.a. 1962, 161–173.

folgenden Kommunion wird der Kommunikant, die Kommunikantin durch den Leib Christi, das Lamm Gottes, ebenso gestärkt, wie damals das Paschalamm das aufbrechende Volk gestärkt hat.

*Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.*⁹³

*Lamm Gottes,
der du nimmst die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes,
der du nimmst die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes,
der du nimmst die Sünde der Welt,
gib uns deinen Frieden.*⁹⁴

Die Worte („Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“) sind angelehnt an die Worte Johannes des Täuflers, der auf Jesus mit den Worten: „Ecce agnus Dei qui tollit peccatum mundi“ (Joh 1,29) hinweist. Die dreimalige Wiederholung der Anrufung hat sich seit dem elften Jahrhundert belegt durchgesetzt, ebenso wie die Verwendung der Worte „dona nobis pacem“ bei der letzten Wiederholung. Diese Anrufung leitet dann auch direkt über in das folgende Friedensgebet mit Friedenskuss.⁹⁵

3.2.6. Textvergleich mit dem aktuellen Messtext

Rein den Text der *Krönungsmesse* Mozarts betrachtet, hat sich zur heutigen Situation (bis auf die Sprache) kaum etwas verändert. Das *Kyrie* wird in der „nachkonziliaren“⁹⁶ Messe mit denselben Worten gebetet wie „vorkonziliar“ also zu Zeiten Mozarts, wenn auch nicht immer auf Griechisch, sondern in Österreich meistens auf Deutsch – obwohl hier anzumerken ist, dass auch in der Neuauflage des Gotteslobs⁹⁷ zahlreiche griechischsprachige Versionen des Kyrierufes zu finden sind. Beide Sprachen, Griechisch und Deutsch, sind laut Messbuch gleichwertig und vertauschbar.⁹⁸ So ist das *Kyrie* aus Mozarts *Krönungsmesse* dem Text nach heute problemlos in einer Messe als *Kyrie* spielbar und sogar ein Einsatz als Eingangsgesang wäre möglich⁹⁹, wenngleich das eher selten gemacht wird.

⁹³ KV 31.

⁹⁴ E.Ü.

⁹⁵ Vgl. JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia* 2, 413–422.

⁹⁶ Die Worte „nachkonziliar“ bzw. „vorkonziliar“ beziehen sich jeweils auf das Zweite Vatikanische Konzil, sofern nicht anders angegeben.

⁹⁷ Vgl. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs hg. v. den (ERZ-)BISCHÖFEN DEUTSCHLANDS UND ÖSTERREICHS UND DEM BISTUM VON BOZEN-BRIXEN, LÜTTICH UND LUXEMBURG, Stuttgart u. a. 2013, Nr. 104, 113, 117, 121, 154-157, 161, 163, 513, 556-2, 619-5, 719, 723.

⁹⁸ Vgl. Messbuch 1988, 330.

⁹⁹ Vgl. ebd. 323 und 330.

Der Text des *Glorias* hat sich ebenfalls nicht verändert – im Messbuch finden sich der lateinische Text wie die deutsche Übersetzung als mögliche Varianten¹⁰⁰ und auch im Gotteslob¹⁰¹ gibt es Lieder in beiden Sprachen. Latein ist auch immer noch eine Sprache der Liturgie, wenngleich das gerne vergessen wird.

Der Text des sogenannten „Großen Glaubensbekenntnisses“ von heute hält sich in seiner Übersetzung streng an die lateinische Form des *Credos*, die auch zu Mozarts Zeiten Gültigkeit hatte¹⁰², obgleich in der Praxis eher das kürzere apostolische Glaubensbekenntnis zum Einsatz kommt, und stellt somit auch hier kein Hindernis im Einsatz des *Krönungsmesse-Credos* in einer heutigen Liturgiefeier dar. Und wieder finden sich im Gotteslob lateinische Versionen, wie zum Beispiel unter den Nummern 122, 177 und 180¹⁰³, die Latein als Sprache der Liturgie bestätigen. Dasselbe gilt für *Sanctus* und *Benedictus*. Nachdem es Teile des Hochgebetes sind, nimmt man es hier mit dem Wortlaut sehr genau, aber dieser hat sich (bis auf eine mögliche deutsche Übersetzung) nicht verändert¹⁰⁴.

Und auch der letzte Teil der komponierten *Krönungsmesse* Mozarts wird an der textlichen Eignung nicht scheitern, denn der Text ist bis heute derselbe geblieben¹⁰⁵.

Somit lässt sich hier festhalten: Alle Teile der *Krönungsmesse* Mozarts sind dem Wortlaut nach problemlos so wie sie sind in einer Messfeier heutzutage einsetzbar. Das einzige, worauf zu achten ist, ist, dass das Gloria nur „an Sonntagen außerhalb der Advents- und Fastenzeit, an Hochfesten, Festen und bei anderen festlichen Gottesdiensten“¹⁰⁶ zum Einsatz kommt. Ansonsten eignet sich die *Krönungsmesse* damals wie heute für eine Messfeier – textlich gesehen. Die praktische Analyse folgt nun.

3.3. Ritualpraktische Analyse

Dieser zweite Teil der Analyse widmet sich der Gestaltung jener Abschnitte der Messfeier, die Mozart in der *Krönungsmesse* vertont hat. Dabei wird sowohl die Zeit der Entstehung als auch die heutige beleuchtet. Die übrigen Teile der Messfeier werden ausgeklammert, da sie die *Krönungsmesse* und ihren Einsatz in der Liturgiefeier nicht betreffen.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. 331–332.

¹⁰¹ Vgl. GL² 105, 109, 114.

¹⁰² Vgl. Messbuch ²1988, 338–340.

¹⁰³ Vgl. GL² 122, 177, 180.

¹⁰⁴ Vgl. Messbuch ²1988, 353.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., 519–520.

¹⁰⁶ Ebd., 330.

3.3.1. Eröffnung der Messe

In der hohen Messe oder dem Hochamt beginnt die Feier mit drei beinahe fugenlos aneinandergefügt Gesängen: dem *Introitus*, dem *Kyrie* und dem *Gloria*. Im zur Zeit Mozarts üblichen „tridentinischen“ Ritus übernimmt diesen Gesang üblicherweise ein Chor. Parallel zum *Introitus* (der nicht zum durchkomponierten Messordinarium gehört) verrichtet der Zelebrant (und seine Assistenz) das Stufengebet, verehrt und beräuchert den Altar und spricht in Stille *Introitus* und *Kyrie*.¹⁰⁷

Von seiner Absicht her ist der *Kyrie*-Ruf Sache der Gemeinde, denn sie ist es, die um das Erbarmen des Herrn bittet, damit das Herz der versammelten Gemeinde in die „rechte Disposition“ gesetzt wird und die Gnaden des Herrn empfangen werden können. Mit der Anrufung des Herrn (*Kyrie*) verbindet sich mit der Bitte um Erlösung (*eleison*) auch die Huldigung Gottes, die nicht außer Acht gelassen werden darf. Auf der einen Seite steht also eine huldigende, verehrende und auf der anderen Seite eine demütig bittende Dimension, was den Komponisten, wie noch gezeigt wird, einen gewissen Handlungs- und Interpretationsspielraum verschafft. Jedenfalls ist festzuhalten, dass, wenn Mozarts *Krönungsmesse* zu seiner Zeit aufgeführt wurde, parallel zum *Kyrie* von Chor und Orchester auch der Priester das *Kyrie* still gebetet hat. Die Gemeinde saß in den Bänken und hörte bzw. schaute zu, was der Chor sang bzw. die Priester im Altarraum taten. Die offensichtliche Passivität der Gemeinde bedeutet aber nicht, dass diese am Geschehen nicht beteiligt gewesen wäre, wie das dem „tridentinischen“ Ritus oft vorgeworfen wird. Zwischen den Zelebranten und der Gemeinde fand sehr wohl Kommunikation statt. Zwar nicht so, wie es heute üblich ist, auf verbalem Weg, sondern vielmehr auf visuellem Weg durch Zeichen und vor allem über die Musik. Die Musik „übersetzte“ das Geschehen im Altarraum für die sitzende (oder stehende) Gemeinde in den Bänken.¹⁰⁸ Das *Kyrie* der *Krönungsmesse* war also zwar dem Text entsprechend, aber nicht offiziell. Ohne das stumme, nicht öffentliche *Kyrie* des Priesters, wäre es zu damaligen Zeiten zwar schöne Musik, liturgisch aber abgesehen von seiner Übersetzungsfunktion für die Gemeinde wertlos gewesen.

Die Gemeinde bekam den Zelebranten erstmals beim Anstimmen des *Glorias* mit den Worten „Gloria in excelsis Deo“ zu hören. Das *Gloria* wurde anfangs nur zu Weihnachten gesungen, später nur in Bischofsmessen und schließlich an allen Sonntagen, ausgenommen der

¹⁰⁷ Vgl. BIERITZ, 394.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 394-396.

Sonntage in den Fastenzeiten. Der ursprüngliche Einsatz zu Weihnachten kommt nicht von ungefähr, sind doch die Eingangsworte dieselben, die die Engel nach Jesu Geburt gesungen haben. Nach dem Anflehen Gottes durch die erlösungsbedürftige Menschheit im *Kyrie* folgt nun im *Gloria* der Lobpreis des dreifaltigen Gottes. Nach den Eingangsworten des Priesters übernimmt auch hier wieder der Chor den hörbaren Teil, der Priester betet stumm weiter. Denn auch beim *Gloria* war es im „tridentinischen“ Ritus nicht ausreichend, wenn der Chor den offiziellen Text gesungen hat – der Priester musste ihn ebenso zumindest stumm mitsprechen. Der gläubigen Gemeinde blieb es wiederum der musikalischen Übersetzung des Geschehens im Altarraum zu lauschen.¹⁰⁹

Zusammengefasst bedeutet das: *Kyrie* und *Gloria* der *Krönungsmesse* waren nach altem „tridentinischen“ Ritus (also zu Mozarts Zeiten) Übersetzung dessen, was im Altarraum sichtbar aber unhörbar geschah für die Gemeinde und keine eigenständigen Anrufungen Gottes. Nach der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils hat sich das geändert. Ein von Chor oder Gemeinde gebetetes oder gesungenes *Kyrie* oder *Gloria* ist nun ebenso „gültig“ wie das des Priesters. Im aktuellen Messbuch wird das gemeinsame Singen oder Sprechen von Gemeinde oder Chor und Priester sogar betont.¹¹⁰ Das bedeutet: Wird die *Krönungsmesse* in einer heutigen Messfeier gespielt, sind *Kyrie* und *Gloria* sowohl öffentliche als auch offizielle Teile. Parallel dazu ist von nicht aktiven Gottesdienstteilnehmern und -teilerinnen nicht mehr zu erwarten als ein Zuhören und innerliches Mitfeiern. Wie im vorigen Kapitel erarbeitet, spricht textlich gesehen nichts gegen ein Singen bzw. Spielen der *Krönungsmesse*. Was eventuell zu beachten wäre, ist die Aufführungsdauer. Beim *Kyrie* beträgt diese rund drei Minuten¹¹¹, beim *Gloria* etwas unter fünf Minuten¹¹². Gesprochen wäre das *Kyrie* in nicht einmal einer Minute „vorbei“, doch gilt es hier zu hinterfragen, ob es tatsächlich nur darum geht, die vorgeschriebenen Worte so schnell wie möglich „hinter sich zu bringen“, oder ob jenen nicht doch mehr Bedeutung zukommt und diese Bedeutung in diesen drei Minuten künstlerischer Gestaltung durch Mozart (bzw. den ausführenden Chor mit Orchester) angemessen zum Ausdruck gebracht wird.

¹⁰⁹ Vgl. JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia* 1, 485.

¹¹⁰ Vgl. Messbuch 21988, 331.

¹¹¹ Vgl. CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER, KV 317 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 8. Juni 2014].

¹¹² Vgl. CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER, KV 317 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 8. Juni 2014].

Ähnliches gilt für das *Gloria*. Auch hier ist die Dauer des *Krönungsmesse-Gloria* größer als ein heute übliches *Gloria*-Lied und nach heutigem Liturgieverständnis sollte das *Gloria* von allen Mitfeiernden gesungen werden. Gegen Letzteres lässt sich einwenden, dass „bei einer sonst stark gemeindeeinbeziehenden Liedgestaltung der Meßfeier [...] der Chor das *Gloria* aus einer traditionellen Ordinariumsvertonung singen“¹¹³ kann, zum Beispiel aus der *Krönungsmesse*. Was sich allerdings nicht so leicht gegenargumentieren lässt, ist die Dauer, die mit knapp fünf Minuten doch über einem „gewöhnlichen“ *Gloria*-Gesang liegt. Zwar könnte hier eingewandt werden, dass es noch deutlich längere *Gloria*-Kompositionen gibt – Bachs *Gloria* der h-Moll Messe ist nach 30 Minuten noch nicht vorbei – jedoch ist dies eine Ausnahme und kann nicht als Maßstab dienen. Jedes Stück für sich gesehen sind drei bzw. fünf Minuten eigentlich gar nicht so viel. *Kyrie* und *Gloria* werden aber in der Liturgiefeier (wenn überhaupt) nur durch eine kurze Phrase des Priesters getrennt. So wirkt es dann mitunter so, als würde die versammelte Gemeinde (abgesehen von Chor und Orchester) acht Minuten nichts tun und „nur“ abwarten. Für musikalisch nicht Interessierte könnte das durchaus zutreffen. Das kirchenmusikalische Handbuch, herausgegeben von Harald Schützeichel, mit dem Titel „Die Messe“ spricht sich deshalb für eine deutlichere Trennung von *Kyrie* und *Gloria* aus und schlägt vor, das *Kyrie* als Lobgesang zur Eröffnung zu verwenden.¹¹⁴ Allerdings ginge dadurch der Bußcharakter ebenso verloren wie im Fall der *Krönungsmesse* der Zusammenhang der Musik zwischen *Kyrie* und *Gloria* (vgl. Kapitel 3.4.). Abgesehen davon handelt es sich nicht um irgendeine Musik mit irgendeinem Text, die die Messfeier unterbricht, sondern um inhaltlich geladene Musik, die auszudrücken versucht, was in der Messfeier geschieht. Mag sein, dass die Botschaft durch die Musik nicht bei allen ankommt, aber der Text ist immer noch der unveränderte Ordinariums-Text. Und sofern es sich nicht um die Augustinerkirche Wiens handelt, wird es nur hin und wieder der Fall sein, dass die *Krönungsmesse* oder eine andere vergleichbare Messe gespielt wird, und so kann man entweder die Musik „aushalten“ wenn man nichts damit anfangen kann oder auf eine andere Messfeier an dem Tag ausweichen, sollten die musikalisch professionell gestalteten Teile der Feier tatsächlich als „zu lange“ empfunden werden.

¹¹³ Heinz-Gert FREIMUTH – Stefan RAU, Eröffnung und Abschluss, in: SCHÜTZEICHEL, Kirchenmusikalisches Handbuch, 152–195, hier: 181.

¹¹⁴ Vgl. ebd., 174.

3.3.2. Credo

Nach dem *Gloria* der nächste vertonte Part des Messordinariums ist das Glaubensbekenntnis. In der Messfeier hat es seinen Platz nach Schriftlesungen, Antworten und Homilie – damals wie heute. Zu Mozarts Zeit wurde es sowohl vom Priester als auch der Gemeinde gesprochen, oder wiederum vom Chor gesungen, der das Sprechen des Priesters überdeckte.¹¹⁵ Falls der Chor sang, sollten aber zumindest die Eingangsworte („Credo in unum Deum“) noch für alle vom Priester hörbar sein. Wie schon erwähnt wurde im 18. Jahrhundert üblicherweise das sogenannte Nicäno-Konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis gesprochen, nach dem sich auch die *Krönungsmesse* richtet.

Von seiner Formulierung her als persönliches Glaubenszeugnis in der ich-Form, ist es gedacht, dass jeder, jede seinen persönlichen Glauben bezeugt. Wenn nun der Chor singt, ist der Rest der Gemeinde sozusagen „nur“ Zuhörer. Zu Mozarts Zeit war es üblich, dass nicht alle Gemeindemitglieder mitbeteten bzw. -sangen und der Priester unhörbar mitsprach. Heutzutage ist man es gewohnt, dass alle Messbesucher und -besucherinnen mitsprechen (bzw. in manchen Fällen auch singen), was natürlich nicht möglich ist, wenn der Chor die *Krönungsmesse* singt. Die Stellvertreterrolle, die dem Chor früher übertragen wurde, wird heute vielfach kritisiert, da dadurch die persönliche Zustimmung der Gläubigen verloren gehe¹¹⁶. Hiergegen ist aber einzuwenden, dass nur, weil nicht laut gesprochen bzw. gesungen wird von jedem Einzelnen, jeder Einzelnen, immer noch (wie es früher der Priester beispielsweise gemacht hat) in Stille mitgesprochen werden kann. Auch das fiel unter die vom Zweiten Vatikanischen Konzil geforderte *participatio actuosa*.

Die Stellung des *Credo* zwischen Wortgottesdienst und Eucharistiefeier ist sowohl in der Messfeier als auch in komponierten Messordinarien wie der *Krönungsmesse* eine zentrale, bildet es doch die Mitte und den Höhepunkt des Werkes. Vielfach, so beispielsweise in der *Krönungsmesse*, ist es das längste Stück, was wieder zur Diskussion über die angemessene Dauer der musikalischen Beiträge in einer Messfeier führt. Das gesungene *Credo* der *Krönungsmesse* dauert ja immerhin rund sieben Minuten¹¹⁷, also deutlich länger als würde es nur gesprochen und das obwohl die sonst übliche Amen-Fuge nur ansatzweise vorhanden ist, aber dazu mehr im folgenden Kapitel 3.4. Die zentrale Stellung in der Komposition deckt

¹¹⁵ Vgl. KUNZLER, Liturgie der Kirche, 335.

¹¹⁶ Solche oder ähnliche Äußerungen waren in der Pfarre Mariabrunn immer wieder zu hören, wenn der Kirchenchor Mariabrunn mit einem durchkomponierten Messordinarium die Messe gestaltete.

¹¹⁷ Vgl. CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER KV 317 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 8. Juni 2014].

sich also mit der in der Liturgiefeier, dementsprechend ergeben sich dafür keine Schwierigkeiten. Was die Dauer betrifft, könnte wie bei Kyrie und Gloria mit dem Argument der Ausnahmesituation argumentiert werden.

3.3.3. Sanctus-Benedictus

Nach Einleitung und Präfation stimmt im *Sanctus* die gesamte Schöpfung ein in den Hochgesang der Engel, um Gott zu loben. Die versammelte Gemeinde lobt Gott gemeinsam mit den himmlischen Chören – so zumindest die Intention. Heutzutage ist es üblich, dass Priester und Gemeinde gemeinsam das *Sanctus* singen – so will es das Messbuch: „Das Sanctus soll in der Regel von Priester und Gemeinde gemeinsam gesungen oder gesprochen werden.“¹¹⁸ Auch zu Mozarts Zeiten haben sowohl die Priester als auch die Gemeinde das *Sanctus* gesungen bzw. gesprochen, allerdings nicht unbedingt gemeinsam. Meist haben die Priester die Worte gesprochen, während das Volk gesungen hat – bzw. der Chor stellvertretend für die Gemeinde. Wie auch schon beim *Credo* angesprochen, dauert das Singen eines Textes für gewöhnlich länger als das Sprechen und so war der Priester im Text schon weiter im Hochgebet, während der Chor bzw. die Gemeinde noch zu Ende gesungen hat. Da das *Sanctus* aber ein Teil des Hochgebetes ist, ist diese Praxis wenig sinnvoll, wurde auch im Zweiten Vatikanischen Konzil zurückgewiesen¹¹⁹ und führte zur schon zitierten Praxisanweisung im aktuellen deutschen Messbuch.

Wenn nun aber die gesamte Schöpfung gemeinsam mit den Chören der Engel Gott loben soll, wird es schwierig, dass ein Chor alleine den *Sanctus*-Gesang übernimmt. Das *Krönungsmesse*-*Sanctus* erlaubt es durch seine anspruchsvolle Komposition nicht, dass eine Laiengemeinde einfach einstimmt und mitsingt – das wäre die einfachste Variante und lässt sich bei der *Deutschen Messe* Schuberts (wie in Kapitel 4. noch zu sehen sein wird) leicht umsetzen. Mozart hat diese Variante nicht eingeplant – das wäre auch zu seiner Zeit gar nicht üblich gewesen. Bleibt also noch das innerliche Mitvollziehen, wie die Priester es ja auch bei gesungenem *Gloria* oder *Credo* machen, oder sich auf den Einschub „in der Regel“ bei der praktischen Erklärung im Messbuch zu berufen. „In der Regel“ bedeutet ja, dass etwas normalerweise so gemacht wird, ausnahmsweise aber von dieser Regel auch abgewichen werden kann. Das heißt, wenn heutzutage in der Regel das *Sanctus* von allen Messfeiernden gemeinsam gesungen wird, kann ausnahmsweise auch einmal der Chor, wenn zum Beispiel

¹¹⁸ Messbuch ²1988, 353.

¹¹⁹ Vgl. Birgit JEGGLE-MERZ – Harald SCHÜTZEICHEL, Eucharistiefeier, in: SCHÜTZEICHEL, Kirchenmusikalisches Handbuch, 90–151, hier: 109.

die *Krönungsmesse* gesungen wird, diesen Part übernehmen. In diesem Ausnahmefall können Priester und Gemeinde dann beispielsweise still mitbeten, bevor nach Ende des Musikstückes mit dem Hochgebet fortgefahren werden kann – aber nicht schon vorher, denn das Hochgebet soll ja für alle verständlich sein.

An das *Sanctus* unmittelbar angehängt ist das *Benedictus*, das, wie schon gezeigt wurde, textlich nicht vom *Sanctus* getrennt werden kann. Auch aus ritualpraktischer Perspektive gehören diese beiden Teile zusammen und sollten nicht, wie zeitweise üblich, getrennt werden. Der Grund für die Trennung war einerseits ein Missverständnis¹²⁰, dass das *Benedictus* ein eigenständiges Stück sei – bei der *Krönungsmesse* ist es auch eigens als *Benedictus* titulierte¹²¹ – andererseits, so vor allem in neuerer Zeit lag es wiederum an der Dauer, dass das *Benedictus* zu einem späteren Zeitpunkt, beispielsweise beim Fortgang des Hochgebetes bzw. zur Kommunion, gesungen wurde. Da das *Benedictus* aber unmissverständlich wie das *Sanctus* Teil des Hochgebetes¹²² ist, kann es nicht einfach verschoben werden und eine Trennung ist somit abzulehnen.

3.3.4. Agnus Dei

Den Abschluss des vertonten Messordinariums bildet das *Agnus Dei*. Es folgt – so hat bereits Pius V. es festgelegt – auf die Brotbrechung, kommt aber noch vor der Vermischung von Leib und Blut Christi. Ursprünglich begleitete es die gesamte Brotbrechung, weshalb es ein längerer Gesang sein musste.¹²³ Da heute in den meisten Fällen nur mehr eine Hostie symbolisch gebrochen wird, ist ein ausführlicher Begleitgesang nicht mehr notwendig und man beschränkt sich auf ein dreimaliges Anrufen des Lamm Gottes mit zweimaliger Bitte um Erbarmen und einmaliger Bitte um Frieden. Das geschieht entweder im Gebet, wobei der Priester jeweils mit „Agnus Dei“ bzw. „Lamm Gottes“ beginnt und die Gemeinde dann fortsetzt, oder im Gesang mit gleicher Aufteilung¹²⁴ oder auch in einem *Agnus-Lied*¹²⁵.

Auch das *Agnus Dei* der *Krönungsmesse* ruft drei Mal das Lamm Gottes an und ist, obwohl es musikalisch entfaltet ist, mit einer Dauer von nicht ganz sechs Minuten¹²⁶ ebenfalls nicht

¹²⁰ Vgl. ebd., 109.

¹²¹ Vgl. KV 317.

¹²² Vgl. Messbuch 21988, 353.

¹²³ Vgl. JUNGSMANN, Missarum Sollemnia 2, 414.

¹²⁴ Vgl. GL² 208.

¹²⁵ Vgl. GL² 203.

¹²⁶ Vgl. CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER, KV 317 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 8. Juni 2014].

übermäßig lang. Kritikern und Kritikerinnen, denen selbst das zu lange ist, kann auch hier, wie schon bei *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* das Argument der Ausnahmesituation, dass die Krönungsmesse ja nicht in jeder Sonntagsmesse gespielt wird, entgegnet werden.

3.3.5. Die Krönungsmesse in einer Messfeier – Zwischenresümee

Bis hier her wurde die *Krönungsmesse* auf ihren Text und auf ihre ritualpraktische Eignung für eine Liturgiefeier nach heute üblichem Ritus überprüft. Textlich gibt es bei der Integration in eine heutige Sonntagsmesse keine Schwierigkeiten (außer natürlich in der Advents- und vorösterlichen Fastenzeit, in der das *Gloria* nicht vorkommt). Auch die „alte“ Sprache Latein stellt kein Hindernis dar, da auch heute, wo die Liturgiesprache in Österreich Deutsch ist, auch in „normalen“ Messfeiern immer wieder lateinische Lieder gesungen werden. Die Muttersprache als Sprache der Liturgie wurde ja eingeführt, damit die Gemeinde versteht, was vor sich geht. Es war nicht die Intention des Zweiten Vatikanischen Konzils Latein als Liturgiesprache zu ersetzen, sondern die Liturgie für die Gemeinde verständlich zu machen. Das heißt, wenn die Messe üblicherweise auf Deutsch gefeiert wird und zwischendurch einzelne Gesänge in anderen Sprachen gesungen werden (beispielsweise um die Vielfalt der Schöpfung zu bewundern oder auch kulturelles Erbe zu bewahren), kann trotzdem davon ausgegangen werden, dass die Gemeinde versteht, worum es geht. Und selbst wenn das nicht der Fall sein sollte, kann immer noch erklärt werden, wovon der Chor hier singt, sofern die Musik sich nicht ohnehin selbst erklärt, aber dazu mehr im folgenden Kapitel. Latein ist immer noch die Sprache der Kirche und keineswegs aus der Liturgie verbannt, auch wenn heutzutage manchmal der Eindruck entsteht, es wäre so.

Das heißt, Sprache und Text stellen kein Hindernis dar. Schwieriger wird es da schon bei den Punkten Dauer und dem seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil stark geprägten Begriff *participatio actiosa*. Zur tätigen Teilnahme wurde gezeigt, dass sie unter Umständen auch in Stille möglich ist oder auch in anderen Teilen der Messe. Zu beachten ist, dass die Gemeinde nicht vollständig „zum Schweigen verurteilt“ wird und auch sie eine Rolle spielen soll. Das kann sie auch musikalisch, wenn zum Beispiel als Eingangslied, Gesang zur Gabenbereitung und Dank- bzw. Schlussgesang Lieder aus dem Gotteslob gewählt werden, die einfach mitgesungen werden können. Tatsächlich schwierig wird es, das Argument der Dauer abzuschwächen, denn es ist klar, dass eine Liturgiefeier mit *Krönungsmesse* deutlich länger dauert als eine „nur“ mit Gotteslob-Liedern gestaltete Liturgiefeier. Es könnte hier natürlich eingewandt werden, dass eine *Krönungsmesse* immer noch deutlich kürzer ist als

eine Bruckner d-Moll Messe, Mozart c-Moll Messe oder Bach h-Moll Messe, aber Vergleichsgrundlage bildet die „normale“ Sonntagsmesse und nicht andere Messkompositionen. Immerhin geht es um die Messfeier und nicht die Kunst. Und dennoch spielt die Kunst eine Rolle, handelt es sich doch um Kunst zu Ehren Gottes – und wer soll vorschreiben können, wie lange das Lob Gottes maximal dauern darf? Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo hat das, wie schon gezeigt wurde, versucht – auf Dauer durchgesetzt hat sich seine Regelung aber nicht. Abgesehen davon wird die *Krönungsmesse* ja nicht jeden Sonntag aufgeführt, sondern nur zu bestimmten Anlässen der Kirche, zu Hochfesten, wie es so schön heißt – das können Kirchweihfeste sein, hohe Feiertage der Kirche (wie Ostern, Weihnachten, Mariä Empfängnis etc.) oder auch Hochzeiten. Die *Krönungsmesse* ist eine der beliebtesten Hochzeitsmessen in Österreich und auch bei besonderen Festen der Kirche wird sie in großen und kleinen Pfarren gerne als musikalische Gestaltung gewählt – in Mariabrunn zuletzt 2014 anlässlich des Kirchweihfestes, in Oberbaumgarten 2013 zu Fronleichnam und in der Wiener Augustinerkirche zur Jahresabschlussmesse 2016. Nachdem es sich um besondere Feste der Kirche bzw. Pfarrgemeinde handelt – warum sollte es da nicht auch eine besondere musikalische Gestaltung mit besonderer Dauer geben dürfen?

Die Dauer ist tatsächlich einer der häufigsten Streitpunkte zwischen einem Kirchenchor und der Pfarre, weshalb die *Krönungsmesse*, wie auch Bruckner d-Moll und andere Messen oftmals auch konzertant aufgeführt werden. Die Konsequenzen fasst der Dirigent Nikolaus Harnoncourt treffend zusammen:

„Heute wird Mozarts Kirchenmusik noch immer im Rahmen von Gottesdiensten aufgeführt, doch wurde sie im Lauf der Entwicklung auch in das säkulare Konzertleben integriert und zu einem wesentlichen Bestandteil von Chor- und Orchesterkonzerten. Das bedeutet zwar einerseits einen oft höheren Standard der Aufführungsqualität, andererseits aber auch eine gravierende Einengung ihrer Wirkung, die sich nun mehr oder weniger auf das etablierte Konzertpublikum beschränkt und nicht, wie zu Mozarts Zeit, im Rahmen regelmäßiger Gottesdienstbesuche allen Bevölkerungsschichten zugutekommen kann.“¹²⁷

Abgesehen davon: Die *Krönungsmesse* ist zur Ehre Gottes für eine Messfeier geschrieben worden. Wo könnte sie besser zur Wirkung kommen als am Ort ihrer Bestimmung? Joseph Ratzinger spricht von der Kirche sogar als Geburtsort der Kirchenmusik¹²⁸, weshalb sie auch an diesem ertönen müsse, um im Sinne des Konzils¹²⁹ wahrhaft bewahrt und gepflegt zu

¹²⁷ Nicolaus HARNONCOURT, Die Kirchenmusik der Mozartzeit als „Schule des Hörens“, in: KELLER – KIRCHER, 84–85, hier: 85.

¹²⁸ Vgl. RATZINGER, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, 45.

¹²⁹ Vgl. SC 114 (EDEL/DEL 1, 114).

werden. „Liturgie ist ein Gesamtkunstwerk“¹³⁰, meint auch Franz Karl Praßl: „Die Größe der Musik lässt die Größe des Evangeliums ahnen.“¹³¹ Auch er gesteht ein, dass der „Schatz der Kirchenmusik“ nicht exakt in eine heutige Messfeier passt und fragt, ob deswegen die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts „in den Konzertsaal verbannt“ werden solle – eine Frage die er klar mit nein beantwortet und sich dabei auf Papst Paul VI. beruft, der einen Kompromiss forderte, nach dem Motto: das eine tun, das andere nicht lassen.¹³² Nach diesem Motto soll auch hier fortgefahren werden mit der musikwissenschaftlichen Analyse.

3.4. Musikwissenschaftliche Analyse¹³³

Von ihrer musikalischen Seite her entspricht die *Krönungsmesse* ganz dem Wesen ihrer Zeit. Obwohl Mozart mit den Vorschriften des Fürsterzbischofs Colloredo für Messkomponisten zu kämpfen hatte (vgl. Kapitel 3.1.), hat er sich in der *Krönungsmesse* gemäß seinem Vertrag streng daran gehalten. Die Dauer überschreitet die „drei Viertelstunden“ nicht, die Struktur entspricht der *Missa solemnis et brevis* (*solemnis* in der zahlreichen Bläserbesetzung, *brevis* in der Ausdehnung) und auch das inoffizielle „Fugenverbot“, das Fürsterzbischof Colloredo zwar nie öffentlich erlassen hat, von dem aber dennoch ausgegangen werden kann, dass es existierte, berücksichtigt Mozart in seiner Messe – abgesehen davon verbieten die engen Zeitvorgaben ausgedehnte Fugen. Ein weiteres Merkmal der vom Fürsterzbischof bevorzugten Messkompositionen war die formale Geschlossenheit und einheitliche Form.¹³⁴ Die vorgesehene Besetzung ist:

Chor und Solo-Sopran, -Alt, -Tenor, -Bass, Violinen, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauke, und Orgel.¹³⁵

Wie Mozart diese Vorgaben umgesetzt hat, soll nun bei der Analyse der einzelnen Teile näher beleuchtet werden.

¹³⁰ Karl Franz PRASSL, Mozart in der Liturgie heute, in: KELLER – KIRCHER, Zwischen Himmel & Erde, 100–101, hier: 100.

¹³¹ Ebd., 100.

¹³² Vgl. ebd. 100.

¹³³ Mit freundlicher Unterstützung von Michael Zlabinger MA.

¹³⁴ Vgl. Ernst HINTERMAIER, Einführung, in: Wolfgang Amadeus MOZART, Missa in C. KV 317. Krönungsmesse. Faksimile der autographen Partitur, Salzburg 1998, 5–12, hier: 5–7.

¹³⁵ Vgl. KV 317.

3.4.1. Kyrie

Die *Krönungsmesse* beginnt mit einer feierlichen Eröffnung im *Andante maestoso*. Das gesamte Orchester setzt gleichzeitig ein, der Chor ruft zu den Akkorden dreimal kräftig den Herrn an, bevor es ihn beim vierten Ruf um Erbarmen bittet (Takte 1–7).

Ab Takt sieben wechseln sich dann der Solo-Sopran und Solo-Tenor in einem liedhaften *Piu andante* mit den Rufen „Kyrie eleison“ und „Christe eleison“ ab und auch das Orchester ist nicht mehr durchgehend so voll besetzt wie zu Beginn.

Der Schlussteil – wieder im *Andante maestoso* – setzt sich zusammen aus einerseits einer leicht veränderte Wiederholung der Einleitung (Takte 21–26) und andererseits einer Kombination aus Einleitung und zweitem Teil (Takt 27–31). Hier kommt wieder der Chor zum Einsatz, der nun wieder mit Kyrie-Anrufen und Erbarmungsbitten, musikalisch kombiniert mit liedhaften Elementen den Ordinariumstext Kyrie – Christe – Kyrie vervollständigt wird, und abschließt.

Wie auch bei vielen anderen Messvertonungen zu beobachten, ist auch hier der Christus-Ruf zarter als die wesentlich vehementeren Anrufungen des Kyrios. Das liegt unter Anderem daran, dass die Christus-Rufe allein durch Solisten¹³⁶ (in diesem Fall Sopran, Alt und Tenor) vorgebracht werden, die Kyrios-Rufe durch den Chor. Die Bitte um Erbarmen wird in beiden Fällen vorsichtig vorgetragen. In dieser kontrastierenden Stilmixtur gibt es also zunächst eine Menschheit, die den Herrn vehement anruft, damit Er ihr zuhört, dann vorsichtigere Stimmen, die um das Erbarmen Christi bitten und zum Schluss eine Kombination aus beiden. Der majestätische Charakter des Herrn kommt dabei ebenso zum Ausdruck wie die Erlösungsbedürftigkeit der Menschheit.¹³⁷

3.4.2. Gloria

Das *Gloria* ist von seinem musikalischen Aufbau fast noch strenger strukturiert als das Kyrie, wobei schon das kaum Raum für Interpretationsspielraum gelassen hat. Auch das Gloria besteht aus drei Teilen: einer Exposition, einem Mittelteil und einer Reprise mit Coda. Diese Aufteilung mutet bekannt an, ist es doch der typische Aufbau einer Sonate.¹³⁸

¹³⁶ Nachdem zur Zeit Mozarts nur Männer bzw. Knaben die solistischen Parts übernehmen durften, wird die Bezeichnung „Solist“ nicht gegendert, obwohl heutzutage auch Frauen diese Parts übernehmen.

¹³⁷ Vgl. KV 317.

¹³⁸ Diese formale Struktur ist so eingefahren, dass sie noch bei Bruckner fast 100 Jahre später genauso vorzufinden ist (vgl. Kapitel 5.4.).

Die Exposition des Themas beginnt ähnlich wie das Kyrie mit einem dreifachen kräftigen „Gloria“ des Chores im C-Dur-Akkord (Takte 1–9), bevor Mozart im Text voranschreiten und den Satz zu Ende singen lässt (Takte 10–19). Danach folgt der sowohl textliche als auch musikalische Einschub „bonae voluntatis“ (Takte 20–28) – textlicher Einschub, weil es sich um eine Eingrenzung auf die Menschen auf Erden handelt, musikalisch, weil sich hier die Musik ändert. Von einem kräftigen C-Dur *Forte*, wechselt Mozart hier in ein zartes *Piano*, bevor Lob und Preisung Gottes wieder in *Forte* fortgesetzt werden (Takte 28–56). Den Abschluss des ersten Teiles bilden die Solisten mit dem „Domine Deus“, ein wesentlich ruhigerer, lyrischerer Part als bisher und es spielt hier auch nicht das volle Orchester. Damit ist der erste der drei großen Teile abgeschlossen.

Zu Beginn des zweiten Teiles in Takt 77 übernehmen wieder Chor und das gesamte Orchester (bis auf die Pauken) mit dem „Qui tollis“. Dieser mittlere Teil des *Gloria* kann seinerseits wieder dreigeteilt werden, wobei sich das Material drei Mal variiert wiederholt. So kommt die Musik der Takte 77 bis 82 erneut in den Takten 95 bis 100 und variiert in den Takten 113 bis 118. Die Takte 83 bis 86 wiederholen sich variiert in den Takten 101 bis 104 und 119 bis 122, ebenso wie die Takte 105 bis 112 und 123 bis 130 die Takte 87 bis 94. Dabei wechseln Chor und Solisten einander ab, wobei die ersten beiden Abschnitte (6 + 4 Takte) der jeweiligen Teile dem Chor gehören, die letzten acht Takte den Solisten. Generell gilt: Wo der Chor singt, spielt (fast) das gesamte Orchester, wo nur die Solisten singen, spielt auch das Orchester reduziert. Dies dürfte wohl auch eine praktische Überlegung Mozarts sein. Würde nämlich das gesamte Orchester die Solisten „begleiten“, verstünde man ihren Text wohl kaum noch, was aber eine Vorschrift Colloredo's war (vgl. Kapitel 3.1.). In Takt 131 ist der Seitensatz mehr oder weniger abgeschlossen, die letzten vier Takte (131–134) dienen „nur mehr“ der Rückführung zum Hauptthema.

Beim dritten Teil – der Reprise mit Coda – handelt es sich um eine verkürzte Wiederholung der Exposition. Von Takt 135 an bis zum Takt 165 könnte das Orchester wieder den Beginn bis Takt 31 aufschlagen – es hat sich nichts geändert. Sogar die Fanfaren kommen wieder vor. Und auch in den Chorstimmen hat sich die Melodie nicht verändert. Wegen des anderen Textes gibt es nur innerhalb der Takte notwendige Rhythmusänderungen, die allerdings erstens dem Stil des Stückes treu bleiben und zweitens der logischen Textaussprache folgen. Da sich an den Tonhöhen nichts ändert, kann trotzdem ohne Probleme von der gleichen Musik gesprochen werden. Erst in Takt 166 kommt etwas Neues, wobei „neu“ nicht das richtige Wort ist, werden doch nur die Takte 42 bis 45 in etwa wiederholt. Wie schon im

ersten Teil folgt darauf ein Einwurf der Solisten (Takte 173–180), worin sich das „benedicimus te“ des ersten Teiles wiederfinden lässt.

Den Schluss des *Glorias* (das Coda) bilden Kadenzen, vom Text „Amen“ begleitet und von den Solisten eingeleitet. Üblicherweise steht vor den Kadenzen eine Fuge, die hier allerdings vergeblich gesucht wird. Grund dafür dürfte das schon angedeutete Fugenverbot der Zeit sein, bzw. die vorgeschriebene Maximaldauer, die mit einer ausgedehnten Fuge vermutlich überschritten worden wäre.

Der bereits analysierten dritte Teil könnte innerlich nochmals – dem Text entsprechend – dreigeteilt werden, ist doch die Rede von der Heiligen Dreifaltigkeit. Diesen drei Gestalten schreibt Mozart auch unterschiedliche Musik zu: dem Vater ein machtvolles *Forte* (Takte 135–153), dem Sohn einliebliches *Piano* (Takte 155–162) und dem Heiligen Geist ebenfalls ein kräftiges, aber etwas anderes *Forte* (Takte 162–170). Somit beginnt schon die theologische Ausdeutung der Musik. Dass Mozart den drei Gestalten unterschiedliche Musik zugeschrieben hat, lässt wiederum darauf schließen, dass er sich bei seiner Komposition etwas gedacht hat – immerhin ist die Dreifaltigkeit wesentlicher Bestandteil des Glaubens. Und auch in Haupt- und Nebensatz ist die Musik textausdeutend. Gott wird kräftig in Dur geehrt, gelobt, gepriesen, bewundert etc. (Takte 1–56). Wenn es um die Sünden der Welt geht, ändert sich die Stimmung auf einmal und die Musik schlägt in Moll um (Takte 78–113). Ab „qui sedes ad dexteram“ ist die trübsinnige Stimmung schlagartig wieder verfliegen und kehrt nur kurzfristig und schwächer ausgeprägt bei der letzten Bitte um Erbarmen (Takte 123–131) zurück. Das Amen zum Schluss dient einerseits wie schon erwähnt dem Abrunden des Musikstückes, andererseits der inhaltlichen Bekräftigung dessen, was gerade gesungen, gespielt, bzw. gehört wurde.

3.4.3. Credo

Auch das *Credo* beginnt wie schon *Kyrie* und *Gloria* mit einem kräftigen C-Dur mit dem Unterschied, dass diesmal das Orchester alleine beginnt und der Chor erst später (in Takt 5) einsetzt und im Grundaufbau ähnelt es mit seiner durchs Tempo dreigeteilten Struktur (*Allegro* – *Adagio* – *Allegro*) ebenso den beiden vorangegangenen Stücken. Innerhalb der einzelnen Teile spielt sich allerdings mehr ab, was wohl unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass es auch mehr Text zu verarbeiten gibt.

Wie schon erwähnt beginnt diesmal das Orchester alleine mit einem *Allegro molto*, bevor der Chor – erstmals unisono – mit den Eingangsworten „Credo in unum Deum“ einsetzt und dann mehrstimmig (ab Takt 7) fortfährt. Ein erster kleinerer Themenwechsel innerhalb des ersten Teiles findet sich in Takt 18, der sich musikalisch in einem Tonartwechsel, exegetisch mit dem Übergang vom Vater zum Sohn äußert. Auch hier findet sich also wieder eine musikalische Ausdeutung der Dreifaltigkeit¹³⁹. Bei einem der vier antirarianischen Einschübe (in Takt 36), dem „genitum non factum“, wechselt Mozart wieder zurück auf das Eingangsthema in variiert Form. Wieder beginnt der Chor unisono auf C bevor er sich erneut zur Mehrstimmigkeit aufteilt. Zum Schluss des ersten Teiles deutet Mozart mit „descendit de coelis“ eine Fuge an, die er aber abbricht bevor sie wirklich begonnen hat – das Fugenverbot bleibt unübertreten.

Der zweite Teil, das *Adagio* – auch diese Form ist schon bekannt – beginnt mit den Solisten, die von der Menschwerdung Gottes singen. Dieser zentrale Punkt des Glaubens findet auch in der Messvertonung Mozarts eine zentrale Position – zusammen mit der Kreuzigung steht sie in etwa in der Mitte des *Credos* und der gesamten Messkomposition. Die Menschwerdung ist eine wundersame Angelegenheit, derer Mozart sich in aller gebotenen Kürze annimmt. Obwohl ihm nicht viele Takte dafür zur Verfügung stehen, ist doch merklich, dass hier etwas Besonderes geschieht – einerseits durch den Tempowechsel ins *Adagio* zum Ausdruck gebracht, andererseits durch die schwächere Orchesterbesetzung und den Gesang der Solisten. Maria in ihrer Rolle als Muttergottes erfährt dabei eine besonders behutsame Behandlung (Takt 62). Die abgeschlossene Inkarnation bestätigt ein *Forte* Es-Dur Akkord des Orchesters, der auch gleichzeitig überleitet ins *Crucifixus*. Diese (die Kreuzigung) wird wiederum vom Volk durchgeführt – ein weiteres Zeugnis für Mozarts Kenntnis der Bedeutung der Worte. Immerhin kann im Chor die Menschenmenge wiedererkannt werden, die damals Jesu Tod gefordert hat.

Umso freudiger mutet dann der dritte Teil an, der, wieder im *Tempo primo* – mit der Auferstehung beginnt (Takt 72). Bei den Takten 72 bis 95 handelt es sich nicht nur tempomäßig, sondern allgemein um eine fast wörtliche Wiederholung des Anfangs (Takte 5–28), ähnlich, wie es schon im *Gloria* zu beobachten war. Auch hier ist allerdings wegen des anderen Textes eine Rhythmusverschiebung innerhalb der Takte im Chor notwendig. Außerdem werden drei Takte, die zu Beginn nur dem Orchester gehören (Takte 15–17), diesmal auch vom Chor

¹³⁹ Die Musik zum Heiligen Geist kommt im dritten Teil des *Credos* und auch ihm ist eine eigene Musik gewidmet.

gesungen (Takte 82–84). Ansonsten bleibt alles gleich. Bei Takt 95 handelt es sich um eine Modulation für Takt 96, denn da kommt etwas Neues: Der Heilige Geist samt Einschub mit neuem Material. Wie schon angekündigt widmet Mozart der dritten der Gestalten Gottes wie auch schon den ersten beiden eine eigene Musik – in diesem Fall gesungen von den Solisten. Wenn es um die Einheit der katholischen Kirche geht (Takt 114), ist wieder das gesamte Volk – vertreten vom Chor – an der Reihe in einer Variation des ersten *Allegros*. Zum *Et vitam* (Takt 128), wo wieder eine zu Fuge erwarten wäre, ist sie auch diesmal nur ansatzweise als Fugato vorhanden – auch wenn Mozart nicht d'accord mit Fürsterzbischof Colloredo war, war er dennoch auf dessen Wohlwollen angewiesen und dafür musste er sich eben an bestimmte Regeln halten. Interessant ist, dass Mozart am Schluss im *Amen* nochmals den Eingangssatz „Credo in unum Deum“ einfügt – ein kleines Zeichen der Eigenständigkeit Mozarts trotz aller Vorschriften, an die er sich brav hält? Schwer zu sagen. Im Messordinarium ist es jedenfalls nicht vorgesehen. Ist es also ein Zeichen des persönlichen Glaubens Mozarts? Immerhin stellt er die persönliche Glaubensaussage „ICH glaube an den einen Gott“ unaufgefordert nochmals zum Schluss hin, nachdem das Notwendige schon gesagt wurde. War es aus seiner Biografie schwer, Schlüsse auf Mozarts Glauben zu ziehen, legt er es hier geradezu darauf an, ein Glaubenszeugnis abzulegen. Denn weder textlich noch musikalisch wäre dieser Einschub notwendig gewesen.

Ebenfalls interessant sind die vier unisono-Stellen. Da wäre zunächst der Eingang „Credo in unum Deum“. Dass hier alle einer Meinung sind, ist anzunehmen. Die nächste Stelle ist das schon erwähnte „genitum non factum“, danach „et resurrexit tertia die“ und „et iterum venturus est cum gloria“. Die Aussagen zum Glauben an einen Gott, die Auferstehung am dritten Tag und die Wiederkunft in Herrlichkeit sind leicht zu erklären. Es könnte gesagt werden, sie fassen das gesamte Glaubensbekenntnis knapp zusammen (wenngleich es natürlich nicht ausreichend ist, sich auf diese drei Phrasen zu beschränken). Der antiarianische Einschub ist da schon schwieriger zu erklären, warum gerade dieser so betont wird. Es bei Mozarts Bildung und Können dem Zufall zuzuschreiben würde ihm nicht gerecht und über alles Weitere lassen sich nur Vermutungen anstellen, die nur Mozart selbst bestätigen bzw. widerlegen könnte. Die Frage nach der Eignung für die Liturgiefeier wird sich daran nicht stoßen. Für diese Frage ist wichtig, dass der gesamte Text verständlich für die Zuhörenden ist und den Inhalt der Worte vermittelt – und das tut er¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Voraussetzung: die entsprechende Qualität der Aufführung.

3.4.4. Sanctus - Benedictus

„Heilig, heilig, heilig ist der Herr und erfüllt sind Himmel und Erde“ – mit diesen ehrerbietenden Worten beginnt der nächste Teil der musikalischen Messe und ebenso ehrfurchtsvoll ist auch die Musik dazu. Wie schon bei der exegetischen Analyse erwähnt, gehören *Sanctus* und *Benedictus* zusammen, weshalb sie auch hier gemeinsam behandelt werden.

Die Struktur im Sanctus ist im Vergleich zu den vorangegangenen recht einfach: Es startet mit einer langsamen, ehrfurchtsvollen Einleitung (bis Takt 14) und fährt dann mit einem tänzerischen *Osanna* fort. Mehr passiert hier musiktechnisch nicht, was aber die Wirkung nicht schmälert.

Das *Benedictus* setzt (deutlich ruhiger) dort fort, wo das *Osanna* geendet hat, und zwar mit zehn Takten instrumentaler Einleitung, bevor die vier Solisten den Ordinarius-Text vortragen. Alle vier singen mehr oder weniger parallel und in fünffacher Ausführung, was dabei hilft, als Zuhörender, Zuhörende den Text zu verstehen. Nur an ein paar wenigen Stellen tritt eine der vier Stimmen hervor. Im ersten Durchgang beispielsweise tritt zuerst der Bass, dann der Sopran mit den Worten „qui venit“ hervor (Takt 13 bzw. 14). Im dritten Durchgang (ab Takt 30) ist es das „benedictus“, das hervorgehoben wird, indem die Stimmen versetzt beginnen (bis auf Tenor und Bass) und es teilweise wiederholen (Sopran und Bass). Aber selbst wenn es stimm-solistische Parts gibt – spätestens beim „Domini“ sind wieder alle Stimmen im selben Rhythmus zur selben Zeit (Takte 19, 29, 43, 49 und 59).

Der zweite Teil des *Benedictus* ist, wie in der Klassik üblich, die Wiederholung des *Osanna* in verkürzter Form. Das zweite *Osanna* beginnt wie das erste, dann schiebt Mozart etwas ein, bevor er es fertig singen lässt. Beim Einschub handelt es sich um eine leicht abgewandelte Wiederholung des ersten Durchganges des „benedictus qui venit in nomine Domini“. Von Takt 72 bis 79 werden die Takte 11 bis 18 wiederholt, nur der Abschluss dauert statt zwei vier Takte lang. Zum Schluss setzt Mozart das zuvor unterbrochene *Osanna* fort und führt es bis zum Ende. Dabei verwendet er von Takt 83 an das Material der Takte 31 bis 46 aus dem Sanctus.

Wie schon im *Credo*, fügt Mozart auch hier eine „unliturgische“ Textwiederholung ein, wobei auch hier der Grund dafür verborgen bleiben wird. Nachdem es sich aber nicht um eigenmächtige Textänderungen, Hinzudichtungen oder Auslassungen handelt, sollte das für den Einsatz in einer Liturgiefeier kein allzu großes Problem darstellen. Es handelt sich ja

nur um die Wiederholung eines Textabschnittes, der ohnehin vorgeschrieben ist. Der Textabschnitt „benedictus qui venit in nomine Domini“ wird sogar vier Mal wiederholt, obwohl das im Messtext nicht vorgesehen ist. So werden auch viele andere Textabschnitte in dieser Messe wiederholt (in *Kyrie*, *Gloria* und *Credo* beispielsweise), ohne dass darüber diskutiert wird, ob das jetzt liturgisch korrekt ist oder nicht, da es sich um musikalische Stilmittel handelt. Ebenso kann also in diesem Fall argumentiert werden, dass es sich um ein musikalisches und eventuell auch rhetorisches Stilmittel handelt.

3.4.5. Agnus Dei

Auch im *Agnus Dei* werden Textphrasen wiederholt gesungen und die Musik ist, wie gleich zu sehen sein wird, ebenfalls von Wiederholungen geprägt. Der letzte Teil des komponierten Messordinariums lässt sich in vier Teile gliedern:

Im ersten Teil beginnt das Orchester das Hauptthema zu „singen“ (Takt 1), dem dann anschließend der Solosopran Text verleiht (Takte 9–16). Hier kommen zur schon bekannten Musik acht Takte (plus Auftakt) „miserere nobis“ hinzu, bevor wieder das Hauptthema in Variation gesungen wird (Takte 25–32). Hierauf folgt – wie im Messbuch vorgesehen – erneut das „miserere nobis“. Dieses ist musikalisch anders als das erste. Abgesehen davon war das erste „miserere“ nur neun Takte kurz, das zweite ist mit elf Takten plus Auftakt etwas länger.

Der dritte Teil bringt wieder eine neue Variation des Hauptthemas, das zu einem Themen- und Tempowechsel in diesem letzten Teil der Messe führt. Hier schließt sich ein vom Beginn der Messe gespannter Bogen, denn diese fürs *Agnus Dei* neue Musik, ist für die Messe keine unbekannte. Es ist die Musik aus dem Mittelteil des *Kyrie* wörtlich wiederholt. Die einzigen beiden Veränderungen bestehen darin, dass diesmal der Solo-Sopran statt dem Solo-Alt singt und das Ganze einen halben Takt versetzt notiert steht (was rein orthografische Gründe hat). Ansonsten sind die Takte 57 bis einschließlich 66 eine exakte Wiederholung der Takte sieben bis 18, wobei in Takt 65 ergänzend Solo-Alt und Solo-Bass einsetzen, was im *Kyrie* nicht der Fall ist.

Im vierten Teil darf auch der Chor dieses wiederholte Anfangsthema singen und in einem fulminanten Finale die Messkomposition zum Abschluss bringen.

3.5. Fazit

Zurückblickend auf die eingangs erwähnten Kriterien für „für die sonntägliche Liturgiefeier geeignete Kirchenmusik“ – nämlich wortbezogen, verständlich und entsprechend – fällt das Urteil für die *Krönungsmesse* somit wie erwartet aus: Sie ist *grundsätzlich für die sonntägliche Liturgiefeier geeignet*. Nochmals zusammengefasst: Der Text entspricht den liturgischen Voraussetzungen, die gesungenen Teile fügen sich in das Gesamtkonzept Liturgie an den passenden Stellen ein und die Musik kann zwar nicht unbedingt als besonders textausdeutend bezeichnet werden (bei Bruckner, Kapitel 5.4., werden da deutlichere Akzente zu beobachten sein), verhindert aber auch nicht die Verständlichkeit, sondern unterstützt zusätzlich mit den ihr eigenen Mitteln das mit Worten oft unzureichend Auszudrückende zu vermitteln. Der einzige Punkt, der hier nicht vollständig bestätigt werden kann, ist das Kriterium der Entsprechung. Wie in diesem Kapitel gezeigt, ist sowohl der Text als auch die Musik grundsätzlich „entsprechend“ der „betreffenden liturgischen Handlung und dem Wesen ihrer einzelnen Teile“¹⁴¹. Dennoch ist es möglich, dass sich bestimmte Sonntagsmessen in einem bestimmten Kontext bzw. Hintergrund nicht als geeigneter Raum für die *Krönungsmesse* erweisen. Aber diese Situationen sind im jeweiligen Einzelfall zu prüfen und können nicht allgemein im Rahmen dieser Arbeit definiert werden.

¹⁴¹ Musicam Sacram, Nr. 9 (EDIL/DEL 1, 741).

4. FRANZ SCHUBERTS DEUTSCHE MESSE (D 872)

4.1. Historischer Kontext

Nach einer Phase des aufgeklärten Absolutismus unter Joseph II. (vgl. Kapitel 3.1.), kehrte Österreich unter Franz II., später Franz I., rasch zurück zu einem rein absolutistischen System. Napoleon, Metternich und Staatsbankrott sind die Schlagworte, die das Lebensumfeld Franz Schuberts (1797–1828) wohl am besten beschreiben.

4.1.1. Österreich um die Jahrhundertwende 1800

Um die Jahrhundertwende, also in den ersten Lebensjahren Schuberts, wurde Österreich in die Napoleonischen Kriege verwickelt, die aus österreichischer Sicht alles andere als vorteilhaft verliefen – im Gegenteil, Österreich verlor viel an Frankreich und versuchte einen Teil der Kriegsschulden durch die Heirat von Marie-Louise, Tochter von Franz I., mit Napoleon I. zu begleichen, was jedoch nicht verhinderte, dass Österreich 1811 in einen Staatsbankrott schlitterte. Durch die Kriege und den Versuch Franz I., die Bevölkerung arm zu halten, verlor die damalige Papierwährung, die Bankozettel, rapide an Wert. Franz I. wollte verhindern, dass eine gebildete und wohlhabende Bevölkerung seinen Regierungsstil gefährdete, weshalb er jegliche kapitalistische Bestrebungen zu verhindern suchte.¹⁴²

Dies wirkte sich verheerend auf die Musikszene aus – nicht nur die österreichische, sondern auch die gesamte europäische – und damit auch auf Franz Schubert. Durch die Kriege, die die Königshäuser, Fürstentümer, Kirchenführer einerseits derart beschäftigten, dass für Musik gar keine Zeit mehr blieb, andererseits aber auch finanziell kaum etwas für die Gage der Künstler übrig ließen, wurde es für Musiker immer schwieriger, eine Anstellung zu finden, und da auch die österreichische Bevölkerung, wie schon erwähnt, wenig zum Leben hatte, konnten sich auch wohlhabendere Bürger und Bürgerinnen Konzertbesuche oder Ähnliches nur mehr selten leisten.¹⁴³

4.1.2. Entwicklungen in der Kirchenmusik

Im 19. Jahrhundert geschah zwar auf offizieller Ebene nicht viel – das Missale Romanum von 1570 blieb ja noch bis 1970 gültig –, jedoch in der Praxis der Messfeier bemühte man sich um ein angemessenes theologisches Verständnis und eine stimmige Ausgestaltung der

¹⁴² Vgl. Friedrich DIECKMANN, Franz Schubert. Eine Annäherung. Frankfurt a. M. – Leipzig 1996, 19–30.

¹⁴³ Vgl. Manfred WAGNER, Franz Schubert. Sein Werk – Sein Leben (Musikportraits 2), Wien 1996, IX.

liturgischen Formulare. Außerdem wurden die aufklärerischen Vorstöße Joseph II. rückgängig gemacht.¹⁴⁴ Eine seiner versuchten Neuerungen war es ja, Deutsch als gültige Liturgiesprache einzuführen – das konnte sich aber nicht durchsetzen, obwohl Fürsterzbischof Colloredo, der, wie gezeigt wurde (vgl. Kap. 3.1.4.), ja sehr auf die Umsetzung der Reformideen Joseph II. bedacht war, sich sogar in einem Hirtenbrief für die Verbreitung eines Gesangbuchs mit Liedern in deutscher Muttersprache für den Gottesdienst eingesetzt hatte.¹⁴⁵ In dieser Hinsicht war die Kirche dankbar für die rückschrittliche Politik Franz I. und lehnte die von Johann Philipp Neumann (1774–1849) eingereichte Dichtung der *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe*, die Schubert als Grundlage für die Komposition einer Musik zu denselben dienen sollte, 1827 für den öffentlichen Kirchengebrauch ab.¹⁴⁶ Erst nach Schuberts Tod in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹⁴⁷ wurden die *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe*, besser bekannt als *Deutsche Messe*, erstmals in einem Gottesdienst gespielt.

4.1.3. Kurzbiografie Schuberts

Franz Schubert wurde am 31. Jänner 1797 als zwölftes Kind eines Schullehrers im heutigen Wien geboren. Der relativ junge Beruf des Lehrers brachte zwar keinen Reichtum, aber doch ein gewisses Ansehen und materielle Stabilität mit sich. So wuchs Schubert in wohlbehüteter Umgebung auf, in der er von Anfang an von (Kirchen-)Musik umgeben war, denn 1805 legte Kaiser Franz I. schriftlich fest, was schon davor üblich gewesen sein dürfte: dass der Schuldienst, überall wo möglich mit dem Kirchendienst verbunden sein sollte¹⁴⁸, womit neben dem Mesnerdienst auch kirchenmusikalische Dienste (z.B. Organist oder Kirchenchorleiter) gemeint waren. Von seinem älteren Bruder erlernte er das Violinspiel und in der Kirche war er als Knabe ein erfolgreicher Solosopran. Seine Aufnahme als Hofsängerknabe 1808 sicherte ihm die wohl beste musikalische Ausbildung zu seiner Zeit. Nach dem Schulabschluss im Gymnasium lernte Schubert (wie später auch Bruckner) den Beruf des Lehrers, den er auch ausübte, bis er 1816 von Franz von Schober, heute würde gesagt „entdeckt“ wurde. Er

¹⁴⁴ Vgl. Konrad KLEK, Gottesdienstliche Formen, in: Wolfgang HOCHSTEIN – Christoph KRUMMACHER, (Hgg.), *Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche* (Geschichte der Kirchenmusik 3), Darmstadt: 2013, 24–30, hier: 29–30.

¹⁴⁵ Vgl. Michael KUBE, Vorwort, in: INTERNATIONALE SCHUBERT-GESELLSCHAFT (Hg.) „Deutsche Messe“, Deutsche Trauermesse, Kassel u.a. 2001, 9–21, hier: 9.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 12–13.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., 13.

¹⁴⁸ Vgl. WAGNER, Franz Schubert, 4.

zog in dessen Wohnung und konnte sich von nun an voll aufs Komponieren konzentrieren.¹⁴⁹ Eine wichtige Rolle spielten in seinem Leben seine zahlreichen Freunde, die ihn teils auch finanziell unterstützten. Alleine konnte Schubert sich nicht über Wasser halten seitdem er den Lehrerberuf aufgegeben hatte – seine Auftritte brachten nicht viel ein und zu einem Konzert mit seinen eigenen Werken ließ er sich erst spät von seinen Freunden überreden. Dies dürfte mit ein Grund sein, warum seine großen Werke erst spät bekannt wurden. Die *Deutsche Messe*, die er kurz vor seinem Tod schrieb, konnte wie schon erwähnt auch erst posthum gespielt werden, woran aber nicht seine Musik, sondern der deutsche Text Schuld war, der nicht dem Missale Romanum entsprach (vgl. Kap. 4.1.2.). Lediglich ein Teil seiner rund 400 Lieder war schon zu seinen Lebzeiten beliebt.¹⁵⁰

4.1.4. Religiöse Einstellung

Wie Mozart ist auch Schubert in einem – vielleicht nicht ganz so stark ausgeprägten, aber doch – streng katholischen Umfeld aufgewachsen. Schon früh war er als Sänger in der Kirche tätig, war doch sein Vater als Lehrer auch für die Kirchenmusik zuständig. Seine kirchenmusikalischen Kompositionen allerdings sind nicht so „katholisch“ wie nach dieser Erziehung zu vermuten wäre, fehlt doch beispielsweise in sämtlichen lateinischen Messkompositionen die Phrase „et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“. In der G-Dur Messe (D167) fehlt sogar die Phrase „in remissionem peccatorum, mortuorum“. Heißt das, Schubert war nicht katholisch? Über den Hintergrund Schuberts für das Auslassen just dieser Passage im Text, lassen sich im Nachhinein nur mehr Vermutungen anstellen. Dass es an der Nachlässigkeit Schuberts liegt, ist mit großer Wahrscheinlichkeit auszuschließen – immerhin lassen die musikalischen Ausdeutungen in diesen Werken den Rückschluss auf eine sorgfältige und wohlüberlegte Arbeit zu.¹⁵¹ Demnach scheint es plausibler, dass Schubert kritisch gewisse Dogmen reflektierte und nicht blindlings alles nachbetete, was die Kirche vorsah. Das bedeutet nicht, dass Schubert nicht religiös war. Im Gegenteil: Manche Quellen behaupten sogar, Schubert hätte einen tiefen persönlichen Glauben gehabt – nur in Hinblick auf die Kirche hätte er sich kritisch geäußert.¹⁵² Was hier allerdings einzugestehen ist: Die Quellenlage zur Religiosität Schuberts ist lange nicht so vielfältig wie die zu Mozart.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., 1–28.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., 1–28.

¹⁵¹ Vgl. ebd., 29–38.

¹⁵² Vgl. Ernst HILMAIR – Margret JESTREMSK (Hgg.), Schubert-Lexikon, Graz 1997, 364–365.

Wäre die Kirche allerdings von seiner Ungläubigkeit überzeugt, fände sich die *Deutsche Messe* vermutlich nicht mehr im Gesangsbuch der deutschsprachigen katholischen Kirche¹⁵³, in dem ja auch die hochgehaltene Gregorianik zu finden ist.

4.2. Exegetische Analyse

Die Analyse des Textes der *Deutschen Messe* mit der eigentlichen Titulierung: *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe nebst einem Anhang enthaltend Das Gebet des Herrn*, gestaltet sich interessanter als die Analyse des Textes der *Krönungsmesse*, folgt doch der lateinische Text der *Krönungsmesse* dem genauen Wortlaut des Messordinariums, wohingegen die *Deutsche Messe* auf den ersten Blick eine weit hergeholte „Übersetzung“ zu sein scheint.

Tatsächlich handelt es sich bei dem Text der *Deutschen Messe* nicht um den approbierten Text des Messordinariums, sondern um einen nach Vorlage desselben Übersetzungsversuch von Johann Philipp Neumann, wobei von einem „Übersetzungsversuch“ eigentlich kaum die Rede sein kann. Neumann als gebildeter Mann¹⁵⁴ hätte vermutlich keine Schwierigkeiten gehabt, den vorliegenden Text des Messordinariums eins zu eins zu übersetzen, was er aber nicht getan hat, was wiederum die Vermutung nahe legt, dass er einen anderen Zweck verfolgte. Wir befinden uns, wie im vorigen Kapitel gezeigt, immer noch in einer Zeit, in der die „eigentliche Messe“ der Priester feiert, das Volk „nur“ dazu singt. Demnach war es gar nicht wichtig, dass das Volk sich im Gesang an den Text des Ordinariums hält – den hatte ohnehin der Zelebrant zu sprechen. Wie schon in Kapitel 3.3. gezeigt, war es die Aufgabe der Musik, der Gemeinde verständlich zu machen, was im Altarraum geschieht. Dabei ist eine wörtliche Übersetzung nicht unbedingt notwendig. Im Gegenteil: Manchmal ist es sogar hilfreich, andere Worte zu wählen, die die Geschehnisse auf verständlichere Art und Weise beschreiben. Dass es sich bei den Texten der Gesänge der *Deutschen Messe* tatsächlich um eine für die Gemeinde verständliche Sprache handelt, wird in Folge zu zeigen sein. Für die Theorie, dass der Text vor allem verständlich sein soll, spricht außerdem, dass die einzelnen Teile nicht mit *Gloria*, *Credo*, *Agnus Dei* etc. betitelt sind, wie das bei der *Krönungsmesse* der Fall war, sondern jeweils mit der Präposition „zum“ versehen sind.

¹⁵³ Vgl. GL² 711.

¹⁵⁴ Vgl. KUBE, Vorwort, 12.

Zusammengefasst: Die sogenannte *Deutsche Messe* verwendet nicht den Text des Ordinarium Missae, sondern einen deutschen Text von Johann Philipp Neumann (und nicht von Schubert selbst), der der deutschsprachigen Gemeinde die Geschehnisse der Messe verständlich machen soll. Ob die Texte tatsächlich zur Verständlichkeit des Mysteriums beitragen bzw. dieses erläutern, wird ebenfalls zu zeigen sein.

4.2.1. Zum Eingang

Der eröffnende Gesang trägt die Überschrift *Zum Eingang*. In der *Krönungsmesse* findet sich kein vergleichbares Stück, da es sich hierbei um keinen Teil des offiziellen Messordinariums handelt. In diesem Eingangslied geht es um das Verhältnis von Gott und Mensch. Der Mensch fragt, wohin er sich wenden soll, in Freude und Leid, und findet dann selbst die Antwort: zum Vater. In der zweiten Strophe stellt er, der Mensch, dann fest, dass er ohne Gottes Hilfe verloren wäre auf der Erde, zweifelt dann aber in der dritten Strophe, ob er als Sünder überhaupt zu Gott kommen darf. Trotzdem kommt er in „Vaters Arme“ und bittet wie ein Kind um das Erbarmen des Herrn. In der vierten Strophe wird dem Menschen bestätigt, dass es der richtige Weg war, zu Gott zu kommen, denn darin ruft Gott die Menschen mit den Worten: „Zu Mir, ihr Kummervollen! Zu Mir!“, zu sich, um sie zu stärken:

*Wohin soll ich mich wenden, wenn Gram und Schmerz mich drücken?
Wem künd' ich mein Entzücken, wenn freudig pocht mein Herz?
Zu Dir, zu Dir, o Vater, komm' ich in Freud' und Leiden,
Du sendest ja die Freuden, Du heilest jeden Schmerz.*

*Ach, wenn ich Dich nicht hätte, was wär' mit Erd' und Himmel?
Ein Bannort jede Stätte, ich selbst in Zufalls Hand.
Du bist's der meinen Wegen ein sich'res Ziel verleihet,
und Erd' und Himmel weihet zu süßem Heimatland.*

*Doch darf ich Dir mich nahen, mit mancher Schuld beladen?
Wer auf der Erde Pfaden ist Deinem Auge rein?
Mit kindlichem Vertrauen eil' ich in Vaters Arme,
fleh' reuerfüllt: Erbarme, erbarm', o Herr, Dich mein!*

*Süß ist dein Wort erschollen: „Zu Mir, ihr Kummervollen!
Zu Mir! Ich will euch laben, euch nehmen Angst und Not.“
Heil mir! Ich bin erquicket! Heil mir! Ich darf entzückt
mit Dank und Preis und Jubel mich freun in meinem Gott.“¹⁵⁵*

Diesen Text in den Messablauf der „alten“ Messe unterzubringen ist schwierig, denn im Messordinarium findet sich nichts Vergleichbares. Nachdem er den Titel *Zum Eingang* trägt, wäre anzunehmen, es handelt sich um ein Eingangslied. Für die heutige Liturgiefeier stimmt

¹⁵⁵ Franz SCHUBERT, Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe. Nebst einem Anhang, enthaltend: Das Gebet des Herrn. Text von Johann Philipp Neumann. D 872, o.O. 1827.

das auch. Das Lied spricht ja vom Menschen, der in Freude und/oder Leid zu Gott kommt und Ihn um Erbarmen bittet. Er stimmt also auf die Messfeier und das Geheimnis ein, das im Laufe der Feier zum Ausdruck kommen wird – Gott ruft die Menschen zu sich und erbarmt sich ihrer trotz all ihrer Fehler. Als Einleitung in die Messfeier könnte dieses Stück mit dem *Introitus* verglichen werden, der in die hl. Opferfeier einführt. Das könnte auch vom Text des Eingangsliedes der *Deutschen Messe* behauptet werden. Allerdings besteht der Text des *Introitus* aus Antiphon und Psalmvers¹⁵⁶ – also aus biblischen Textstellen, was vom vorliegenden Text nicht behauptet werden kann. Der Idee nach entspricht er einem Eröffnungsgesang, textlich hält er sich aber nicht an die Vorgaben aus der Zeit Schuberts.

Für eine Messfeier im Jahr 2017 ist das Stück allerdings sehr wohl als Eingangslied geeignet, heißt es doch in der allgemeinen Einführung in das Römische Messbuch dazu:

„Man kann dafür [für den Eröffnungsgesang, Anm.] die Antiphon mit dem dazugehörigen Psalm aus dem Graduale Romanum oder dem Graduale Simplex verwenden oder einen anderen Gesang, der diesem Teil der Feier, dem betreffenden Tag oder der liturgischen Zeit entspricht und dessen Text von der Bischofskonferenz gebilligt ist.“¹⁵⁷

Abgesehen davon findet er sich bereits seit 1974 im Österreichteil des Gotteslobes wieder.¹⁵⁸

4.2.2. Zum Gloria

Der Gesang *Zum Gloria* passt inhaltlich schon eher zum Ordinariumstext, der ja heute derselbe ist wie zu Schuberts Zeiten. Von einer tatsächlichen Übersetzung kann allerdings dennoch keine Rede sein. Nur die Eingangsworte dieses Gesanges entsprechen (übersetzt) den Worten des Ordinarium Missae: Ehre sei Gott in der Höhe! Alles Weitere passt „nur“ inhaltlich zum *Gloria*-Gesang.

Wie schon das Eingangslied (und auch alle anderen Stücke der *Deutschen Messe*), ist auch dieses Stück wie ein Lied in Strophen aufgebaut. In der ersten Strophe geht es um den Menschen, der angesichts der Größe Gottes ins Stammeln und Staunen kommt und dann doch in das Lob der himmlischen Heerscharen einstimmt:

*Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe! singet der Himmlischen selige Schar.
Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe, stammeln auch wir, die die Erde gebär.*

¹⁵⁶ Vgl. JUNGMAHN, Missarum Sollemnia 1, 415.

¹⁵⁷ AEM 26 [Messbuch 21988, 34*].

¹⁵⁸ In der ersten Auflage des Gotteslobes findet sich nur die erste Strophe wieder unter der Nummer 802-1, in der Erneuerung desselben von 2013 werden alle vier Strophen wiedergegeben unter der Nummer 711-1; vgl. Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs hg. v. den (ERZ-)BISCHÖFEN DEUTSCHLANDS UND ÖSTERREICHS UND DEM BISTUM VON BOZEN-BRIXEN, LÜTTICH UND LUXEMBURG, Stuttgart u.a. 1975 Nr. 802-1; GL² Nr. 711-1.

*Staunen nur kann ich und staunend mich freun; Vater der Welten doch stimm' ich mit ein:
Ehre sei Gott in der Höhe!*¹⁵⁹

Die zweite Strophe beschreibt, wie die ganze Schöpfung Gott zu Ehre singt – Sterne, Lüfte, Meer und alle irdischen Wesen jubeln Gott zu und feiern Ihm zu Ehren:

*Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe! kündigt der Sterne strahlendes Heer.
Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe! säuseln die Lüfte, brauset das Meer.
Feiernder Wesen unendlicher Chor jubelt im ewigen Danklied empor:
Ehre sei Gott in der Höhe!*¹⁶⁰

Zusätzlich zu der einen wörtlichen Übersetzung, finden sich auch noch inhaltliche Übereinstimmungen. Bei beiden Strophen handelt es sich um Lobpreisungen Gottes durch die Schöpfung – im lateinischen Messtext ausgedrückt durch die Worte *laudamus te, benedicimus te, adoramus te und glorificamus te*. Was allerdings fehlt, ist die Dreifaltigkeit. Neumann spricht nur allgemein den „Gott in der Höhe“ an, auf eine Ausformulierung der Dreifaltigkeit verzichtet er. Da es sich aber nicht um ein *Gloria*, sondern um ein Lied *zum Gloria* handelt, ergeben sich für die Zeit Schuberts zur Aufführung in der Messe kaum Schwierigkeiten. Der Gesang der Messe (wie im vorigen Kapitel erarbeitet) dient zur Übersetzung der Geschehnisse im Altarraum – und dass es sich beim *Gloria* um einen Lobpreis Gottes handelt, kommt im Gesang *Zum Gloria* wohl deutlich hervor.

In einer aktuellen Liturgiefeier ist es grundsätzlich jedoch nicht gestattet das *Gloria* durch ein Lied zu ersetzen.¹⁶¹ Das Messbuch der deutschsprachigen Bistümer erlaubt es allerdings wiederum¹⁶², und so findet sich auch dieser Text im Gotteslob – im „alten“ Gotteslob mit der Betitelung *Glorialied* und einer abgedruckten Strophe, im „neuen“ Gotteslob direkt mit *Gloria* betitelt und beiden Strophen.¹⁶³

4.2.3. Zum Evangelium und Credo

Der Text dieses Stückes spricht, wie schon das Eingangslied, von der Schöpfung. Die erste Strophe widmet sich der Weltschöpfung aus dem Chaos bis zum Leben, das dem Schöpfer seine Existenz dankt:

*Noch lag die Schöpfung formlos da, nach heiligem Bericht;
Da sprach der Herr: Es werde Licht! Er sprach's, und es ward Licht.
Und Leben regt und reget sich, und Ordnung trat hervor.
Und überall, allüberall tönt Preis und Dank empor, tönt Preis und Dank empor.*¹⁶⁴

¹⁵⁹ D 872.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Vgl. AEM 31 [Messbuch ²1988, 35*].

¹⁶² Vgl. Messbuch ²1988, 331.

¹⁶³ Vgl. GL Nr. 802-2 und GL² Nr. 711-2.

¹⁶⁴ D 872.

Die zweite Strophe spricht den Verfall der Menschheit an, aus dem der Sohn Gottes sie gerettet hat. Neumann verwendet dabei eine recht bildhafte Sprache, die auch der Kirche nicht fremd ist. Jesus, das Licht der Welt, hat durch seine Anwesenheit wieder Licht in die dunkle Welt gebracht und zu neuem Leben erweckt – eine Anspielung auf das ewige Leben, das uns durch Jesus Christus geschenkt wurde. Und wiederum sind die Menschen dankerfüllt und äußern dies auch:

*Der Mensch auch lag in Geistesnacht, erstarrt von dunklem Wahn;
Der Heiland kam, und es ward Licht! Und heller Tag bricht an.
Und seiner Lehre heil'ger Strahl weckt Leben nah und fern;
Und alle Herzen pochen Dank und preisen Gott, den Herrn, und preisen Gott den Herrn.*¹⁶⁵

In der dritten und vierten Strophe ist der Mensch sich seiner Schwäche bewusst und bittet Gott um Hilfe, den Weg nachzugehen, den Gott in den Geboten aufgezeigt hat und später erneut durch Jesus Christus:

*Doch warnend spricht der heil'ge Mund: „Nicht frommt der Glaub' allein,
nur die Erfüllung eurer Pflicht kann Leben ihm verleihn.“
Drum gib ein gläubiges Gemüt! Und gib uns auch o Gott,
ein liebend Herz, das fromm und treu stets folget dem Gebot, stets folget dem Gebot!*
*Verleih uns Kraft und Mut, daß wir nicht nur die Wege sehn,
die der Erlöser ging, daß wir auch streben nachzugehn.
Laß so Dein Evangelium uns Himmelbotschaft sein;
Und führ' uns, Herr, durch Deine Huld in's Reich der Wonnen ein, in's Reich der Wonnen ein!*¹⁶⁶

Das ist zwar ein schöner Text, der den Schöpfer und seinen Sohn wertschätzt und preist, aber ein Glaubensbekenntnis im Sinne des Messordinariums ist es nicht und kann deshalb in der Messe auch nicht als *Credo* oder *Credo-Lied* gesungen werden – weder damals noch heute. Der Schöpfergott wird zwar gepriesen und das Wirken des Sohnes samt dem Geschenk der Erlösung an die Menschheit erwähnt, das Verhältnis der zwei Gestalten des einen Gottes aber wird verschwiegen, ebenso wie die dritte Gestalt, die gar nicht erwähnt wird. Nachdem die Dreifaltigkeit Gottes aber ein wesentlicher Glaubensgrundsatz ist, kann hier nicht von einem Bekenntnis zu demselben gesprochen werden.

Nun könnte argumentiert werden, dass in der „alten“ Messe der Priester ohnehin die Worte des *Credos* zu sprechen hatte, unabhängig davon, was der Chor sang. Für den aktuellen Messritus gilt dieses Argument aber nicht, denn heutzutage gelten die Worte der feiernden Gemeinde ebenso wie die Worte des Priesters. Das *Credo* also durch *Zum Evangelium und*

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Ebd.

Credo der *Deutschen Messe* zu ersetzen, ist folglich nicht möglich. Wo es allerdings zum Einsatz kommen könnte, ist als Zwischengesang zwischen den Schriftlesungen. Schon im „tridentinischen“ Ritus hatte der Zwischengesang die Aufgabe, auf die Schriftlesung zu antworten¹⁶⁷ – und dafür ist der eben wiedergegebene Text qualifiziert. Dass es kein Psalmtext ist, stellt heutzutage kein größeres Hindernis dar. Denn obwohl als Zwischengesang idealerweise zu den Schriftlesungen passende Psalmen gewählt werden sollten¹⁶⁸, ist es in den heimischen Messfeiern üblich und möglich, thematisch passende Lieder zu verwenden¹⁶⁹, was sich auch durch den Abdruck im Gotteslob äußert, wo es im „alten“ als „Antwortlied“ betitelt wird (wie schon bei den Gesängen davor nur mit der ersten Strophe versehen¹⁷⁰). Im neuen Gotteslob sind drei Strophen abgedruckt, wobei die dritte ausgelassen wurde. Dass es die dritte ist, die fehlt und nicht die vierte, liegt vermutlich daran, dass in der vierten Strophe vom Evangelium als der Himmelsbotschaft die Rede ist. Als Gesang *VOR dem Ruf zum Evangelium*, wie dort betitelt (anstatt wie im Original *ZUM Evangelium*), ist der Text der vierten Strophe somit passender als der der dritten.¹⁷¹

Zum Evangelium und Credo an der im Titel angeführten Stelle der Messe zu bringen gestaltet sich also schwierig, als Antwortlied bzw. Gesang vor dem Ruf zu bestimmten Schriftlesungen ist der Text aber passend – heute vermutlich sogar eher als zu Zeiten Schuberts.

4.2.4. Zum Offertorium

Beim *Offertorium* handelt es sich um eine Vorbereitung zur darauffolgenden Opferhandlung. Die Wortgottesfeier (oder im „tridentinischen“ Ritus die Vor- bzw. Katechumenenmesse) ist abgeschlossen, das *Offertorium* leitet nun die Opfermesse (heute Eucharistiefeier genannt) ein. Der Text, den der Priester bzw. der Diakon zum *Offertorium* spricht, ist tagespezifisch, weist jedoch bestimmte Charakteristiken auf: das Darbringen und das Opfer. In den lateinischen Texten heißt es zum Beispiel: „Offerimus tibi“ bzw. „suscipe, sancte Pater“ oder „benedic hoc sacrificium“¹⁷². Allen Textvarianten gemein ist, dass ein Opfer dargebracht und Gott darum gebeten wird es anzunehmen. Ebenso wird in den meisten Fällen die Unwürdigkeit der Opfernden betont („ego indignus famulus“¹⁷³) und die Schuldigkeit, die

¹⁶⁷ Vgl. JUNGSMANN, *Missarum Sollemnia* 1, 539.

¹⁶⁸ Vgl. AEM 36 [Messbuch ²1988, 36*].

¹⁶⁹ Vgl. Messbuch ²1988, 335.

¹⁷⁰ Vgl. GL Nr. 802-3.

¹⁷¹ Vgl. GL² Nr. 711-3.

¹⁷² MRom 1570, 297–298.

¹⁷³ Ebd., 297.

gegenüber Gott besteht („pro innumerabilis peccatis et offensionibus“¹⁷⁴). Neumann greift beide Gedanken auf. In der ersten Strophe spricht er das Leben an, das der Mensch dem Schöpfer verdankt, dass er nur „Staub“ ist und für das Geschenk des Lebens nichts Anderes als seinen Dank aussprechen kann:

*Du gabst, o Herr, mir Sein und Leben, und Deiner Lehre himmlisch Licht.
Was kann dafür, ich Staub, Dir geben? Nur danken kann ich, mehr doch nicht,
nur danken kann ich, mehr doch nicht.*¹⁷⁵

Doch Gott will gar nichts im Gegenzug für sein Geschenk der Liebe außer, dass diese Liebe erwidert wird – und das wird ihm in der zweiten Strophe zugesagt:

*Wohl mir! Du willst für deine Liebe ja nichts, als wieder Lieb‘ allein;
Und Liebe, dankerfüllte Liebe soll meines Lebens Wonne sein,
soll meines Lebens Wonne sein.*¹⁷⁶

Die dritte Strophe schließlich spricht von Opfer – der Mensch opfert sich selbst und bittet um die Annahme des Opfers durch das Opfer Christi. Wie in den *Offertoriums*-Texten des Messbuches wird also auch hier das Opfer der Gläubigen auf das Opfer Christi bezogen.

*Mich selbst, o Herr, mein Tun und Denken und Leid und Freude opfr‘ ich Dir;
Herr, nimm durch Deines Sohnes Opfer dies Herzensopfer auch von mir,
dies Herzensopfer auch von mir.*¹⁷⁷

Demnach entspricht der Text des Gesanges *Zum Offertorium* den Worten, die Priester zu diesem Zeitpunkt der Messe im Altarraum sprechen. Auch wenn es sich wiederum um keine wörtliche Übersetzung handelt, so kann hier (zum ersten Mal) zumindest von einer sinnge-
mäßigen Übersetzung gesprochen werden – der Opfergedanke, die Unwürdigkeit der Opfern-
den und die Verbindung zum Opfer Christi werden im Text hergestellt.

Für den Text einer heutigen Liturgiefeier gilt dasselbe wie für den Eingangsgesang¹⁷⁸:

„Geeignete Gesänge sind die lateinischen Offertorien des Ordo Cantus Missae bzw. des Graduale Romanum, des Graduale Simplex; ferner deutsche Gesänge und Lieder, die der Gabenbereitung, der liturgischen Zeit bzw. dem Tag entsprechen.“¹⁷⁹

Wie schon der Eingangsgesang ist auch *Zum Offertorium* als Gabenlied durch seine Positi-
onierung und Betitelung im Gotteslob¹⁸⁰ approbiert.

¹⁷⁴ Ebd., 297.

¹⁷⁵ D 872.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Vgl. AEM 50 [Messbuch ²1988, 38*].

¹⁷⁹ Messbuch ²1988, 343.

¹⁸⁰ Vgl. GL Nr. 802-4 bzw. GL² Nr. 711-4. In beiden Versionen lautet er Titel „Zur Bereitung der Gaben“, entspricht also der von Schubert vorgesehenen Position und auch beide Versionen finden sich mit allen drei Strophen abgedruckt.

4.2.5. Zum Sanctus

Der Gesang *Zum Sanctus* ist wohl einer der bekanntesten Gesänge Österreichs überhaupt. Es gibt kaum eine Pfarre, wo dieser nicht regelmäßig als *Sanctus* gesungen wird und auch kaum Gottesdienstbesucher und –besucherinnen, die nicht die erste, bereits im „alten“ Gotteslob abgedruckte Strophe¹⁸¹, auswendig mitsingen können.

Für die „neue“ Messe ist der Text dieses Liedes als *Sanctus*-Lied approbiert, erfüllt er doch die im Messbuch festgehaltenen Voraussetzungen:

„Das Sanctus soll in der Regel von Priester und Gemeinde gemeinsam gesungen werden. Es darf nur durch ein Lied ersetzt werden, das mit dem dreimaligen Heilig-Ruf beginnt und dem Inhalt des Sanctus entspricht.“¹⁸²

Nun, der dreimalige Heilig-Ruf zu Beginn ist gegeben und auch der Inhalt ist ähnlich dem des Messordinariums. Hier wie dort wird die (All-)Macht Gottes betont, seine Allgegenwart („immerdar“ und „ringsumher“ bei Neumann, „pleni sunt coeli et terra“ im Ordinarium Missae) und seine Herrlichkeit gepriesen:

*Heilig, heilig, heilig, heilig ist der Herr,
heilig heilig, heilig, heilig ist nur Er.
Er, der nie begonnen, Er der immer war,
ewig ist und waltet, sein wird immerdar.*

*Heilig, heilig, heilig, heilig ist der Herr!
Heilig, heilig heilig, heilig ist nur Er.
Allmacht, Wunder Liebe, alles ringsumher!
Heilig, heilig, heilig, heilig ist der Herr!*¹⁸³

Was fehlt im Vergleich zum Ordinariums-Text, ist der *Hosanna*-Ruf und das *Benedictus*, wobei ja nicht gefordert wird, den Text, sondern den Inhalt wiederzugeben – und das erfüllt der Text. Als *Hosanna*-Ruf könnte die letzte Zeile fungieren, handelt es sich doch beim *Hosanna*-Ruf um eine Ehrerweisung Gott gegenüber, und das erfüllt inhaltlich auch diese Zeile. Zum „qui venit in nomine Domini“ könnte inhaltlich in der Phrase „Wunder Liebe“ eine Entsprechung interpretiert werden. „Qui venit in nomine Domini“ ist ja Jesus Christus, der im Sprachgebrauch als Wunder bzw. Geschenk der Liebe Gottes bezeichnet wird. Somit wäre inhaltlich alles abgedeckt und dem Text steht einer Verwendung in der Liturgiefeier nichts im Weg – vorausgesetzt, es kommen beide Strophen zum Einsatz.

¹⁸¹ Vgl. GL Nr. 802-5

¹⁸² Messbuch ²1988, 353.

¹⁸³ D 872.

Zu Zeiten Schuberts kann für den Einsatz in der Liturgiefeier ähnlich argumentiert werden wie schon beim Gesang *Zum Gloria*. Nachdem der Priester ohnehin die Worte des Messor-dinariums (mit-)sprechen musste und der Gesang „nur“ als Übersetzung für die Gemeinde diente, spricht textlich theoretisch nichts gegen eine Verwendung auch zur damaligen Zeit.

4.2.6. Nach der Wandlung

Der Gesang *Nach der Wandlung* spricht von den Geschehnissen beim letzten Abendmahl, derer im Hochgebet gedacht wird. Die erste Strophe gibt inhaltlich die Worte des Einsetzungsberichtes wieder („Dies ist mein Leib, mein Blut...“) und den Auftrag des Gedächtnisses des Abendmahles („denket meiner Liebe wenn opfernd ihr ein Gleiches tut“):

*Betrachtend Deine Huld und Güte, o mein Erlöser, gegen mich,
seh' ich beim letzten Abendmahle im Kreise Deiner Teuren Dich.
Du brichst das Brot, Du reichst den Becher, Du sprichst: Dies ist mein Leib, mein Blut,
nehmt hin und denket meiner Liebe, wenn opfernd ihr ein Gleiches tut,
wenn opfernd ihr ein Gleiches tut.¹⁸⁴*

Die zweite Strophe geht vom Abendmahl über zur Messfeier. In der ersten Zeile wird betont, dass nach den in der ersten Strophe erwähnten Worten und Anweisungen Jesu hier und jetzt geopfert wird und bewusst ist, dass Jesus für das geistige Auge dabei sichtbar anwesend ist (zweite Zeile). Wie im Hochgebet bei der Anamnese wird auch hier der Leiden gedacht, die Jesus uns zu Liebe ertragen hat (dritte Zeile) und die Bedeutung, die das nun bald zu empfangende „Himmelsbrot“ haben soll, betont, nämlich Stärkung:

*Wir opfern hier, nach Deinem Worte, auf deinem heiligen Altar;
Und Du, mein Heiland, bist zugegen, des Geistes Aug' wird dich gewahr.
Herr, der Du Schmerz und Tod getragen, um uns das Leben zu verleihn,
laß dieses Himmelsbrot uns Labung im Leben und im Tode sein,
im Leben und im Tode sein!¹⁸⁵*

Demnach ist der Gesang für eine lateinisch gehaltene Messe als „Übersetzung“ des Inhaltes geeignet.

Der Titel und die Worte des Gesanges lassen darauf schließen, dass er von Schubert begleitend für die unmittelbar nach dem Einsetzungsbericht folgende Elevation des Brotes gedacht war, wiederholt es doch (inhaltlich) die vom Priester gesprochenen Worte: „Qui pridie quam pateretur, accepit panem [...], benedixit, fregit, deditque discipulis suis, dicens: Accipite, et

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

manducate ex hoc omnes. Hoc est enim Corpus meum“¹⁸⁶, bzw. „Hic est enim calix Sanguinis mei“¹⁸⁷. Diese Position wäre auch in der „neuen Messe“ die entsprechende. Bei der Auflistung der Elemente des Hochgebetes in der Allgemeinen Einführung in das römische Messbuch heißt es am Ende: „Die Bedeutung des eucharistischen Hochgebetes verlangt, dass alle es in ehrfürchtigem Schweigen anhören und durch die vorgesehenen Akklamationen mitvollziehen“¹⁸⁸. Dazu heißt es in den Erläuterungen von Lengeling: „Der Plural ‚Akklamationen‘ schließt neben der Doxologie die Volksanamnese nach der Wandlung ein, die möglichst gesungen werden sollte“¹⁸⁹. Für die Volksanamnese, also die Erinnerung an die Geschehnisse beim letzten Abendmahl durch die versammelte Gemeinde, ist der Gesang aufgrund des schon erläuterten Textes geeignet, jedoch müsste es in der heutigen Liturgiefeier *nach* den Worten des Priesters gesungen werden und keinesfalls parallel dazu, wie es zu Zeiten Schuberts der Fall gewesen sein könnte.

4.2.7. Zum Agnus Dei

Der vom Messbuch vorgeschriebene Text für das *Agnus Dei* lautet: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis bzw. dona nobis pacem“. Demnach kann es sich, wie so oft in der *Deutschen Messe*, bei *Zum Agnus Dei* nicht um eine wörtliche Übersetzung handeln. Wie aber schon bei *Gloria* und *Sanctus* argumentiert, spricht auch hier der Priester wieder den vorgeschriebenen Text, den die Gemeinde bzw. der Chor nicht notwendigerweise wiederholen muss. Vielmehr kommt hier wieder eine sinngemäße Übersetzung zum Einsatz.

Die erste Strophe entspricht inhaltlich einer „Übersetzung“ des *Agnus Dei*, spricht es doch das Lamm an, das die Sünden der Menschen hinweg nimmt (dritte Zeile), und bittet es um Gnadenerweisung (vierte Zeile). In der zweiten Zeile knüpft es noch an den der Brotbrechung vorangegangenen Friedensgruß an:

*Mein Heiland, Herr und Meister! Dein Mund so segensreich,
sprach einst das Wort des Heiles: „Der Friede sei mit euch!“
O Lamm, das opfernd tilgte der Menschheit schwere Schuld,
send uns auch Deinen Frieden durch Deine Gnad und Huld.*¹⁹⁰

¹⁸⁶ MRom 1570, 343–344.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. 1570, 343–344.

¹⁸⁸ AEM 55b [Messbuch ²1988, 39*].

¹⁸⁹ Emil Joseph LENGELING, Die neue Ordnung der Eucharistiefeier. Allgemeine Einführung in das römische Messbuch. Endgültiger lateinischer und deutscher Text. Einleitung und Kommentar (Lebendiger Gottesdienst 17), Münster 1970, 233.

¹⁹⁰ D 872.

Die zweite Strophe ist auf den ersten Blick nicht so leicht zu interpretieren, aber bei genauerem Hinsehen kommt auch hier der Zusammenhang mit der Kommunion zum Vorschein. Sie spricht von der Labung für das „sturm bewegte Herz“, durch die der „Erdenschmerz“ er stirbt und das Gemüt „entzückender und reiner“ hervorgeht:

*In dieses Friedens Palmen erstirbt der Erdenschmerz,
sie wehen Heil und Labung in's sturm bewegte Herz;
und auch die Erdenfreude, durch ihn geheiligt, blüht
entzückender und reiner dem seligen Gemüt.¹⁹¹*

Die dritte Strophe greift nochmals die Bitte um die Aufnahme der Verstorbenen aus dem eucharistischen Hochgebet auf:

*Herr, unsre Lieben alle, die nun bereits von hier
in's Land des Friedens gingen, nimm sie, nimm sie zu Dir!
Laß einst sie dort uns finden! O seliger Verein,
wenn wir des Himmelsfriedens zusammen uns erfreun!¹⁹²*

Und die vierte Strophe kommt wieder zurück zum Friedensgruß. Die dritte und vierte Zeile ergänzen zur Bitte um den Frieden noch die theologische Ausdeutung des Himmelsfriedens, der auf der Erde nie zu finden sein wird und der nur den treuen Gläubigen vorbehalten ist:

*Mein Heiland, Herr und Meister. O sprich erbarmungsreich
Zu uns das Wort des Heiles: „Der Friede sei mit euch!“
Send' uns den Himmelsfrieden, den nie die Erde gibt,
der nur dem Herzen winket, das rein und treu dich liebt.¹⁹³*

Es liegt hier folglich nicht der Text des *Agnus Dei* vor, wohl aber ein inhaltlich entsprechender, weshalb der Gesang wohl im Gotteslob als *Agnus Dei* akzeptiert worden ist¹⁹⁴.

4.2.8. Schlussgesang

„Herr, du hast meine Bitten vernommen, ich bin dankbar dafür und gehe nun mit den Freuden des Himmels weiter in den Alltag. Auch in diesem bist du immer und überall bei mir, denn überall, wo man an dich glaubt, bist auch du.“

So in etwa könnten die ersten vier Zeilen des Schlussgesanges in eine etwas modernere Sprache „übersetzt“ werden. Johann Phillip Neumann findet in diesem passende Worte für das Ende einer Messfeier. Er erzählt, dass Gott die Sorgen und Bitten der Menschen gehört und sie gestärkt hat und nun mit ihnen „in die Welt hinaus“ geht, wo immer das Leben sie hinführt. Zum Schluss fügt er noch eine Bitte um Segen für die Person selbst, deren Angehörige

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Vgl. GL 802-7, GL² 711-6.

und ihren Lebensweg hinzu. Im Gegenzug dafür sollen die Gesegneten in allem, was sie tun, Gott loben:

*Herr, du hast mein Fleh'n vernommen, selig pocht's in meiner Brust,
in die Welt hinaus, in's Leben folgt mir nun des Himmels Lust.
Dort auch bist ja Du mir nahe, überall und jederzeit;
Aller Orten ist Dein Tempel, wo das Herz sich fromm Dir weiht.
Segne, Herr, mich und die Meinen, segne unsern Lebensgang!
Alles, unser Tun und Wirken, sei ein frommer Lobgesang,
sei ein frommer Lobgesang.*¹⁹⁵

Der vorliegende Text beinhaltet wirklich hervorragend geeignete Worte für einen Schlussgesang, betont er doch die in der Liturgiefeier erfahrene Stärkung und wiederholt nochmals die Bitte um Segen, den der Priester unmittelbar zuvor ausgesprochen hat.

Interessant ist, dass der Brauch, einen Schlussgesang zu singen, von offizielle Seite her nirgends festgeschrieben ist. Es heißt zwar in der Allgemeinen Einführung zum römischen Messbuch: „Sie [die Entlassung, Anm.] schließt die gottesdienstliche Versammlung und lässt die Teilnehmer, den Herrn lobpreisend, zu ihren guten Werken zurückgehen.“¹⁹⁶ Wie das „den Herrn lobpreisend“ vorzustellen ist, wird nicht näher erläutert. Für die Eröffnung der Messe und den Ablauf finden sich relativ genaue Anweisungen, wo gesungen wird bzw. gesungen werden kann, an dieser Stelle fehlen Instruktionen. Dennoch ist es in Österreich heutzutage üblich, dass der Auszug des Priesters und der anderen Mitwirkenden musikalisch begleitet wird – entweder durch Gesang (meist zum Tagesthema passend) oder die Orgel alleine. Thematisch sollte darauf geachtet werden, dass der Text zum Rahmen und der Situation passt¹⁹⁷ – zur Situation passt der vorliegende Text, der Rahmen muss in jedem Einzelfall überprüft werden (wie generell bei der Auswahl der Musik für einen Gottesdienst). Grundsätzlich spricht also nichts gegen eine Verwendung des Schubertschen Schlussgesanges mit Text von Neumann an der im Titel benannten Position. Oder mit den Worten Stefan Raus: „Nur weil ein solches nicht in den Rubriken vorgeschrieben ist, ist es ja nicht verboten.“¹⁹⁸

Auch in der Zeit Schuberts war es vermutlich üblich, den Auszug musikalisch zu untermalen, wobei hier im Unterschied zu *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* oder *Agnus Dei* keine Übersetzung der Geschehnisse mehr notwendig war, höchstens vielleicht des Schlusssegens, der aber auch in diesem Schubertschen Schlussgesang enthalten ist. Es gibt hierfür folglich keine

¹⁹⁵ D 872.

¹⁹⁶ AEM 57b, [Messbuch ²1988, 41*].

¹⁹⁷ Vgl. FREIMUTH – RAU, Eröffnung und Abschluss, 187.

¹⁹⁸ Ebd., 187.

konkreten Anweisungen, wie der Text für einen Schlussgesang zu lauten hat bzw. was er beinhalten soll. Thematisch passt er als Begleitung für einen Auszug, verboten ist er auch nicht – warum also sollte es nicht möglich gewesen sein, den Text schon damals zu singen? Für den Text der Schubert-Messe bildet er jedenfalls einen passenden Abschluss.

4.2.9. Das Gebet des Herrn

Im Anhang der *Deutschen Messe* findet sich noch ein weiterer Gesang mit dem Titel *Das Gebet des Herrn*. Es handelt sich dabei um einen meist sträflich vernachlässigten Teil der Messe, da er kaum zum Einsatz kommt. Nichts desto trotz gehört er zur *Deutschen Messe* dazu und ist es somit auch wert, den Text genauer zu betrachten.

Im „tridentinischen“ Ritus wurde das Paternoster sowohl als Abschluss des Hochgebetes als auch als Vorbereitung auf die Kommunion gebetet – und zwar größtenteils allein vom Priester¹⁹⁹. Als interpretierende und übersetzende Messkomposition mag es nicht verwundern, dass auch der Text des Vater Unsers „übersetzt“ wurde. Gab es bei anderen Gesängen kleinere und größere Schwierigkeiten, eine Übersetzung zumindest inhaltlich zu finden, können hier den Zeilen nach Entsprechungen zu den Zeilen des Paternoster gefunden werden:

*Anbetend Deine Macht und Größe, versinkt in Nichts mein bebend Ich.
Mit welchem Namen, Deiner würdig, Du Unnennbarer, preis' ich Dich?
Wohl mir! ich darf Dich Vater nennen, nach Deines Sohnes Unterricht;
So sprech' ich denn zu Dir, mein Schöpfer! mit kindlich froher Zuversicht.*

*O Vater, der Du bist im Himmel, und überall zu jeder Zeit,
zu preisen Deinen Vaternamen sei jedem Herzen Seligkeit!
O laß durch Deine Huld und Liebe, erscheinen uns Dein Gnadenreich!
Und treues Tun nach Deinem Willen mach' auch die Erde himmelsgleich.*

*Herr, der Du nährst die jungen Raben; Du kennst auch Deiner Kinder Not;
Nicht ist vergebens unser Flehen: „Gib uns auch täglich unser Brot!“
Vergib uns, was wir irgend fehlten, wenn wir die Schuld vor Dir bereu'n,
wie wir, auf Dein Gebot, den Brüdern, wie wir den Feinden auch verzeih'n.*

*Will die Versuchung uns verlocken, gib Kraft, o Herr, zum Widerstand!
So vor der Seele höchstem Übel, vor der Sünde schütz' uns Deine Hand!
Send' uns Geduld und Trost in Leiden! Und kann's zu unserm Heil gescheh'n,
so laß, durch Deine Vatergüte, den bitteren Kelch vorübergeh'n!²⁰⁰*

Die ersten vier Zeilen formulieren eine Einleitung, ab der fünften Zeile entspricht der Text Neumanns inhaltlich dem approbierten Text des Kanons. Zur besseren Übersicht hier eine Gegenüberstellung der beiden Texte:

¹⁹⁹ Vgl. JUNGSMANN, Missarum Sollemnia 2, 356–357.

²⁰⁰ D 872.

1	<i>Anbetend Deine Macht und Größe, ver- sinkt in Nichts mein bebend Ich.</i>	Einleitung
2	<i>Mit welchem Namen, Deiner würdig, Du Unnennbarer, preis' ich Dich?</i>	
3	<i>Wohl mir! ich darf Dich Vater nennen, nach Deines Sohnes Unterricht;</i>	
4	<i>So sprech' ich denn zu Dir, mein Schöp- fer! mit kindlich froher Zuversicht.</i>	
5	<i>O Vater, der Du bist im Himmel, und überall zu jeder Zeit,</i>	Pater noster, qui es in caelis,
6	<i>zu preisen Deinen Vaternamen sei jedem Herzen Seligkeit!</i>	sanctificetur nomen tuum.
7	<i>O laß durch Deine Huld und Liebe, er- scheinen uns Dein Gnadenreich!</i>	Adveniat regnum tuum.
8	<i>Und treues Tun nach Deinem Willen mach' auch die Erde himmelsgleich.</i>	Fiat voluntas tua, sicut in coeli et in terra.
9	<i>Herr, der Du nährst die jungen Raben; Du kennst auch Deiner Kinder Not;</i>	
10	<i>Nicht ist vergebens unser Flehen: „Gib uns auch täglich unser Brot!“</i>	Panem nostrum cotidianum da no- bis hodie.
11	<i>Vergib uns, was wir irgend fehlten, wenn wir die Schuld vor Dir bereu'n,</i>	Et dimitte nobis debita nostra,
12	<i>wie wir, auf Dein Gebot, den Brüdern, wie wir den Feinden auch verzeih'n.</i>	sicut et nos dimittimus debitori- bus nostris.
13	<i>Will die Versuchung uns verlocken, gib Kraft, o Herr, zum Widerstand!</i>	Et ne nos inducas in tentationem,
14	<i>So vor der Seele höchstem Übel, vor der Sünde schütz' uns Deine Hand!</i>	
15	<i>Send' uns Geduld und Trost in Leiden! Und kann's zu unserm Heil gescheh'n,</i>	
16	<i>so laß, durch Deine Vätergüte, den bit- tern Kelch vorübergeh'n!</i>	sed libera nos a malo.

Zugegeben, besonders wortgetreu ist diese „Übersetzung“ nicht, dennoch sind die Entsprechungen zum offiziellen Text ersichtlich. Oft ist es ja so, dass eine wortgetreue Übersetzung weniger verständlich ist, als eine sinngemäße, die sich dem Kontext und dem Sprachgebrauch der Zeit bedient. Demnach sollte es für die Zeit Schuberts kein Problem gewesen sein, diesen Text von Neumann als „Übersetzung“ des Vater Unser für die mitfeiernde Gemeinde in einer Messe einzusetzen. Und auch für die heutige Liturgiefeier ist er geeignet,

gibt es doch auch „moderne“ Textvarianten, die dann besonders in Jugendmessen zum Einsatz kommen. Im Gotteslob ist der Text dieses Gesanges im Gegensatz zum Rest der Messe nicht vertreten²⁰¹, was aber vermutlich daran liegt, dass dieser Gesang praktisch nie gesungen wurde und wird, wie der Kirchenmusiker Michael Zlabinger MA, bestätigt. Textlich steht einer Verwendung dieses Gesanges als Vater Unser aber wohl weniger im Weg als beispielsweise dem Gesang *Zum Agnus Dei*, der sehr wohl gesungen wird.

4.2.10. Eignung der Texte für die heutige Liturgiefeier

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Texte von Johann Phillip Neumann, die Schubert in der *Deutschen Messe* vertont hat, teilweise sehr gut geeignet sind für eine Sonntagsmesse heutzutage, manche weniger und manche an anderen Stellen als angedacht besser passend.

Gut geeignet – vermutlich sogar besser passend als zu Zeiten Schuberts – ist der Gesang *Zum Eingang*. Der Inhalt ist thematisch stimmig für die Eröffnung eines Gottesdienstes, was in dem Fall auch die Titulierung bestätigt. Ähnliches gilt für den Gesang *Zum Offertorium*, der problemlos zur Gabenbereitung gesungen werden kann, für den Gesang *Nach der Wandlung* und auch beim *Schlussgesang* gibt es keine Schwierigkeiten seitens des Textes. Für den Gesang nach der Wandlung gibt es allerdings ritualpraktische Schwierigkeiten, die im folgenden Kapitel beleuchtet werden und *Das Gebet des Herrn*, bei dem der Text heutzutage keine Schwierigkeiten mehr bereiten sollte, wird einfach nicht gesungen – ob die Musik oder die Ritualpraxis damit zu tun haben, wird ebenfalls noch Thema sein.

Mit Vorsicht zu genießen sind die Gesänge *Zum Gloria*, *Zum Sanctus* und *Zum Agnus Dei*, die sich auf die vorgegebenen Ordinariertexte beziehen, sie aber nicht wörtlich wiedergeben bzw. übersetzen. Wie ebenfalls im folgenden Kapitel noch zur Sprache kommt, werden diese Gesänge sehr wohl als *Gloria*, *Sanctus* und *Agnus Dei* gesungen, obwohl die Texte, wie in diesem Kapitel gezeigt, nicht zu 100 Prozent d'accord sind mit den vorgeschriebenen – teilweise weichen sie ab bzw. lassen ganze Phrasen weg.

Und der Gesang *Zum Evangelium und Credo*, zu dem die historische Position schon nicht ganz klar ist, könnte textlich als Antwortgesang zum Einsatz kommen, wie es musikalisch bzw. ritualpraktisch aussieht, wird in den folgenden Kapiteln thematisiert.

²⁰¹ Wie in Kapitel 4.4. noch zu sehen sein wird, ist der Text des Gesanges *Das Gebet des Herrn* zwar nicht im Gotteslob zu finden, die Melodie allerdings sehr wohl – mit einem anderen Text.

Die *Deutsche Messe* also, die in Österreich so gerne in der Liturgiefeier gesungen wird, ist textlich gesehen alles andere als problemlos als „Messe“ singbar.

4.3. Ritualpraktische Analyse

Bei der ritualpraktischen Analyse der *Deutschen Messe* ist Zweierlei zu unterscheiden. Erstens: Wo, wann und wie kommt sie zum Einsatz? Und zweitens: Wofür und in welcher Form ist sie wirklich geeignet? Immerhin gibt es von Schubert selbst zwei Varianten (eine für Chor und Orgel, eine für Chor und Orchester) und in der Liturgiefeier wird sie meist überhaupt „nur“ von der Gemeinde gesungen und von der Orgel begleitet. Diese Unterscheidung zwischen Praxis und tatsächlicher Eignung ist bei der Analyse zu beachten.

Zunächst ist noch einmal festzuhalten, dass die *Deutsche Messe* unmittelbar nach ihrer Komposition nicht für die öffentliche Liturgiefeier zugelassen war und sich erst später, dafür aber solide, im Bereich der Gesänge für die Messfeier etabliert hat.²⁰² Auf der anderen Seite muss aber auch gesagt werden, dass es, um an Mozarts Kontext anzuknüpfen, ein ausdrücklicher Wunsch Joseph II. war, die Liturgie für die Gemeinde verständlich zu machen (vgl. Kap. 3.1.2.) und Fürsterzbischof Colloredo sogar versuchte, ein deutschsprachiges Gesangsbuch zu etablieren (vgl. Kap. 3.1.4.). Nach der Regierungszeit Joseph II. wurde aber versucht, alle seine Reformbewegungen rückgängig zu machen (vgl. Kap. 4.1.2.) – auch was den kirchlichen Bereich betraf und somit auch die Kirchenmusik.

4.3.1. Zum Eingang

In der heutigen Zeit ist es üblich, die Messfeier mit einem gemeinsamen Gesang der versammelten Gemeinde zu eröffnen, während der Priester mit Ministranten und weiteren Personen, die in der Messe einen liturgischen Dienst versehen, einzieht bzw. im Altarraum Platz nimmt. Bis zur Liturgiereform war es üblich, dass sich die „private“ Vorbereitung des Priesters und der *Introitus* überlagerten und ein Dialog der Begrüßung zwischen Priester und Gemeinde erst viel später stattfand. Die „neue“ Messe versucht durch das gemeinsame Singen im Eröffnungsgesang den gemeinschaftlichen Charakter des Feierns hervorzuheben.²⁰³ Für die Gestaltung des Eröffnungsgesanges lässt die AEM sehr viele Möglichkeiten zu:

²⁰² Vgl. KUBE, Vorwort, 9–17.

²⁰³ Vgl. LENGELING, Die neue Ordnung der Eucharistiefeier, 186–187.

„Der Gesang wird entweder im Wechsel von Sängerchor und Gemeinde oder im ähnlichen Wechsel von Kantor und Gemeinde oder allein von der Gemeinde oder aber allein vom Sängerchor ausgeführt.“²⁰⁴

Angewandt auf die Gestaltung mit der *Deutschen Messe* würde das bedeuten, dass sowohl die (von Schubert wohl angedachte) Aufführung des Gesanges *Zum Eingang* allein vom Chor mit Orgel bzw. Orchester zulässig ist, als auch das in Österreich viel erprobte Singen des Stückes in der Fassung des Gotteslobes²⁰⁵ durch die Gemeinde.

Worauf zu achten ist, ist, dass der Gesang die Aufgabe hat,

„die Feier zu eröffnen, die Verbundenheit aller Teilnehmer zu vertiefen, sie in das Mysterium der liturgischen Zeit oder des Festes einzuführen sowie den Einzug des Priesters und der Dienste zu begleiten.“²⁰⁶

Diesen Kriterien muss der Text entsprechen. Wie bereits in der exegetischen Analyse (Kap. 4.2.1.) festgehalten, stimmt der Text inhaltlich auf die Messfeier ein und kann heutzutage als Eingangslied gesungen werden – wenn auch nicht an jedem Sonntag. Für jeden Sonntag bzw. Feiertag ist eigens zu prüfen, ob der Eingangsgesang der *Deutschen Messe* zum Tag passt. In den meisten Fällen wird das zwar der Fall sein, aber eben nicht in jedem. Grundsätzlich kann der Gesang *Zum Eingang* aber als Eröffnungsgesang verwendet werden – sowohl in der Chorfassung als auch in der Gemeindeversion des Gotteslobes. Zur Zeit Schuberts war es vermutlich auch ritualpraktisch schwierig, diesen Gesang „unterzubringen“.

4.3.2. Zum Gloria

Der Gesang *Zum Gloria* ist neben dem Gesang *Zum Sanctus* wohl einer der bekanntesten und meist verwendeten Messgesänge überhaupt. Bei Messen, bei denen kein Gotteslob verfügbar ist, wird gerne dieser Gesang als *Gloria* gesungen, mit der praktischen Begründung, dass dieser von den meisten Mitfeiernden auswendig (zumindest die erste Strophe) gesungen werden kann und das quer durch alle Altersgruppen. Sogar kirchenferneren Personen ist, wenn ihnen ein Kirchengesang bekannt ist, dieser Gesang ein Begriff. Dass er also zum Einsatz kommt, ist Tatsache. Wie schon bei der exegetischen Analyse angesprochen, ist es aber gar nicht so selbstverständlich *Zum Gloria* auch tatsächlich als *Gloria* zu singen, da eben wesentliche Elemente im Vergleich zum Messordinariums-Text fehlen. Es kann Schubert bzw. Neumann nicht abgesprochen werden, dass Gott nicht gelobt würde in seinem

²⁰⁴ AEM 26 [Messbuch 21988, 34*].

²⁰⁵ Vgl. GL Nr. 802-1 bzw. GL² Nr. 711-1.

²⁰⁶ AEM 25 [Messbuch 21988, 34*].

Gesang – die Betonung der Dreifaltigkeit und das Flehen um Erbarmen fehlen aber beispielsweise (vgl. Kapitel 4.2.2.). Die Allgemeine Einführung in das Messbuch sieht an keiner Stelle vor, das *Gloria* durch ein *Glorialied*, wie es das von Schubert wäre, zu ersetzen. Dort heißt es nur: „Im Gloria, [...], verherrlicht die im Heiligen Geist versammelte Kirche den Vater und das Lamm und fleht um Erbarmen.“²⁰⁷ Das deutschsprachige Messbuch aber erkennt die im deutschen Sprachraum verbreiteten *Glorialieder* an, indem es schreibt: „Das Gloria darf durch ein Glorialied ersetzt werden.“²⁰⁸ Natürlich sollte das nicht in jedem Gottesdienst der Fall sein, grundsätzlich aber ist damit dem Schubertschen Gesang *Zum Gloria* als Glorialied nichts mehr entgegenzusetzen. Außerdem gibt es ja noch die Aussage des Konzilsdokuments *Sacrosanctum Concilium*, in dem es heißt: „Der Schatz der Kirchenmusik möge mit größter Sorgfalt bewahrt und gepflegt werden.“²⁰⁹

Damit wäre einmal die Frage geklärt, ob *Zum Gloria* für die Liturgiefeier heutzutage geeignet ist. Bleibt nur noch die Frage nach dem Wie, denn wie in der Einleitung zur ritualpraktischen Analyse festgehalten, gibt es einerseits die Praxis des einstimmigen Singens durch die Gemeinde mit Orgelbegleitung, andererseits die beiden für Chor und Instrumente bzw. Orgel komponierten Versionen Schuberts. Die Gemeindeversion ist einerseits die bekannteste und am meisten praktizierte Version, andererseits auch die der Intention des *Gloria* am meisten entsprechende Variante, da es ja heißt, die versammelte Kirche verherrliche Gott²¹⁰. Beim gemeinsamen Singen aller Versammelten kommt das natürlich am offensichtlichsten zum Ausdruck.

Die AEM gesteht aber auch das alleinige Singen des *Glorias* durch den Chor zu, wie es ebenfalls in Artikel 31 heißt – das würde den beiden von Schubert komponierten Versionen entsprechen. Dabei ist es zwar nicht offensichtlich, dass die – in dem Fall stumme – Gemeinde am Lobpreis Gottes beteiligt ist. Die vom Zweiten Vatikanum geforderte *participatio actiosa* kann aber genauso gut innerlich vollzogen werden und muss sich nicht durch lautes, also stimmhaftes, Singen äußern – nicht jede, jeder kann überhaupt singen. Auch diese „klassische“ Variante – der Chor singt mit Orgel bzw. Orchester, Gemeinde und Priester vollziehen innerlich mit – ist folglich möglich und vermutlich eher noch im Sinne Schuberts als die musikalisch reduzierte Version des Gemeindegesangs mit Orgelbegleitung.

²⁰⁷ AEM 31 [Messbuch ²1988, 35*].

²⁰⁸ Messbuch ²1988, 331.

²⁰⁹ SC 114 (EDEL/DEL 1, 114).

²¹⁰ Vgl. AEM 31 [Messbuch ²1988, 35*].

Eine dritte beispielweise vom Chor Mariabrunn praktizierte Variante wäre die, dass zwar die Musik und Besetzung Schuberts Komposition entsprechend gespielt wird, die Gemeinde aber ebenfalls mitsingt. So können alle versammelten Gemeindemitglieder offensichtlich tätig am Gottesdienst teilnehmen, und die Musik Schuberts wird unreduziert wiedergegeben. Da im alten Gotteslob nur die erste Strophe abgedruckt war²¹¹, ergab sich dann die Situation, dass bei der ersten Strophe miteinander gesungen wurde, die Gemeinde also die Sopranstimme mitgesungen hat, die zweite Strophe der Chor aber alleine gesungen hat. Im „neuen“ Gotteslob sind zwar nun beide Strophen abgedruckt, die zweite ist aber allgemein unbekannt, weshalb in der Regel auch nun nur bei der ersten Strophe mitgesungen wird und die zweite Strophe musikalisch allein vom Chor mit Orchester bzw. Orgel gestaltet wird. Diese dritte Variante verbindet musikalische „Korrektheit“ mit dem gemeinsamen Lobpreis Gottes und ist zumindest für das *Gloria* folglich die beste Lösung.

4.3.3. Zum Evangelium und Credo

Wie schon bei der exegetischen Analyse des Stückes *Zum Evangelium und Credo* thematisiert, kann dieses heutzutage nicht an der ursprünglich dafür vorgesehenen Stelle gesungen werden – dazu passt einfach der Text nicht. Zwar darf wie schon das *Gloria* auch das *Credo* durch ein *Credo*-Lied ersetzt werden²¹², aber selbst für ein *Credo*-Lied ist dieser Schubertsche Gesang nicht geeignet. Selbst das Gotteslob, das sonst bei der Übernahme der Bezeichnungen Schuberts recht genau war, findet für diesen Gesang einen neuen Titel und damit auch eine neue Position. Es ist daher müßig über die Ritualpraxis des *Credos* zu sprechen, weshalb hier auf die Praxis des Antwortgesanges eingegangen wird.

Obwohl *Zum Evangelium und Credo* nicht als Begleitgesang für Evangelium und *Credo* verwendet werden kann, wurde es nicht aus dem Repertoire gestrichen, sondern versucht, einen passenderen Platz dafür in der Messe zu finden. Wie schon aus der textlichen Analyse hervorgeht, bietet sich der Gesang als Zwischen- bzw. Antwortgesang an, wie das in der Erstauflage des Gotteslobs auch gemacht wurde. Dort findet sich der Gesang als *Antwortlied* unter der Nummer 802-3²¹³. Im „neuen“ Gotteslob fließt der ursprüngliche Titel noch mehr ein. Zwar wird auch hier der Gesang sozusagen im Ablauf zeitlich nach vorne geschoben, allerdings heißt es hier immerhin *Vor dem Ruf zum Evangelium*²¹⁴. Genaugenommen wird

²¹¹ Vgl. GL Nr. 802-2.

²¹² Vgl. Messbuch 1988, 341.

²¹³ Vgl. GL Nr. 802-3.

²¹⁴ Vgl. GL² Nr. 711-3.

es damit zum Antwortlied auf die zweite Lesung – sofern es die gibt, sonst auf die einzige Lesung. Im „alten“ Gotteslob war es außer als Antwortlied auch noch als Zwischengesang einsetzbar.

Trotzdem sieht es in der Praxis so aus, dass der Schubertsche Gesang in der Regel als Zwischengesang (bei zwei Lesungen) oder als Gesang vor dem Ruf zum Evangelium (bei einer Lesung) gesungen wird, und das, obwohl als Antwort auf die Lesung eigentlich der entsprechende Psalm gesungen werden sollte und nur im Notfall ein anderer dazu geeigneter Gesang²¹⁵. Geeignet wäre er zu bestimmten Lesungen und Festen, aber von Notfall kann nicht immer die Rede sein wenn er in der Sonntagsmesse gesungen wird. Da hat sich in die österreichische Praxis etwas eingeschlichen, das liturgisch gesehen eigentlich gar nicht sein sollte. Das gilt aber nicht nur für die *Deutsche Messe*, sondern allgemein für die Gepflogenheiten beim Antwortgesang. Hier gilt es festzuhalten, dass der Schubertsche Gesang *Zum Evangelium und Credo* nur in Ausnahmefällen als Gesang vor dem Ruf zum Evangelium bzw. Antwortlied zum Einsatz kommen sollte. Wie schon für Eingangslied und *Gloria* gilt auch hier, dass in diesem Fall dann beide Varianten – also chorisch mit Orgel bzw. Orchester oder in der Gemeindeversion – mögliche Spielvarianten sind, wobei nochmals festzuhalten ist, dass es sich nicht um einen Antwortpsalm im Sinne der AEM handelt, der vom Kantor gesungen würde. Obwohl die ursprüngliche Position angepasst wurde, ist der Gesang also nicht leichtfertig in einer heutigen Liturgiefeier zu verwenden.

4.3.4. Zum Offertorium

Keine Probleme bereitet dafür wieder der Gesang *Zum Offertorium*. Die Einführung in das Messbuch hält fest: „Das Herbeibringen der Gaben wird vom Gesang zur Gabenbereitung begleitet, der wenigstens so lange fortgesetzt wird, bis die Gaben auf den Altar gestellt sind.“²¹⁶ Mit drei Strophen – die, nebenbei bemerkt, in allen Auflagen des Gotteslobs abgedruckt sind²¹⁷ – sollte es in jeder noch so großen Kirche zu schaffen sein, die Gaben in der Zeit, die es dauert, die drei Strophen zu singen, auf den Altar zu bringen. Sowohl Text als auch die von Schubert vorgesehene Position entsprechen den Vorgaben des Messbuches und was die Aufführungspraxis betrifft, sind alle drei in Österreich üblichen Praktiken zulässig und passend.²¹⁸

²¹⁵ Vgl. Messbuch ²1988, 335.

²¹⁶ AEM 50 [Messbuch ²1988, 38*].

²¹⁷ Vgl. GL Nr. 802-4 und GL² Nr. 711-4.

²¹⁸ Vgl. AEM 26 [Messbuch ²1988, 34*].

4.3.5. Zum Sanctus

Beim Gesang *Zum Sanctus* gibt es wieder, wie schon beim *Gloria*, das Problem, dass es sich eben nicht um den vertonten Ordinarius-Text handelt, sondern bestenfalls um ein *Sanctus*-Lied, wie es auch im alten Gotteslob bezeichnet wird²¹⁹. Aber ähnlich wie auch schon beim *Gloria* gibt es im deutschsprachigen Messbuch die Erlaubnis, das *Sanctus* durch ein Lied zu ersetzen, „das mit dem dreimaligen Heilig-Ruf beginnt und dem Inhalt des Sanctus entspricht“²²⁰. Nun, der dreimalige Heilig-Ruf zu Beginn ist gegeben, was die inhaltliche Entsprechung angeht – darüber lässt sich streiten. Wie bei der exegetischen Analyse gesagt (vgl. Kapitel 4.2.5.), fehlen *Hosanna* und *Benedictus* gänzlich und auch eine inhaltliche Entsprechung ist eigentlich nicht auszumachen. Trotzdem gehört das „Schubert-Heilig“, wie es im Volksmund oft genannt wird, zu einem der bekanntesten und meist gesungenen Messgesängen überhaupt im deutschen Sprachraum. Interessant ist, dass es im neuen Gotteslob sogar als *Sanctus* bezeichnet wird, obwohl bei der Neuauflage doch auf die Übereinstimmung mit der katholischen Glaubenslehre geachtet wurde²²¹ – und ganz korrekt ist das nicht. Hier fließt dann wohl das Kriterium der breiten Rezipierung ein und die Tatsache, dass alle Messlied-Paraphrasen, die bis 2001 in Verwendung waren, von der Gottesdienstkongregation bestätigt wurden²²².

Gesungen werden als *Sanctus* bzw. *Sanctus*-Lied kann es also. Bleibt noch die Frage nach dem Wie. In der AEM heißt es, dass die gesamte Gemeinde mit dem Priester gemeinsam singt.²²³ Das würde ein exklusives Singen durch den Chor ausschließen. Doch selbst wenn ein Chor mit Orgel bzw. Bläsern die Messfeier gestaltet, schließt das ja nicht aus, dass die Gemeinde zum *Sanctus* in den Gesang des Chores miteinstimmt. Wie schon gesagt – der Gesang ist bekannt und schließt nach seinem Schwierigkeitsgrad im Unterschied zu einem Mozart- oder Bruckner-Sanctus die Gemeinde musikalisch nicht aus. Ob die Gemeinde dann tatsächlich mitsingt mit dem Chor oder sich, wie oft beobachtet, auf das Zuhören bzw. innerliche Mitsingen beschränkt, ist eine andere Frage. Grundsätzlich möglich ist die tätige Teilnahme beim Schubert-*Sanctus* in allen drei genannten Aufführungsmöglichkeiten.

²¹⁹ Vgl. GL Nr. 802-5.

²²⁰ Messbuch ²1988, 353.

²²¹ Vgl. ÖSTERREICHISCHES LITURGISCHES INSTITUT, Gotteslob. <http://www.gotteslob.at/gotteslob/fragen-antworten> [18. November 2016].

²²² Vgl. ebd. [18. November 2016].

²²³ Vgl. AEM 55b [Messbuch ²1988, 39*].

4.3.6. Nach der Wandlung und Das Gebet des Herrn

Bisher wurde immer davon gesprochen, wie bekannt die Gesänge der *Deutschen Messe* sind. Dabei wurde außer Acht gelassen, dass es zwei Gesänge gibt, die so gut wie unbekannt sind und so oft die *Deutsche Messe* auch gesungen wird, – diese beiden Gesänge werden meist ausgelassen. Einer davon ist der Gesang *Nach der Wandlung*, der andere *Das Gebet des Herrn*. Im neuen Gotteslob ist keiner der Gesänge abgedruckt, im alten fand sich zumindest der Text von *Nach der Wandlung* mit der Melodie von *Das Gebet des Herrn* (auf diese musikalische Änderung wird in der musikwissenschaftlichen Analyse zurückzukommen sein). Gesungen wurden und werden die Gesänge trotzdem kaum.

Bei *Nach der Wandlung* liegt das größtenteils daran, dass es in der erneuerten Liturgie keinen Raum für das Hochgebet begleitende Gesänge mehr gibt. Dem Titel nach müsste der Gesang unmittelbar auf die Worte des Einsetzungsberichtes folgen und somit den weiteren Fortgang des Hochgebetes begleiten. Das mag zwar zu Zeiten Schuberts eine übliche Praxis gewesen sein (vgl. die Praxis der „Übersetzung“ der Geschehnisse im Altarraum für die versammelte Gemeinde), für die heutige Liturgiefeier ist das aber erstens unnötig, da keine Übersetzung mehr notwendig ist (die Liturgiesprache ist im Normalfall ohnehin Deutsch), und zweitens nicht angebracht. Mit der Erneuerung der Liturgie wurden jegliche Elemente abgeschafft, die den Verdacht aufkommen lassen könnten, es würde „parallel“ Liturgie gefeiert. Alles, was in der Feier geschieht, soll von allen, auch jenen, die gerade nicht unmittelbar beteiligt sind, mitvollzogen werden. Das heißt, wenn einer spricht, hört der Rest zu, wenn gesungen wird, singt der Rest mit bzw. hört zu. Die Worte des Priesters sind ebenso Teil der Feier wie der Gesang des Volkes und sollen sich nicht gegenseitig überlagern. Demnach ist es heutzutage unsinnig und auch nicht üblich, nach dem Einsetzungsbericht zu singen und im neuen Gotteslob findet sich diese Möglichkeit auch gar nicht mehr.

Dass sich *Das Gebet des Herrn* nicht durchsetzen konnte, hat andere Gründe. Im Gotteslob abgedruckt hat es sich nie gefunden, obwohl der textliche Befund gar nicht so schlecht ausfällt. Im Vergleich zum Rest der Gesänge kann bei diesem Text noch am leichtesten von einer Übersetzung gesprochen werden. Dennoch ist es ein weitgehend unbekannter Gesang geblieben. Geeignet wäre er nach den Kriterien der AEM²²⁴, warum es trotzdem keinen Platz

²²⁴ Vgl. AEM 56a: „Das Gebet des Herrn: in ihm bitten wir um das tägliche Brot [...]; außerdem wird auf die Vergebung der Sünden gebeten, [...]“ [Messbuch ²1988, 40*].

im Repertoire der Kirchengesänge gefunden hat, lässt sich im Nachhinein schwer nachvollziehen. Vielleicht war zur Zeit Schuberts die Zeit noch nicht reif für ein deutschsprachiges Vater Unser und später hat es dann andere, modernere Versionen gegeben und auf die Schubertsche Version wurde einfach vergessen. Aber das sind nur Vermutungen, die sich nicht belegen lassen. Tatsache ist, dass es in der sonst so bekannten *Deutschen Messe* zwei Gesänge gibt, die ein Schattendasein fristen.

4.3.7. Zum Agnus Dei

Aus der exegetischen Analyse ist hervorgegangen, dass der Gesang *Zum Agnus Dei* sich aufgrund der inhaltlichen – wenn auch nicht wortgetreuen – Entsprechung mit dem Ordinariumstext als *Agnus Dei* eignet, weshalb er schon im alten Gotteslob, das bei *Gloria* und *Sanctus* vorsichtshalber die Bezeichnung „-lied“ ergänzt hat, als *Agnus Dei* bezeichnet wurde²²⁵. Im neuen Gotteslob finden sich außerdem zumindest drei der original vier Strophen (nur die zweite wird ausgelassen)²²⁶, was es inhaltlich als *Agnus Dei* noch vollständiger macht, denn wie aus der exegetischen Analyse hervorgeht (vgl. Kapitel 4.2.7.), ist es vor allem die vierte Strophe, die den Gnadencharakter des Erbarmens Gottes hervorhebt.

Obwohl die typische Dreiteilung des Gesanges, wie es beispielsweise bei Mozart oder Bruckner beobachtet werden kann, fehlt, wird der Gesang als *Agnus Dei* bezeichnet²²⁷. Aber auch ein *Agnus Dei*-Lied würde in der heutigen Liturgiefeier keine Probleme bereiten.²²⁸

Bei der Aufführungspraxis spricht bei diesem Gesang auch nichts dagegen, dass er rein von Chor und Orgel bzw. Orchester gespielt wird. Denn anders als bei *Gloria* und *Sanctus*, wo dezidiert alle aufgerufen werden, singend zu loben und zu rühmen, ist beim *Agnus Dei* nur die Rede davon, dass es „vom Sängerkhor oder vom Kantor unter Beteiligung aller“²²⁹ gesungen bzw. gesprochen wird. Die „Beteiligung aller“ kann wieder so aussehen, dass, egal welche der drei angesprochenen Versionen gespielt wird, die Gemeinde mitsingt, sie kann aber auch „nur“ innerlich erfolgen und der Chor singt alleine mit den jeweiligen Instrumenten.

²²⁵ Vgl. GL Nr. 802-7.

²²⁶ Vgl. GL² Nr. 711-6.

²²⁷ Mit dem Abdrucken von drei Strophen in der Neuauflage des Gotteslobes ist zumindest optisch wieder eine Dreiteilung hergestellt worden.

²²⁸ Vgl. Messbuch ²1988, 520.

²²⁹ AEM 56e [Messbuch ²1988, 40*].

4.3.8. Schlussgesang

Der Schlussgesang kann an zwei Stellen gesungen werden – einerseits unmittelbar nach der Kommunion, andererseits nach der offiziellen Entlassung durch den Zelebranten.

Für die erste Variante unmittelbar nach der Kommunion spricht die Möglichkeit und Praxis, an dieser Stelle ein Danklied zu singen. Dies muss aber nicht sein und wird auch nicht in allen Gemeinden praktiziert. Viele Gemeinden beten nach der Kommunion in Stille²³⁰, manche wechseln auch wochenweise zwischen Danklied und stillem Gebet. Aber auch still betende Gemeinden müssen nicht auf den Schlussgesang Schuberts verzichten, denn sie können ihn nach der Entlassung zum Auszug singen, denn: „Sie [die Entlassung, Anm.] schließt die gottesdienstliche Versammlung und lässt die Teilnehmer, *den Herrn lobpreisend*, zu ihren guten Werken zurückkehren“²³¹. Wie aus der vielseitigen vorangegangenen kirchenmusikalischen Analyse dieser Arbeit hervorgeht, ist singen eine Form des Lobpreises und aus der exegetischen Analyse (vgl. Kapitel 4.2.8.) geht hervor, dass es sich beim Schubertschen Schlussgesang um einen ausgesprochenen Lobgesang handelt – eine ideale Möglichkeit also, lobpreisend zu den guten Werken zurückzukehren. Ob das von allen oder „nur“ vom Chor gesungen geschieht, ist nicht näher erläutert. Für den Priester wird es schwierig, beim Auszug (ohne Gesangsbuch) zu singen – nicht jeder kann das Lied auswendig. Ob aber die Gemeinde mitsingt oder nicht, bleibt offen.

4.3.9. Die Deutsche Messe in einer Messfeier – Zwischenresümee

Nach Abschluss der exegetischen und ritualpraktischen Analyse lässt sich sagen, dass sich die *Deutsche Messe* für eine heutige Liturgiefeier teilweise sehr gut, teilweise weniger gut eignet – einerseits aufgrund des Textes, andererseits aufgrund der Position, wobei das größere Problem meist der Text bereitet. In der Zeit Schuberts (und auch noch einige Zeit danach) war es üblich und notwendig, dass der Priester den entsprechenden Wortlaut des Messordinariums selbst spricht. Ob das Volk das wörtlich mitvollzieht, war unerheblich. Nachdem die Gemeinde aber meist Latein nicht verstand, waren viele Geschehnisse im Altarraum unverständlich und eine sinngemäße Übersetzung, wie Neumann und Schubert sie angestrebt haben, sicherlich sinnvoll. Dass diese nicht immer gelungen ist, ist eine andere Sache. Tatsache ist, dass der Wortlaut weniger wichtig war als die inhaltliche Übersetzung dessen, was die Priester im Altarraum „zaubern“ – und das ist meines Erachtens sowohl Neumann

²³⁰ Vgl. AEM 56j [41].

²³¹ AEM 57b [41].

mit seinem Text als auch Schubert mit seiner Musik (deren Analyse folgt) gelungen.

Für die heutige Liturgiefeier ist bei manchen Gesängen, wie speziell dem *Sanctus*, aber auch *Gloria* und *Agnus Dei*, Vorsicht geboten: Sie können zwar an Stelle dieser Gesänge gesungen werden, aber nicht ohne sich der Bedeutung des Textes bzw. des Fehles mancher Passagen bewusst zu sein. Zwei Gesänge haben heute keinen Platz mehr an der ursprünglich vorgesehenen Position – das ist einerseits der Gesang *Zum Evangelium und Credo*, andererseits der Gesang *Nach der Wandlung*. Ersterer hat einen neuen Platz gefunden, letzterer ist ein wenig in Vergessenheit geraten, so er denn jemals richtig „berühmt“ war. Ein weiterer vergessener Gesang hingegen würde heutzutage keinerlei Probleme bereiten: *Das Gebet des Herrn*, aber auch dieser Gesang fristet ein eher unbekanntes Dasein. Wobei: Zumindest seine Melodie ist vermutlich älteren Generationen noch aus dem alten Gotteslob ein Begriff. Die übrigen drei Gesänge (*Zum Eingang*, *Zum Offertorium* und der *Schlussgesang*) passen textlich genau an die ihnen vorgesehene Position – auch in der heutigen Liturgiefeier.

Sofern die *Deutsche Messe* nicht jeden Sonn- bzw. Feiertag gesungen oder nur einzelne Gesänge für spezielle Anlässe ausgewählt werden, spricht nichts gegen die Verwendung der *Deutschen Messe* – egal, ob in der musikalisch geschmälerten Orgelversion oder den beiden originalen Schubertschen Versionen mit Orchester bzw. Orgel.

4.4. Musikwissenschaftliche Analyse²³²

Die Analyse der Musik der *Deutschen Messe* kann im Vergleich zur *Krönungsmesse* nicht so umfassend ausfallen, denn musikalisch gesehen passiert hier nicht viel. Wie schon bei der exegetischen Analyse angesprochen, sind alle Gesänge wie Lieder strophenweise aufgebaut und das gilt auch für die Musik. Alle Gesänge (bis auf den Schlussgesang) weisen zwischen zwei und vier Strophen auf, was für die Musik bedeutet, dass sie sich zwei, drei bzw. vier Mal wiederholt, wie für ein Lied typisch. Auch der Schlussgesang ist liedhaft, nur dass er eben nur eine Strophe hat. Eine den Text ausdeutende musikalische Gestaltung wird hier vergebens gesucht. Man könnte zwar meinen, Schubert hätte beispielsweise im *Zum Gloria* bewusst Gott den höchsten Ton zugedacht (Takt 13 und 19), doch die gleich darauf folgende „Höhe“ steigt in die Tiefe – eine konsequente Textausdeutung hätte dann auch die „Höhe“ erheben müssen und nicht absinken lassen.

²³² Mit freundlicher Unterstützung von Michael Zlabinger MA.

Die einzige Gestaltungsmöglichkeit in Bezug auf die Textausdeutung bleibt in der Dynamik, wobei Schubert auch diese nicht konsequent durchgezogen hat:

Zu Beginn, wo es um die Suche nach einem Zufluchtsort in jeder Lebenslage geht, beginnt er im *Piano* und als der Mensch diesen Ort erkennt, wechselt er subito ins *Forte* (Takt 8). Was bei der ersten Strophe noch passt (und eventuell auch in zweiter und vierter), ist in der dritten Strophe nicht mehr verständlich.

Zum *Gloria* ist dynamisch passend zum Text, denn hier ist die Ehre Gottes zu Beginn der Strophen jeweils im *Forte* gesungen, danach geht es zurück ins *Piano* (Takt 3) um sich dann bis zum Schluss jeweils zum *Fortissimo*-Lobpreis wieder aufzubauen. Außerdem kommen die Trompeten nur hier zum Einsatz, oder anders gesagt: Sie werden nur zur Ehre Gottes geblasen.

Im Gesang *Zum Evangelium und Credo* ist die dynamische Ausdeutung für die ersten beiden Strophen mehr oder weniger passend, für die dritte und vierte Strophe allerdings nicht. So wird in Takt 7 mit Auftakt die Schöpfungsmacht Gottes bzw. die Herrlichkeit des Kommens des Herrn durch ein *Forte* betont, und zum Schluss (Takt 16 mit Auftakt) der Lobpreis im *Fortissimo* gesungen. Für die dritte und vierte Strophe sind diese Betonungen im Text aussagelos.

Die restlichen Gesänge sind zwar ebenfalls dynamisch schön gestaltet, aber eine Textausdeutung ist nicht auszumachen. Nachdem die ausdeutenden Stellen so wenige sind und nie den gesamten Gesang umfassen, ist die allgemeine Aussage zulässig, dass Schubert zwar „schöne Lieder“ komponiert, auf eine ausdeutende Komposition aber verzichtet hat. Besonders der Gesang *Zum Sanctus* lässt sich dynamisch einem Sanctus würdig gestalten, speziell textausdeutend ist aber auch das nicht.

Was von der musikalischen Seite noch thematisiert gehört, sind die schon angesprochenen zwei von Schubert selbst geschriebenen Fassungen. Da gibt es einerseits die Fassung für Chor und Orchester (mit zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Orgel und Kontrabass) und andererseits die Version für Chor und Orgel. Die Singstimmen sind in beiden Fassungen ident. Es ist schwer zu sagen, welche der beiden zuerst entstanden ist, vermutlich aber mehr oder weniger gleichzeitig im Jahr 1827.²³³ Abgesehen von den Originalfassungen gibt es aber auch noch vereinfachte

²³³ Vgl. D 872.

Versionen, wie zum Beispiel im Gotteslob, die deutlich öfter zu hören sind. Speziell im neuen Gotteslob ist an der Originalmusik, abgesehen davon, dass sie tiefer gesetzt wurde, damit sie für die Gemeinde leichter singbar ist, relativ viel in der Orgelbegleitung vereinfacht worden. Außerdem ist beinahe überall die Zahl der Strophen reduziert worden (wobei im neuen Gotteslob schon deutlich mehr zu finden sind, im alten war bis auf den Gesang zur Gabenbereitung überhaupt nur eine Strophe zu finden) und an einer Stelle wurde sogar der Text verändert. So heißt es im Gesang zum *Agnus Dei* im Original „segensreich“ (Takt 4) und nicht wie im Gotteslob „segenreich“. Dieser „Fehler“ hat sich aber in Österreich so festgesetzt, dass selbst bei Proben zur Originalfassung sich dieses „s“ oft einschleicht²³⁴.²³⁵ Dass der Gesang *Zum Gloria* tiefer gesetzt wurde, hat einen einfachen Grund: Er wäre für die meisten Gemeindemitglieder einfach zu hoch mit dem hohen g. Wofür es aber keine Erklärung gibt, ist, dass der Text des Gesanges *Nach der Wandlung* im alten Gotteslob eine neue Musik bekommen hat – nämlich die des *Gebet des Herrn*²³⁶. Gesungen wurde es trotzdem selten, was vermutlich der Grund dafür ist, dass es im neuen Gotteslob gar nicht mehr zu finden ist.

Auch wenn in den österreichischen Kirchen letztere Version die am meisten gespielte ist, ist sie dennoch nicht zu verwechseln mit den beiden originalen Schubertschen Fassungen der *Deutschen Messe*. Und ebenfalls nicht zu vergessen ist, dass der Originaltitel eigentlich *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* lautet. Der kürzere Titel *Deutsche Messe* ist im Nachhinein entstanden.

4.5. Fazit

Im Vergleich zur *Krönungsmesse* kann das Urteil über die Eignung der *Deutschen Messe* für die sonntägliche Liturgiefeier aufgrund der aufgezeigten Tatsachen nicht so eindeutig positiv ausfallen. Dafür weicht der Text stellenweise zu weit vom ursprünglichen Wortlaut ab bzw. gibt es heutzutage keinen (Begleit-)Gesang mehr an der vorgesehenen Position. Dem Text nach müsste das Gesamtkonzept *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* streng genommen als ungeeignet für den liturgischen Gebrauch ausscheiden. Doch wie in der Analyse angesprochen, erlaubt das Messbuch für den deutschsprachigen Raum in einigen Fällen ausnahmsweise auch „Lieder“. In Anbetracht der Häufigkeit, in der Teile der *Deutschen*

²³⁴ So auch in den Proben des Chores Mariabrunn.

²³⁵ Vgl. GL Nr. 802 und GL² Nr. 711.

²³⁶ Vgl. GL Nr. 802-6.

Messe in Liturgiefeiern in Österreich gesungen werden, wäre zu hinterfragen, ob es sich wirklich in allen Fällen um Ausnahmefälle handelt, doch das ist wieder ein anderes Thema. Hier gilt es, die grundsätzliche Eignung für die Liturgiefeier festzustellen und die ist ob des Textes nur eingeschränkt gegeben. Verständlichkeit und Entsprechung sind, ob der im Vergleich zur *Krönungsmesse* deutlich einfacher einbringbaren *participatio actuosa*, und der einfachen musikalischen Gestaltung, gegeben. Dass sie trotzdem in der Liturgiefeier gespielt werden kann, lässt sich mit Tradition und der Bewahrung und Pflege des kirchenmusikalischen Schatzes argumentieren.

5. ANTON BRUCKNERS MESSE IN D-MOLL (WAB 26)

5.1. Historischer Kontext

5.1.1. Kurzbiografie Bruckners

Joseph Anton Bruckner wurde am 4. September 1824 in Ansfelden bei Linz als Sohn eines Lehrers geboren. Durch den Beruf seiner Vaters, zu dem zur damaligen Zeit nicht nur das Unterrichten, sondern auch kirchenmusikalische Dienste und die musikalische Begleitung von Dorffesten gehörte, lernte der junge Bruckner schon früh die Welt der (Kirchen-)Musik kennen. Von ihm wurde er auch schon als Kind am Klavier, der Orgel und der Geige unterrichtet. Um seinem Sohn eine bessere musikalische Ausbildung zu ermöglichen, schickte der Vater Bruckner zu seinem Firmpaten Johann Baptist Weiß, der ihn im Orgelspiel, Allgemeiner Theorie und Kontrapunkt unterrichtete. Nach dem Tod seines Vaters kam Bruckner als Sängerknabe ins Stift St. Florian. Der Tradition seiner Familie folgend, absolvierte er die Ausbildung als Mittelschul- und später sogar Realschullehrer. Im Laufe seines Lebens gewann allerdings die Musik für ihn immer mehr an Bedeutung, weshalb er immer weniger Lehrer und dafür immer mehr professioneller Musiker wurde. 1851 wurde er Stiftsorganist in St. Florian, vier Jahre später sogar Domorganist in Linz – als herausragender Organist sollte Bruckner schon zu Lebzeiten bekannt werden.²³⁷

Als Komponist erreichte er seinen größten Bekanntheitsgrad erst posthum, wenngleich seine Werke auch zu Lebzeiten schon begrüßt wurden – vor allem seine Messkompositionen. Die Zahl der Werke, die er seiner Nachwelt hinterließ (Bruckner verstarb am 11. Oktober 1896), lässt sich mit der Zahl Mozarts oder Schuberts nicht vergleichen, in der Musikalität steht er seinen beiden „Vorgängern“ allerdings um nichts nach. Man könnte sogar meinen, Bruckners Musik sei anspruchsvoller als die Mozarts oder Schuberts, jedoch muss hierbei bedacht werden, dass die drei Komponisten in unterschiedlichen Kontexten komponiert haben. Mozart und Schubert waren von ihren Geldgebern abhängig, die gewisse Forderungen gestellt haben, wohingegen Bruckner deutlich freier war in seinem Schaffen – sein Einkommen war durch seinen Posten als Organisten gesichert (außerdem hat er immer wieder auch als Lehrer

²³⁷ Vgl. Manfred WAGNER, Bruckner. Leben. Werke. Dokumente (Serie Musik 8207), Mainz – München 1993, 13–20.

gearbeitet²³⁸), die Komposition war „nur“ ein Zusatzeinkommen, von dem er aber nicht abhängig war. Abgesehen von der Freiheit, die Bruckner hatte, hatte er auch einen tiefen Glauben, der ihn, eigenen Aussagen zufolge, in seinem Schaffen unterstützte.

5.1.2. Bruckners Religiosität

Im Vergleich zu Schubert (und auch Mozart) ist Bruckners Religiosität sehr gut belegt. Natürlich war auch für Bruckner die Kirchenmusik eine Einnahmequelle – und wie schon erwähnt auch sein Beruf – zusätzlich gibt es aber zahllose Anekdoten, die von seiner tiefen persönlichen Frömmigkeit berichten. So berichten beispielsweise mehrere Quellen, dass Bruckner alle Andachten pünktlich verrichtete und sogar seinen Unterricht unterbrach um sein *Ave Maria* zu sprechen oder dies während eines Treffens mit seinem künftigen Vorgesetzten heimlich tat. Auch Pausen im Alltag oder Pausen zwischen dem Orgelspiel in Messen widmete er dem persönlichen Gebet. Bei Unterbrechungen dabei reagierte er ungehalten. Fragte man ihn, wie er seine herrliche Musik komponieren konnte, antwortete er: „Der Liebe Herrgott hat es mir gegeben!“²³⁹ Und dem lieben Herrgott gegenüber war er auch tiefem Dank verpflichtet, was sich beispielsweise in der Widmung seiner letzten Symphonie und des *Te Deum*'s (WAB 45) zeigt²⁴⁰: „Der Hellmesberger hat gemeint, i soll das Te Deum dem Kaiser widmen. I hab ihm aber gesagt, es is nimmer frei, i hab's schon dem da oben zugesagt aus Dank [...].“²⁴¹ Über das *Te Deum* soll er außerdem gesagt haben:

„Wenn Gott mich eines Tages zu sich ruft und fragt, ‚Was tatest du mit dem Talent, mit dem ich dich beschenkt habe?‘, werde ich Ihm mein Te Deum zu Füßen legen, und Er wird mir ein gütiger Richter sein!“²⁴²

Kaum jemand wird es bei dieser Quellenlage wagen, Bruckner eine tiefe Frömmigkeit abzusprechen und dementsprechend bewegt man sich auch auf sicherem Boden, wenn Bruckners Kirchenmusik ausgehend von seiner Religiosität interpretiert wird, was in den folgenden Kapiteln geschehen wird.

²³⁸ Vgl. WAGNER, Bruckner, 13-20.

²³⁹ Renate GRASBERGER – Erich Wolfgang PARTSCH, Bruckner – Skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten (Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8), Wien 1991, 65.

²⁴⁰ Vgl. ebd., 59–68.

²⁴¹ Ebd., 62.

²⁴² Ebd., 65.

5.1.3. Kirchenmusik zur Zeit Bruckners

Mit der Aufklärung und dem Erstarken des Bürgertums entwickelte sich in der Gesellschaft ein neues Phänomen: das Vereinswesen²⁴³. Die sogenannten Bürger und Bürgerinnen forderten Mitbestimmungsrecht, und das konnten sie bis zu einem bestimmten Grad im jeweiligen Verein direkt oder indirekt ausüben. Auch im Bereich der (Kirchen-)Musik fand ein Übergang der tragenden Funktion vom höfischen Adel auf das städtische Bürgertum statt. Allein in der Zeit von 1821 bis 1848 entstanden elf (kirchen-)musikalische Vereine, von 1880 bis 1914 nochmals 48.²⁴⁴ Zu betonen ist hier auf der einen Seite der Wechsel der tragenden Funktion von Adel auf Bürgertum, auf der anderen Seite die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert Kirchenmusik durchaus noch ein integrierter Bestandteil des musikalischen Lebens war. Die kirchenmusikalische Tätigkeit konzentriert sich dabei auf das Hochamt, also die Hauptmesse der Pfarrkirche²⁴⁵, worin sich die „josephinische“ Gottesdienstordnung wiedererkennen lässt (vgl. Kapitel 3.1.3.). Interessant ist, dass in dieser Zeit immer mehr Frauen die Sopran- und Alt-Stimmen übernahmen – trotz aufrechtem Verbot²⁴⁶.

Neben den Hochämtern gab es aber auch immer mehr von den Vereinen organisierte und finanzierte Kirchenkonzerte, die auch andere kirchenmusikalische Werke neben den üblichen Messen aufführten – wie beispielsweise Schuberts *Stabat Mater* (D 383).²⁴⁷

Von der liturgischen Seite betrachtet, kam es im 19. Jahrhundert zu einem neuen Verhältnis von Wort und Musik: Die wortausdeutende Musik gewann gegenüber der rational-formalen Musik (in deren Bereich beispielsweise Mozarts *Krönungsmesse* einzuordnen wäre) an Bedeutung²⁴⁸ und das zeigte sich auch an der d-Moll Messe, wie in Kapitel 5.4. noch zu sehen sein wird.

Die Betonung der Sinnhaftigkeit wirkte sich auch im Bereich der Aufführungspraxis aus. Nach den josephinischen Sparmaßnahmen (vgl. Kapitel 3.1.) wurden auch in kleineren Landpfarren wieder vermehrt Messen gesungen. Allerdings hatten diese im Vergleich zu den

²⁴³ Vgl. Ernst BRUCKMÜLLER – Walter Sauer, Kirchenmusikvereine in Wien, in: Erich Wolfgang PARTSCH – Elisabeth MAIER (Hgg.), Anton Bruckners Messen. Bericht über die Tagung Wien, 29. und 30. April 2010 (Wiener Bruckner-Studien 5), Wien 2013, 33–48, hier: 33.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 34.

²⁴⁵ Vgl. ebd., 35.

²⁴⁶ Vgl. ebd., 36.

²⁴⁷ Vgl. ebd., 37.

²⁴⁸ Vgl. Karl Gustav FELLNER, Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit, in: Christoph-Hellmut MAHLING (Hg.), Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung, Tutzing 1988, 41–62, hier 41.

großen Stadtpfarrern natürlich weniger Ressourcen und teilweise auch weniger Platz zur Verfügung, was konsequenterweise zu einer Reduktion des Orchesters bzw. der Solisten²⁴⁹ führen musste und so gewannen reine Chorkompositionen (ohne Solisten)²⁵⁰ und auch Messkompositionen mit kleinem Orchester bzw. nur Orgel an Bedeutung²⁵¹. Diese neue Strömung, die sich einerseits auf das kirchenmusikalische Erbe des 16. Jahrhunderts rückbesann, andererseits aber auch die Entfaltung neuer auf dieser Basis gründender Kirchenmusik förderte, wurde unter dem Begriff *Cäcilianismus* bekannt. Voraussetzung für die Komposition „cäcilianischer“ Musik war das Studium der alten Werke. Stilelemente wie beispielsweise der unbegleitete a-capella Chor fanden dadurch wieder Einzug in neue Kompositionen. Einfachheit und Ordnung verbanden sich mit einem „romantischen Pathos“²⁵² zu einem neu akzentuierten Klangbild (vgl. Kapitel 5.4.) – im Vergleich zur Wiener Klassik, zu der auch Mozart gezählt wird, ein radikaler Umschwung.

Bruckner wuchs unter dem Einfluss dieser neuen Akzentsetzung (a-capella Elemente, großer Chor, textausdeutende Musik, Besinnung auf das Wort) auf und griff sie auch in seinen eigenen Kompositionen immer wieder auf. Trotzdem lassen sich bei ihm auch noch typische Stilelemente der Klassik, wie sie beispielsweise Mozart verwendet hat, finden. Hier ist als Beispiel die Symphonie-Form zu nennen, die bei Bruckner immer wieder durchbricht. Von den „neuen“ Elementen macht sich vor allem die textausdeutende Musik bemerkbar, aber dazu später mehr im Kapitel der musikwissenschaftlichen Analyse (vgl. Kapitel 5.4.).

Was im Vergleich zur Zeit Mozarts noch auffällt, ist das Vorhandensein ausgeprägter Amen-Fugen – sowohl in den Messen Bruckners als auch seiner Zeitgenossen. Durch das Wegfallen der Restriktionen Joseph II. blieb den Künstlern wieder mehr Freiheit in der Gestaltung ihrer Werke, was sich unter anderem auf die (Wieder-)Einführung der Fugen auswirkte.²⁵³ Generell gilt speziell für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, also nach Beendigung der Wirren rund um Aufklärung und Französische Revolution, dass Kunst und Religion wieder ein tieferes Verhältnis zueinander aufbauen konnten. Als Bindeglied diente die Kirchenmusik.²⁵⁴ Bruckner bediente sich dieser „als Brücke der Kommunikation zwischen Kirche und

²⁴⁹ Nachdem zur Zeit Bruckners offiziell nur Männer bzw. Knaben die solistischen Parts übernehmen durften, wird die Bezeichnung „Solist“ nicht gegendert, obwohl heutzutage auch Frauen diese Parts übernehmen.

²⁵⁰ Vgl. ebd., 42–43.

²⁵¹ Vgl. ebd., 49.

²⁵² Ebd., 47.

²⁵³ Vgl. ebd., 46.

²⁵⁴ Vgl. ebd., 51–52.

Welt, zwischen Liturgie und persönlichem Gebet.“²⁵⁵ Bruckners Kirchenmusik dient ähnlich wie die Schuberts (vgl. Kapitel 4.) und Mozarts (vgl. Kapitel 3.) als „Übersetzung“ der Worte der Liturgie, wobei ihm im Vergleich zu Mozart eine weitaus größere textausdeutende Funktion zuzuschreiben ist. Deshalb sei in Folge zunächst der Text der d-Moll Messe analysiert, bevor die Analyse der Ritualpraxis (Kapitel 5.3.) und Musik (Kapitel 5.4.) folgen.

5.2. Exegetische Analyse

Die Analyse des Textes der d-Moll Messe kann an dieser Stelle sehr kurz ausfallen, handelt es sich doch genauso um den offiziellen Text des Ordinarius Missae wie schon bei der *Krönungsmesse* Mozarts. Nachdem sich der Messtext weder im Vergleich Mozart-Bruckner noch im Vergleich Bruckner-heute (bis im letzten Fall auf die Möglichkeit der deutschen Liturgiesprache) verändert hat, ist es müßig, dieselben Punkte, die schon bei Mozart analysiert wurden, hier wieder zu diskutieren. Deshalb sei an dieser Stelle „nur“ auf das Kapitel 3.2. verwiesen. Der Vollständigkeit halber sei hier aber dennoch der Text der d-Moll Messe Bruckners (erneut) wiedergegeben, ebenso wie das zusammengefasste Ergebnis der Analyse:

Nachdem der Messtext, der zu Zeiten Bruckners (und Mozarts und Schuberts) verwendet wurde, heute ebenso Gültigkeit besitzt wie damals und Bruckner in der d-Moll Messe exakt diesen im Messbuch vorgeschriebenen Text vertont hat, spricht exegetisch nichts gegen eine Verwendung der d-Moll Messe in einer Sonn- oder Feiertagsmesse im aktuellen Jahrhundert (vgl. Kapitel 3.2.). Einziger Unterschied: Bei *Gloria* und *Credo* lässt Bruckner die erste Zeile „Gloria in excelsis Deo“ bzw. „Credo in unum Deum“ weg und lässt den Chor jeweils erst mit der zweiten Zeile starten. Die erste Zeile überlässt er den Zelebranten und verzichtet (anders als Mozart) auf die Wiederholung derselben durch den Chor.

5.2.1. Kyrie

*Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.*²⁵⁶

*Herr erbarme dich,
Christus erbarme dich,
Herr erbarme dich.*²⁵⁷

5.2.2. Gloria

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Und Friede auf Erden den Menschen seiner Gnade.

²⁵⁵ Vgl. ebd., 57.

²⁵⁶ WAB 26.

²⁵⁷ E.Ü.

*Laudamus te,
 benedicimus te,
 adoramus te,
 glorificamus te.
 Gratis agimus tibi propter magnam
 gloriam tuam.
 Domine Deus rex coelestis.
 Deus pater omnipotens.
 Domine fili unigenite Jesu Christe.
 Agnus Dei, filius patris.
 Qui tollis peccata mundi,
 miserere nobis.
 Qui tollis peccata mundi,
 suscipe deprecationem nostram.
 Qui sedes ad dexteram patris,
 miserere nobis.
 Quoniam tu solus sanctus,
 tu solus Dominus,
 tu solus altissimus, Jesu Christe,
 cum sancto spiritu in gloria Dei patris,
 amen.²⁵⁸*

*Wir loben dich,
 wir preisen dich,
 wir beten dich an,
 wir rühmen dich.
 Wir danken dir, denn groß ist
 deine Herrlichkeit.
 Herr und Gott, König des Himmels.
 Allmächtiger Gottvater.
 Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus.
 Lamm Gottes, Sohn Gottes.
 Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
 erbarme dich unser.
 Du nimmst hinweg die Sünde der Welt,
 nimm an unser Gebet.
 Der du sitzt zur Rechten des Vaters,
 erbarme dich unser.
 Denn du allein bist heilig,
 du allein der Herr,
 du allein der höchste, Jesus Christus,
 mit dem Heiligen Geist zur Ehre Gottes des Vaters,
 Amen.²⁵⁹*

5.2.3. Credo

*Patrem omnipotentem,
 factorem coeli et terrae,
 visibilium omnium,
 et invisibilium.
 Et in unum Dominum Jesum Christum,
 filium Dei unigenitum,
 et ex patre natum
 ante omnia saecula.
 Deum de Deo,
 lumen de lumine,
 Deum verum de Deo vero,
 genitum, non factum,
 con substantialem patri,
 per quem omnia facta sunt,
 qui propter nos homines,
 et propter nostram salutem descendit
 de coelis.
 et incarnatus est
 de Spiritu sancto
 ex Maria virgine
 et homo factus est.
 Crucifixus etiam pro nobis,
 sub Pontio Pilato passus et sepultus est,
 et resurrexit tertia die
 secundum scripturas,
 et ascendit in coelum,
 sedet ad dexteram patris,*

*Den allmächtigen Vater,
 den Schöpfer des Himmels und der Erde,
 alles Sichtbaren
 und Unsichtbaren.
 Und an den einen Herrn Jesus Christus,
 eingeborener Sohn Gottes,
 aus dem Vater geboren,
 vor aller Zeit.
 Gott von Gott,
 Licht von Licht,
 wahrer Gott von wahren Gott,
 gezeugt, nicht geschaffen,
 aus der Substanz des Vaters,
 durch den alles geschaffen ist,
 der für uns Menschen
 und für unser Heil herabgestiegen ist
 vom Himmel.
 und er hat Fleisch angenommen
 durch den Heiligen Geist
 aus der Jungfrau Maria
 und ist Mensch geworden.
 Er wurde gekreuzigt auch für uns,
 unter Pontius Pilatus hat er gelitten und
 wurde begraben,
 und ist am dritten Tage auferstanden
 nach der Schrift,
 und ist aufgefahren in den Himmel,
 er sitzt zur Rechten des Vaters,*

²⁵⁸ WAB 26.

²⁵⁹ E.Ü.

*et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos,
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex patre filioque procedit,
qui cum pater et filio simul adoratur
et conglorificatur,
qui locutus est per prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam ecclesiam,
confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum,
et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi,
amen.*²⁶⁰

*und von dort wird er kommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten,
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Und an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,
der mit dem Vater und dem Sohn angebetet
und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten.
Und an die eine heilige, katholische
und apostolische Kirche,
ich bekenne die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden,
und erwarte die Auferstehung der Toten,
und das Leben der kommenden Welt,
Amen.*²⁶¹

5.2.4. Sanctus - Benedictus

*Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus, qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.*²⁶²

*Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Erfüllt sind Himmel und Erde von
deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der in der Höhe.
Gelobt sei der kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der in der Höhe.*²⁶³

5.2.5. Agnus Dei

*Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.*²⁶⁴

*Lamm Gottes,
der du nimmst die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes,
der du nimmst die Sünde der Welt,
erbarme dich unser.
Lamm Gottes,
der du nimmst die Sünde der Welt,
gib uns deinen Frieden.*²⁶⁵

5.3. Ritualpraktische Analyse

In der Ritualpraxis hat sich im Vergleich zur Zeit Mozarts ebenso nichts verändert. *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus* und *Agnus Dei* wurden ebenso immer noch parallel zu den Worten des Priesters gesungen bzw. gespielt, was ihnen dieselbe Übersetzungs- bzw. Verdeutlichungsfunktion zukommen ließ, wie es bei der *Krönungsmesse* schon der Fall war.

²⁶⁰ WAB 26.

²⁶¹ E.Ü.

²⁶² WAB 26.

²⁶³ E.Ü.

²⁶⁴ WAB 26.

²⁶⁵ E.Ü.

Und nachdem Bruckner denselben Text vertont hat wie schon Mozart, hat sich in der Verwendung für die heutige Liturgiefeier auch nichts geändert, weshalb auch dieses Kapitel mit Verweis auf Kapitel 3.3. kurz ausfallen kann.

Das Einzige, was anders ist, ist die Dauer. Bruckner hatte im Gegensatz zu Mozart keine so strengen Formvorschriften zu beachten, wie beispielsweise das Fugenverbot (vgl. Kapitel 3.4. und 5.1.3.) und war deshalb in der künstlerischen Entfaltung freier, was zu einer ausführlicheren Gestaltung der einzelnen Teile geführt hat (vgl. Kapitel 5.4.). So beträgt die Aufführungsdauer (jeweils abhängig von der konkreten künstlerischen Ausgestaltung) in etwa²⁶⁶:

<i>Kyrie:</i>	5 Minuten 45 Sekunden
<i>Gloria:</i>	6 Minuten 30 Sekunden
<i>Credo:</i>	13 Minuten
<i>Sanctus-Benedictus:</i>	8 Minuten 45 Sekunden
<i>Agnus Dei:</i>	6 Minuten 55 Sekunden

Verglichen mit der Krönungsmesse ist das deutlich länger – besonders das *Credo*. Mit einer Dauer von etwa 13 Minuten kann das in einer heutigen Liturgiefeier durchaus als Unterbrechung angesehen werden. Aber auch die anderen Teile sind allesamt deutlich länger als es ein Gotteslob-übliches *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus-Benedictus* oder *Agnus Dei* wäre. Sollte das daran hindern die d-Moll Messe Bruckners an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort, der Messfeier, zu spielen? Die von Bruckner vertonten Stücke sind konstitutive Bestandteile der Feier und können nicht einfach weggelassen werden²⁶⁷. Natürlich können sie in einer anderen Form gesungen oder auch gesprochen werden, die Zeit sparen würde. Die Frage, die sich aber wie schon bei Mozart stellt ist, ob es tatsächlich die Dauer ist, die über Angemessenheit (oder nicht) bestimmt. Laut Messbuch des deutschen Sprachraums ist ein *Gloria* einem Gotteslob-üblichen *Gloria*-Lied immer noch vorzuziehen, heißt es doch im Messbuch, ein *Gloria*-Lied dürfe nur in Ausnahmefällen zum Einsatz kommen²⁶⁸. Zeitliche Beschränkungen sind jedoch unbekannt.

Die „Alltagstauglichkeit“ einer Messfeier betrachtet, sollte natürlich darauf geachtet werden, dass die Dauer der gesamten Messfeier nicht zu viel Zeit in Anspruch nimmt. Aber Orchestermessen werden ja auch nicht jeden Sonn- bzw. Feiertag gespielt. Die Dauer sollte zwar

²⁶⁶ Vgl. CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER, WAB 26 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 16. Juni 2013].

²⁶⁷ Abgesehen vom Gloria, das nur an Sonn- und Feiertagen und ausgenommen der Fastenzeiten vorkommt.

²⁶⁸ Vgl. Messbuch 1988, 331.

nicht außer Acht gelassen werden, sollte aber auch nicht das einzige Kriterium für die Entscheidung für oder gegen eine Aufführung der d-Moll Messe im Rahmen einer Liturgiefeier sein.

5.4. Musikwissenschaftliche Analyse²⁶⁹

Die Musik der d-Moll Messe ist im Vergleich zu Schubert und Mozart aufwändiger und „geladener“ (was die Leistungen Schuberts und Mozarts keineswegs schmälert!) und könnte eine eigene Arbeit füllen, weshalb hier die Einschränkung auf die für diese Arbeit wesentlichen Elemente notwendig war.

Schon in der Besetzung fällt auf, dass es sich um eine wesentlich größere Messe als die *Krönungsmesse* handelt: zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Alt-, Tenor, und Bassposaune, Violinen, Violen, Violoncelli, Kontrabässe und Pauken.

5.4.1. Kyrie

Der Beginn der d-Moll Messe mit dem *Kyrie* ist mit *Piano*-Streichern sehr zart, ebenso wie der Choreinsatz in Takt 21. Dennoch drückt die Musik eine gewisse Schwere, eine Last aus, die auf dem Menschen liegt – der also erlösungsbedürftig ist.

In der Großform ist das *Kyrie* wie üblich dreigeteilt in *Kyrie* (Takte 1–42) – *Christe* (Takte 43–69) – *Kyrie* (Takte 70–132), wobei beim *Christe* von einer eingeschobenen Alternative gesprochen werden kann, ausgedrückt unter anderem durch den Einsatz dreier Solisten von Takt 43 bis 47. Das zweite *Kyrie* beginnt mit neuer Musik (Takte 70–79), bevor es wieder die Musik des ersten *Kyrie* aufgreift und variiert (ab Takt 80).

In beiden *Kyrie*-Teilen finden sich vertonte Elemente der Liturgie, nämlich die katabatische und anabatische Dimension derselben, ausgedrückt durch auf- bzw. absteigende Tonleitern. Die erste aufsteigende kommt bereits in Takt 29: Die Menschheit, vertreten durch den Chor, fleht unisono zum Himmel hinauf um Gnade, die sie auch erhält – in der absteigenden Tonleiter durch die Bläser. Dieses Spiel zwischen anabatischem Flehen zum Himmel und katabatischer Antwort von oben wiederholt sich in diesem Stück mehrmals (Takte 38–42, 104–108, 109–113). Das Flehen der erlösungsbedürftigen Menschheit drückt sich also nicht nur in der Schwere der Musik, sondern auch durch die aufsteigende Musik aus.

²⁶⁹ Mit freundlicher Unterstützung von Michael Zlabinger MA.

Generell öffnet Bruckner mit dem *Kyrie* einen Bogen über die gesamte Komposition, den er zum Schluss im *Agnus Dei* wieder schließt (vgl. Kapitel 5.4.5.).

5.4.2. Gloria

Das *Gloria* beginnt, wie in der exegetischen Analyse erwähnt, erst mit „Et in terra pax hominibus bonae voluntatis“ in *Piano* unisono, die Worte „Gloria in excelsis Deo“ sollte der Zelebrant hörbar anstimmen bevor er still bzw. vom Chor übertönt weiterspricht. Zum Lobpreis Gottes mit den Worten „laudamus te, benedicimus te“ setzt der Chor in *Fortissimo* fort (Takt 8–12), bevor er zur Bewunderung Gottes („adoramus te“, Takt 12) wieder ins *Piano* wechselt. Generell ist dieser erste Teil geprägt von abrupten Wechseln zwischen *Piano* und *Fortissimo*, wobei *Fortissimo* immer dann zum Einsatz kommt, wenn es um den Lobpreis bzw. die Größe Gottes geht (Takte 8–12, 14–20, 28–42), *Piano* zu Bewunderung und Dank (Takte 12–14, 21–28, 48–52). Zum Ende des ersten von drei Teilen setzen nacheinander wieder drei der vier Solisten ein, wobei diesmal (anders als im *Kyrie*) der Tenor statt dem Bass pausiert (Takte 52–64).

Den Beginn des zweiten Teiles markiert ein Tempowechsel von *Allegro* zu *Meno mosso* und der Chor übernimmt wieder von den Solisten, wobei bei den Takten 65 bis 75 von einer Überleitung zum thematisch neuen *Qui tollis* gesprochen werden kann, in dem sich Frauen- und Männerchor immer wieder abwechseln, bevor sie sich zum Schluss des zweiten Teiles (ab Takt 100) zusammenfinden, den anschließend das Orchester ausklingen lässt (Takte 107–117).

Der dritte Teil, das *Quoniam*, greift auf das Eingangstempo *Allegro* zurück, wobei diesmal der Solo-Bass beginnt (Takt 117), dann übernimmt der Chor (ohne Bass, Takt 120). Anschließend führen Solo-Tenor und Solo-Bass weiter und auch der Solo-Alt setzt in Takt 125 ein. Eine Solo-Phrase von Alt und Tenor gibt es noch (Takte 130–134), bevor der Chor den Teil zu Ende singt (bis Takt 161).

Von Takt 162 bis zum Ende des *Glorias* (mit Takt 210) hat Bruckner eine *Amen*-Fuge komponiert. Wie unter Punkt 5.1. erwähnt, hatte Bruckner nicht mehr die strengen Auflagen wie noch Mozart zu erfüllen, sondern war freier in seinem Schaffen, was sich, abgesehen von der größeren Dauer, auch im Komponieren dieser Fuge äußert. Die *Amen*-Fuge bestätigt das zuvor gesungene bzw. gespielte und schließt das *Gloria* musikalisch ab.

5.4.3. Credo

Das *Credo* ist das längste und, wie auch bei Mozart, zentrale Stück der Messe. Wie schon beim *Gloria* fehlt auch hier die erste Zeile im Text, die allein dem Zelebranten überlassen bleibt. Idealerweise stimmt dieser schon in der richtigen Tonart (D-Dur) an, damit der Chor, der gleichzeitig mit dem Orchester beginnt, direkt weitersingen kann, ohne zuvor einen Ton zu benötigen, was den Übergang stören würde.

Das erste Tempo des *Credos* ist ein *Moderato*, geprägt von zahlreichen bewusst gesetzten Akzenten. Wie bei Mozart singt auch hier der Chor großteils unisono, und wenn nicht, zumindest in derselben rhythmischen Textverteilung, was den Text für die Zuhörenden leicht verständlich macht.

Ein Wechsel in Tonart und Tempo kommt mit der Menschwerdung Christi, die schon per theologischer Definition ein Mysterium ist.

„Viele der großen Schöpfungen der kirchlichen Tonkunst haben hier in tiefer Inbrunst des Glaubens ihr letztes Können aufgeboten, um uns empfinden zu lassen, was es bedeutet, dass damals der Himmel sich herabgeneigt und Gottes Sohn den Frieden auf unsere Erde gebracht hat.“²⁷⁰

Besser könnte nicht ausgedrückt werden, was Bruckner hier gelungen ist²⁷¹. Wie in vielen Messen der Fall, kommen auch hier zunächst die Solisten zum Einsatz (Takte 69–72), bevor auch der Chor dieses Wunder „wundersam“ besingen darf (73–87). Schon der ganze Teil wirkt sehr behutsam, wenn es dann aber zur einmaligen Menschwerdung mit den Worten „et homo factus est“ (Takte 84–87) kommt, wird Bruckner noch eine Spur behutsamer. Die Kreuzigung erfolgt im *Fortissimo* und wieder unisono. Diese Szene wirkt überhaupt recht „opernhafte“ – vermutlich kommt hier Bruckners Sympathie für Wagner zum Vorschein. Ab der Sterbeszene (Takte 97–99) könnte man durch den acapella Chor und die anschließende Übernahme durch die Orgel (Takte 100–101) meinen, sich in einer Kapelle wiederzufinden. Das Zugrabetragen (Takte 101–105) übernehmen die Solisten wie bei einem Requiems-Choral. Danach übernimmt wieder die Orgel (Takte 105–109) und den Abschluss macht ein Bläserchoral (Takte 109–113), bei dem der Eindruck entstehen könnte, nun am Grab zu stehen.

²⁷⁰ Jungmann Missarum Sollemnia 1, 596.

²⁷¹ Dass Gott seinen Sohn schickt, um den Frieden herabzusenden, wiederholt Bruckner außerdem im *Agnus Dei*.

Auf den Tod Jesu folgt bekanntlich die Auferstehung und die wird eingeleitet durch ein musikalisches Erdbeben (ab Takt 114), bevor er mit aufsteigender Melodie in den Himmel auffährt und seinen Platz zur Rechten Gottes einnimmt (Takte 141–163). Der weitere Fortgang des Textes erfolgt wie schon der Beginn des Stückes in rhythmischer Gleichverteilung des Textes in den jeweils singenden Stimmen.

Der letzte Teil wechselt zurück in Tempo und Musik des ersten Satzes – ins *Moderato*. Mit dem *Et vitam* (Takt 280) wird erneut eine Fuge angefangen, die aber abbricht, bevor sie wirklich begonnen hat. Das bestätigende Amen beschließt das *Credo*. Interessant ist, dass Bruckner die Phrase „Et vitam venturi saeculi“ vor dem letzten Amen wiederholt – ein persönliches Glaubenszeugnis? Auch Mozart hat sich ja erlaubt eine Phrase („Credo in unum Deum“) an gleicher Stelle zu wiederholen (vgl. Kapitel 3.4.3.), was als Zeichen des eigenständigen Glaubens gedeutet werden könnte. Alles in Allem bietet das *Credo* Bruckners ein großes Spektrum an musikalisch-theologischen Ausdeutungen des Textes: vom unisono abgelegten Glaubensbekenntnis über die mystische Menschwerdung und der opernhaften Todeszene zurück zum unisono Glauben der Kirche und dem bestätigenden Amen der Gläubigen, vertreten durch den Chor.

5.4.4. Sanctus-Benedictus

Sanctus und *Benedictus* sind im Vergleich zum *Credo* fast „ereignislos“, dafür aber sehr majestätisch. Die Musik steigert sich vom Beginn im *Piano* über das dreimalige „Sanctus“ zu einem *Fortissimo* zu „Dominus Deus Sabaoth“. Für die „erfüllten Himmel“ (ab Takt 14) und das kurze erste Hosanna (Takte 34–51) wechselt Bruckner ins schnellere *Allegro moderato*.

Das *Benedictus* dürfen, wie für damalige Messen üblich, nach einem längeren instrumentalen Intro (Takte 1–16) die Solisten vorsingen, doch ab Takt 27 übernimmt der Chor, teilweise gemeinsam vierstimmig (Takte 27–36, 63–68, 89–98), teilweise mit kurzen, einzelnen Phrasen abwechselnd in den Stimmen (Takte 38–62, 80–88). Zum Abschluss folgt erneut das *Hosanna* (Takte 109–125).

5.4.5. Agnus Dei

Das *Agnus Dei* behält seine textliche Dreiteilung auch musikalisch, jeweils beginnend mit den Worten „Agnus Dei“ (Takt 1, 26 und 62), wobei die Musik dazu immer dieselbe in unterschiedlichen Tonhöhen ist. Das *Qui tollis* singt der Chor im ersten Teil gemeinsam mit

gleicher rhythmischer Textverteilung, im zweiten und dritten Teil werden die Worte „qui tollis“ von den einzelnen Stimmen nacheinander eingeworfen (Takte 29–34 und 65–71), bevor sie sich zu „peccata mundi“ wieder zusammenfinden (Takte 35–41 und 71–77). Das *Miserere nobis* stimmt jeweils der Solo-Bass an (Takte 9 und 42), bevor auch der Chor die Worte singt, jeweils mit der gleichen Musik in unterschiedlichen Tonhöhen (Takte 12–18 und 45–51). Nur das Ende im ersten und zweiten Teil sind beide langsamer und musikalisch anders (Takte 19–25 und 52–61), bevor Bruckner mit dem Beginn des zweiten bzw. dritten Teiles zum *Tempo primo* (*Andante quasi Allegretto*) zurückkehrt.

Im *Dona nobis* schließt sich der von Bruckner über die gesamte Messe gespannte Bogen durch die Wiederholung von Elementen aus dem *Kyrie*, sowie dem *Credo*. In einem für das Stück neuen Tempo (*Allegro moderato*) kehrt zunächst die Musik des *Et vitam* (Takte 280–306 im *Credo*, Takte 80–99 im *Agnus Dei*) wieder, bevor ab Takt 100 sich die himmelssteigenden Tonfolgen des *Kyrie* wiederholen. Erneut werden hier also anabatische und katabatische Dimension der Liturgie vertont, die die Bitte um Gnade bzw. in diesem Fall Frieden hinauf in den Himmel schicken und wiederum wird diese Bitte auch erhört: Es folgt eine absteigende Tonfolge zu den Worten „dona nobis pacem“ (Takte 110–113). Die Rede ist hier aber von einem Frieden, den es in dieser Welt nicht gibt – durch die Musik des „*vitam venturi saeculi*“ wird der Mensch getröstet auf das Leben der kommenden Welt.

5.5. Fazit

Für die Verwendung der d-Moll Messe Bruckners in einer Liturgiefeier der aktuellen Zeit gilt zusammengefasst Ähnliches, wie für Mozarts Krönungsmesse: Der Text entspricht zur Gänze den liturgischen Forderungen des Messbuches, sogar der Aufforderung, dass Gloria und Credo vom Priester angestimmt werden sollen²⁷², kann bei dieser Komposition problemlos nachgekommen werden. Was bei Bruckner noch deutlicher zum Vorschein kommt als bei Mozart ist, wie gezeigt, die textausdeutende Musik, die das Gesagte bzw. Gesungene nicht nur durch Worte, sondern auch mithilfe der Musik zum Ausdruck bringt. An entscheidenden Stellen, wo die Worte besonders wichtig sind (beispielsweise im *Credo*), lässt dann aber auch Bruckner unisono singen. Die Kriterien der Wortbezogenheit und der Verständlichkeit sind somit erfüllt. Bleibt nur mehr das Kriterium der Entsprechung. Nun, wenn eine

²⁷² Vgl. Missale Romanum. Editio typica tertia 2002. Grundordnung des Römischen Messbuches. Vorabpublikation zum Deutschen Messbuch (3. Auflage), hg. v. SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFS-KONFERENZ (Arbeitshilfen 215), Bonn 2007, 41 und 49 [Nr. 53 und 68].

Musik es schafft, unaussprechliche Mysterien wie die Menschwerdung Christi, seinen Tod und seine Auferstehung derart bildhaft vor Augen zu führen oder anabatische und katabatische Dimension der Liturgie allein durch Tonfolgen auszudrücken, kann sie doch eigentlich nur der Liturgie „entsprechend“ sein. Die Argumente der ausgedehnten Dauer und *participatio actus* sollen aber trotzdem nicht außer Acht gelassen werden. Dennoch gilt ähnlich wie für die Krönungsmesse: Die tätige Teilnahme ist auch durch inneren Mitvollzug und/oder mit der Gemeinde gesungene Eingangs-, Gaben- und Danklieder möglich, und was die Dauer betrifft: Wenn Musik es schafft, Unaussprechliches derart verständlich zu kommunizieren, darf es ruhig auch einmal länger dauern – ein derart langes *Credo* u.a. wird im Normalfall nicht jeden Sonntag gesungen. Für der Musik nicht abgeneigte Ohren tut sich beim Hören der d-Moll Messe wahrhaft der Himmel auf – und genau dafür ist die Liturgiefeier ja da.

6. ZUSAMMENSCHAU

Zur Beantwortung der eingangs gestellten Forschungsfrage, ob Mozarts *Krönungsmesse* (KV 317), Schuberts *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* (D 872) und Bruckners d-Moll Messe (WAB 26) in einer Liturgiefeier der heutigen Zeit gespielt bzw. gesungen werden können, wurden in den vorangegangenen Kapiteln anhand der Analyse des textlichen, ritualpraktischen und musikalischen Aspektes zwei Ergebnisse erarbeitet, die so erwartet wurden (zu Mozart und Bruckner) und ein Ergebnis, das ein wenig überrascht hat (zu Schubert).

Mozart und Bruckner sind sowohl in Hinblick auf den Text (vgl. Kapitel 3.2. und 5.2.), als auch auf die Verständlichkeit einwandfrei für die Liturgiefeier geeignet und auch die Musik entspricht den Forderungen der Liturgie. Vor allem Bruckner vermag es, das Unaussprechliche durch die Musik so zu vermitteln, dass es für die Mitfeiernden verständlich wird (vgl. Kapitel 5.4.), aber auch Mozart schafft es auf seine Weise die Geschehnisse im Altarraum zu „übersetzen“ (vgl. Kapitel 3.4.).

Bei Schubert eröffnet sich schon bei der Analyse des Textes ein Problem, das im Vorhinein nicht unbedingt so erwartet wurde. Denn obwohl die Gesänge in den österreichischen Kirchen sehr beliebt sind, sind vor allem die Texte zu *Gloria*, *Credo* und *Sanctus-Benedictus* eigentlich nicht den Vorgaben entsprechend, weichen sie doch oft recht weit davon ab. Für die Zeit Schuberts wäre das noch kein Problem gewesen, da der Zelebrant ohnehin die offiziellen Texte selbst zu sprechen hatte. Heute, wo die Gesänge liturgisch konstitutiv sind, ergibt sich ein Problem – wäre da nicht die Erlaubnis der Bischofskonferenz des deutschen Sprachraumes in Ausnahmefällen auch Lieder verwenden zu können und das Argument der Tradition (vgl. Kapitel 4.). Wie im Verlauf der Arbeit erläutert, sind bereits im 18. Jahrhundert deutsche Messgesänge entstanden, die sich im Laufe der Zeit zu bekanntem Liedgut entwickelt haben, die dann nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil bei der Erstellung der ersten Auflage des Gotteslobs mit dem Argument der Tradition berücksichtigt wurden. Somit ist auch die *Deutsche Messe*, obwohl der Text nicht ganz entsprechend ist, für die Verwendung in der Liturgiefeier approbiert. Die Musik derselben stellt gar kein Hindernis dar, auch wenn sie im Vergleich zu Bruckner und Mozart keinerlei Mysterien verbildlicht oder besondere Bilder zeichnet. Dafür ist sie so „einfach“, dass sie für die Gottesdienstgemeinde singbar ist und eine tätige Teilnahme derselben auch durch das Singen bzw. Spielen der Deutschen Messe nicht gehindert wird.

Damit wäre auch schon ein Kritikpunkt angesprochen, der häufig in der Diskussion eingeworfen wird, wenn es um die *Krönungsmesse* oder d-Moll Messe in einer Liturgiefeier heute geht – der *participatio actuosa* der restlichen Gemeinde, wenn ein Chor diese Messen singt. Aufgrund des Schwierigkeitsgrades der beiden Messen KV 317 und WAB 26 ist es ausgeschlossen, dass die Gemeinde „vom Blatt“ mitsingt. Doch ist für die *participatio actuosa* eine äußerliche Aktivität wie beispielsweise das Singen gar nicht erforderlich. Die Liturgiekonstitution benennt auch das Schweigen als tätige Teilnahme²⁷³ und Joseph Ratzinger bezieht auch das „Hören, Aufnehmen mit Sinnen und Geist, geistliches Mitvollziehen“²⁷⁴ in diesen Begriff hinein. Nicht jeder Mensch kann überhaupt singen, dafür aber vielleicht umso besser zuhören und verinnerlichen, was andere singen – das sollte, so Ratzinger, ebenfalls gewürdigt werden²⁷⁵. Außerdem besteht immer noch die Möglichkeit, außer den vertonten Ordinarius-Texten auch noch andere Gesänge an passender Stelle einzubauen, die die Gemeinde sehr wohl mitsingen kann (vgl. Kapitel 3.3.5.).

Ein Punkt, der sowohl bei Bruckner als auch bei Mozart noch als „Hindernis“ im Weg stehen könnte, ist die Dauer der einzelnen Stücke bzw. der gesamten Komposition. Da beide Messen als Gesamtkonzept zu verstehen sind, wäre es musikalisch und inhaltlich unsinnig nur einzelne Teile herauszugreifen (vgl. Kapitel 3.4. und 5.4.), weshalb diese Option hier nicht zur Debatte steht. Da aber die Aufführung einer *Krönungsmesse* oder einer d-Moll Messe eine Ausnahme darstellt, die nur zu bestimmten (Hoch-)Festen der Kirche gespielt bzw. gesungen werden, kann hier argumentiert werden, dass diese Festgottesdienste auch länger dauern dürfen – eben ausnahmsweise. Dass ein Fest gefeiert wird, hat ja auch seinen Grund, wieso also nicht mit Hilfe der Musik den Rahmen festlicher gestalten, zur Ehre Gottes außergewöhnliche Musik erklingen lassen? Immerhin hält schon das Konzil fest:

„Formam nobiliorem actio liturgica accipit, cum divina Officia sollemniter in cantu celebrantur, quibus ministri sacri intersint quaeque populus actuose participet.“²⁷⁶

Wenn also ein Chor eine Messe anlässlich eines bestimmten Hochamtes singt, die „ministri sacri“²⁷⁷ bei Bruckner beispielsweise Gloria und Credo anstimmen und die Gemeinde Gesänge wie den Eröffnungsgesang oder den Gesang zur Gabenbereitung übernimmt, nehmen alle von SC direkt angesprochenen Personengruppen aktiv tätig teil und die Liturgie nimmt

²⁷³ Vgl. SC 30 (EDIL/DEL 1, 30).

²⁷⁴ RATZINGER, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, 43.

²⁷⁵ Ebd. 43.

²⁷⁶ SC 113 (EDIL/DEL 1, 113).

²⁷⁷ SC 113 (EDIL/DEL 1, 113).

somit ihre „vornehmste Form“²⁷⁸ an. Die Gestaltung einer Liturgiefeier mit einer *Krönungsmesse*, einer d-Moll Messe oder einer *Deutschen Messe* in ihrer Originalversion mit Orchester wird schon allein wegen der Kosten eines professionellen Orchesters nicht jeden Sonntag möglich sein – das verbietet das Budget einer durchschnittlichen Pfarrkirche – es wird also schon allein deshalb eine Ausnahme sein. Dass Menschen wegen der „Überlänge“ von der Liturgiefeier fernbleiben, kann nicht ausgeschlossen werden. Umgekehrt gilt aber genauso: Die Musik kann Menschen anlocken, die sonst vielleicht nicht so oft eine Messe besuchen – Franz Karl Praßl sieht darin sogar eine pastorale Chance²⁷⁹.

Außerdem bleibt immer noch das Argument der Liturgiekonstitution mit dem Auftrag der Bewahrung und Pflege dieses kirchenmusikalischen Schatzes²⁸⁰:

„Wahrhaft bewahren und pflegen kann man aber das, was diese Musik ist, nur dann, wenn sie weiterhin tönendes Gebet, Geste der Verherrlichung ist – wenn sie dort ertönt, wo sie geboren wurde: im Gottesdienst der heiligen Kirche.“²⁸¹

Die Frage nach der Eignung der *Krönungsmesse* und der d-Moll Messe kann also grundsätzlich mit ja beantwortet werden, für die *Deutsche Messe* mit einem eingeschränkten ja aufgrund der Erlaubnis der Bischöfe im deutschen Sprachraum.

²⁷⁸ SC 113 (EDIL/DEL 1, 113).

²⁷⁹ Vgl. PRASSL, Mozart in der Liturgie heute, 100.

²⁸⁰ Vgl. SC 114 (EDIL/DEL 1, 114).

²⁸¹ RATZINGER, Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, 45.

7. BIBLIOGRAFIE

7.1. Quellen

BRUCKNER, Anton, Messe in d-Moll. WAB 26, o.O. 1864.

CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER, KV 317 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 8. Juni 2014].

CHOR UND CAMERATA MARIABRUNN UNTER DER LEITUNG VON MICHAEL ZLABINGER, WAB 26 [unveröffentlichte Aufnahme aus dem Gottesdienst am 16. Juni 2013].

COLLOREDO, Hieronymus, Hirtenbrief des Erzbischofs von Salzburg 1782 [zitiert nach: Ernst WALDER (Hg.), Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich. Hirtenbrief des Erzbischofs von Wien, Johann Joseph Graf Trautson 1752 – Hirtenbrief des Bischofs von Laibach, Johann Karl Graf Herberstein 1782 – Hirtenbrief des Erzbischofs von Salzburg, Hieronymus Graf Colloredo 1782, Bern – Frankfurt a. M. 1976, 45–101].

Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs hg. v. den (ERZ-)BISCHÖFEN DEUTSCHLANDS UND ÖSTERREICHS UND DEM BISTUM VON BOZEN-BRIXEN, LÜTTICH UND LUXEMBURG, Stuttgart u.a. 1975.

Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs hg. v. den (ERZ-)BISCHÖFEN DEUTSCHLANDS UND ÖSTERREICHS UND DEM BISTUM VON BOZEN-BRIXEN, LÜTTICH UND LUXEMBURG, Stuttgart u.a. ²2013.

Instruktion *Musicam Sacram* – Die Kirchenmusik vom 5. März 1967 [lat. Ausgabe: *Enchiridion Documentorum Instaurationis Liturgicae*, Bd. 1, hg. v. Reiner KACZYNSKI, Turin 1976, 275–291; dt. Ausgabe: *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie*, Bd. 1: *Dokumente des apostolischen Stuhls 1963–1973*, hg. v. Heinrich RENNINGS unter Mitarbeit von Martin KLÖCKNER, Kevelaer 1983, 404–423].

Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* – Das heilige Konzil vom 4. Dezember 1963 [lat. Ausgabe: *Enchiridion Documentorum Instaurationis Liturgicae*, Bd. 1, hg. v. Reiner KACZYNSKI, Turin 1976, 1–27; dt. Ausgabe: *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie*, Bd. 1: *Dokumente des apostolischen Stuhls 1963–1973*, hg. v. Heinrich RENNINGS unter Mitarbeit von Martin KLÖCKNER, Kevelaer 1983, 37–76].

Messbuch. Die Feier der heiligen Messe. Herausgegeben im Auftrag der BISCHOFSKONFERENZEN DEUTSCHLANDS, ÖSTERREICHS UND DER SCHWEIZ SOWIE DER BISCHÖFE VON LUXEMBURG, BOZEN-BRIXEN UND LÜTTICH, Wien u.a. 21988.

Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP. VI. Promulgatum Ioannis Pauli PP. II. Cura recognitum. Editio typica tertia, Vatikan 2002.

Missale Romanum. Editio princeps 1570. Editione anastatica, hg. v. Manlio SODI – Achille Maria TRIACCA (Monumenta Liturgica Concilii Tridentini 2), Vatikan 1998.

Missale Romanum. Editio typica tertia 2002. Grundordnung des Römischen Messbuches. Vorabpublikation zum Deutschen Messbuch (3. Auflage), hg. v. SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Arbeitshilfen 215), Bonn 2007.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Missa in C. KV 317. Salzburg 1779.

SCHUBERT, Franz, Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe. Nebst einem Anhang, enthaltend: Das Gebet des Herrn. Text von Johann Philipp Neumann. D 872, o.O. 1827.

7.2. Sekundärliteratur

BECKER, Max (Hg.), Mozart. Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern, Frankfurt a. M. – Leipzig 1991.

BENEDIKT XVI. [Joseph RATZINGER], Mein Mozart, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 177–178.

BERGER, Rupert, Die Feier der Heiligen Messe. Eine Einführung, Freiburg i. Br. 2009.

BIERITZ, Karl-Heinrich, Liturgik, Berlin – New York 2004.

BRUCKMÜLLER, Ernst – SAUER, Walter, Kirchenmusikvereine in Wien, in: Erich Wolfgang PARTSCH – Elisabeth MAIER (Hgg.), Anton Bruckners Messen. Bericht über die Tagung Wien, 29. und 30. April 2010 (Wiener Bruckner-Studien 5), Wien 2013, 33–48.

DIECKMANN, Friedrich, Franz Schubert. Eine Annäherung, Frankfurt a. M. – Leipzig 1996.

ELSCHEK, Oskar, Musik, Zeitgeist und Persönlichkeit, in: Moritz CSÁKY – Walter PASS (Hgg.), Europa im Zeitalter Mozarts (Schriftenreihe der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien – Köln – Weimar 1995, 21–29.

- FELLERER, Karl Gustav, Bruckner und die Kirchenmusik seiner Zeit, in: Christoph-Hellmut MAHLING (Hg.), Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung, Tutzing 1988, 41–62.
- FREIMUTH, Heinz-Gert – RAU, Stefan, Möglichkeiten der musikalischen Gestaltung einzelner Messteile. Eröffnung und Abschluss, in: Harald SCHÜTZEICHEL (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 152–195.
- GRASBERGER, Renate – PARTSCH, Erich Wolfgang, Bruckner – Skizziert. Ein Porträt in ausgewählten Erinnerungen und Anekdoten (Anton Bruckner. Dokumente und Studien 8), Wien 1991.
- HAMMER, Karl, W.A.Mozart – eine theologische Deutung. Ein Beitrag zur theologischen Anthropologie, Zürich 1964.
- HARNONCOURT, Nicolaus, Die Kirchenmusik der Mozartzeit als „Schule des Hörens“, in: Peter KELLER – Armin KIRCHER (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006, 84–85.
- HARNONCOURT, Nicolaus, Die Macht der Musik, Salzburg – Wien 1993.
- HARNONCOURT, Philipp, Gesang und Musik im Gottesdienst, in: Harald SCHÜTZEICHEL (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 9–25.
- HARNONCOURT, Philipp, Vom Hören und Erfassen geistlicher Musik, in: Peter KELLER – Armin KIRCHER (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006, 86–88.
- HERTEN, Joachim – RÖHRING, Klaus (Hgg.), Wie hast Du's mit der Religion? Wolfgang Amadeus Mozart und die Theologie, Würzburg 2009
- HILMAIR, Ernst – JESTREMSKI, Margret (Hgg.), Schubert-Lexikon, Graz 1997.
- HINTERMAIER, Ernst, Einführung, in: Wolfgang Amadeus MOZART, Missa in C. KV 317. Krönungsmesse. Faksimile der autographen Partitur, Salzburg 1998, 5–12.
- HOLLERWEGER, Hans, Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich (Studien zur Pastoralliturgie 1), Regensburg 1976.
- JASCHINSKI, Eckhard, Kleine Geschichte der Kirchenmusik, Freiburg i. Br. ²2004.
- JEGGLE-MERZ, Birgit – SCHÜTZEICHEL, Harald, Eucharistiefeier, in: Harald SCHÜTZEICHEL (Hg.), Die Messe. Ein kirchenmusikalisches Handbuch, Düsseldorf 1991, 90–151.

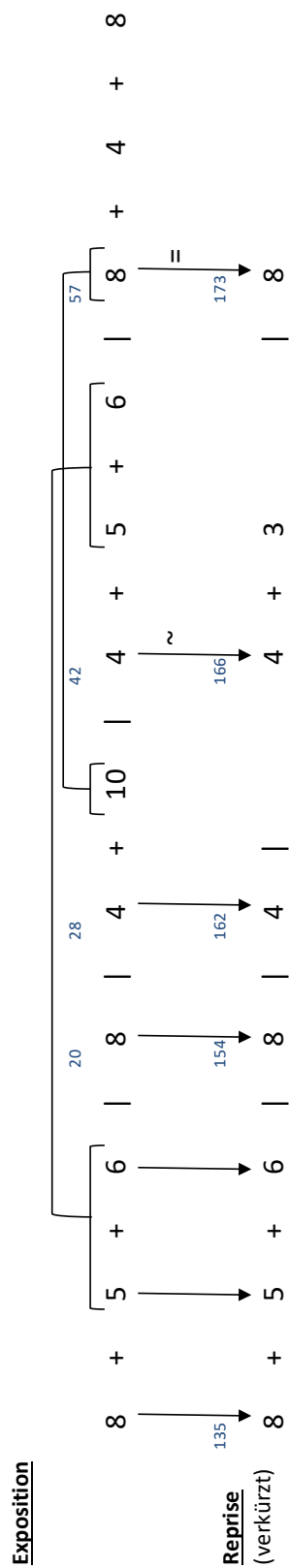
- JUNGMANN, Josef Andreas, Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe Bd. 1–2, Wien u.a. ⁵1962.
- KALISCH, Volker, Kirchenmusik. Bedeutungen und Wandlungen eines Begriffs, in: Wilfried BÖNIG (Hg.), Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven, Stuttgart 2007, 14–43.
- KASPAR, Peter Paul, Mozart und der liebe Gott. Theophilus – Amadeus – Gottlieb, in: Peter KELLER – Armin KIRCHER (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006, 24–32.
- KELLER, Peter – KIRCHER, Armin (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006.
- KLEK, Konrad, Gottesdienstliche Formen, in: Wolfgang HOCHSTEIN – Christoph KRUMMACHER (Hgg.), Geschichte der Kirchenmusik. Das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Historisches Bewusstsein und neue Aufbrüche (Geschichte der Kirchenmusik 3), Darmstadt 2013, 24–30.
- KRUMWIEDE, Hans-Walter, Geschichte des Christentums III. Neuzeit. 17. bis 20. Jahrhundert (Theologische Wissenschaft 8), Stuttgart u.a. ²1987.
- KUBE, Michael, Vorwort, in: INTERNATIONALE SCHUBERT-GESELLSCHAFT (Hg.), „Deutsche Messe“, Deutsche Trauermesse, Kassel u.a. 2001, 9–21.
- KUNZLER, Michael, Liturgie der Kirche (Lehrbücher zur katholischen Theologie 10), Paderborn ²2003.
- LENGELING, Emil Joseph, Die neue Ordnung der Eucharistiefeier. Allgemeine Einführung in das römische Messbuch. Endgültiger lateinischer und deutscher Text. Einleitung und Kommentar (Lebendiger Gottesdienst 17), Münster 1970.
- MAHLING, Christoph-Hellmut (Hg.), Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 20), Tutzing 1988.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, Mozart Briefe und Dokumente. URL: <http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=885&cat=> [Abruf: 4. Oktober 2016].
- ÖSTERREICHISCHES LITURGISCHES INSTITUT, Gotteslob. URL: <http://www.gotteslob.at/gotteslob/fragen-antworten> [Abruf: 28. November 2016].
- PRASSL, Karl Franz, Mozart in der Liturgie heute, in: Peter KELLER – Armin KIRCHER

- (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006, 100–101.
- RATZINGER, Joseph [BENEDIKT XVI.], Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 14–45.
- RATZINGER, Joseph [BENEDIKT XVI.], Das Welt- und Menschenbild der Liturgie und sein Ausdruck in der Kirchenmusik, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 92–116.
- RATZINGER, Joseph [BENEDIKT XVI.], Singt kunstvoll für Gott. Biblische Vorgaben für die Kirchenmusik, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 65–91.
- RATZINGER, Joseph [BENEDIKT XVI.], Die künstlerische Transposition des Glaubens, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 46–64.
- RATZINGER, Joseph [BENEDIKT XVI.], Im Angesicht der Engel will ich dir singen. Regensburger Tradition und Liturgiereform, in: DERS., Im Angesicht der Engel. Von der Musik im Gottesdienst, hg. v. Franz Josef STOIBER, Freiburg i. Br. 2008, 117–143.
- SCHEELE, Paul Werner, Lob der Musik der Musiker. Beiträge zu einer Theologie der Musik, Würzburg 2005.
- SCHMID, Manfred Herman, Mozarts Kirchenmusik, in: Peter KELLER – Armin KIRCHER (Hgg.), Zwischen Himmel & Erde. Mozarts geistliche Musik, Salzburg 2006, 9–23.
- WAGNER, Manfred, Bruckner. Leben. Werke. Dokumente (Serie Musik 8207), Mainz – München ³1993.
- WAGNER, Manfred, Franz Schubert. Sein Werk – Sein Leben (Musikportraits 2), Wien 1996.
- WINTER, Eduard, Der Josefinismus und seine Geschichte. Beiträge zur Geistesgeschichte Österreichs. 1740–1848 (Prager Studien und Dokumente zur Geistes- und Gesinnungsgeschichte Ostmitteleuropas 1), Wien 1943.

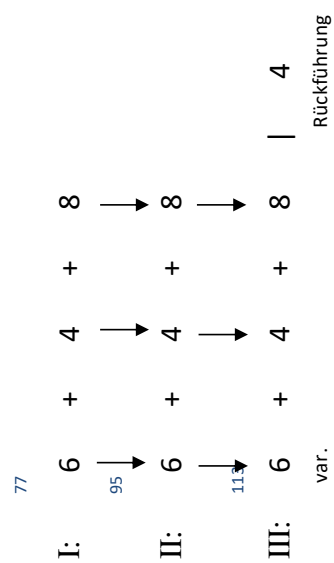
8. ANHANG

8.1. Schematische Formanalyse KV 317 Gloria²⁸²

Gloria KV 317



Mittelteil



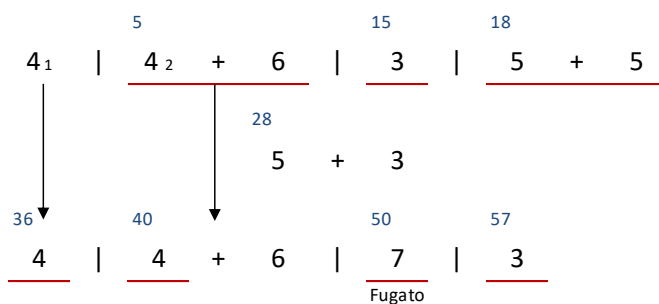
²⁸² Mit freundlicher Unterstützung von Michael Zlabinger MA.

8.2. Schematische Formanalyse Credo²⁸³

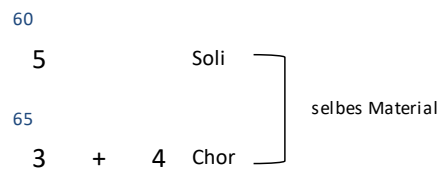
Credo KV 317

<u>Großform:</u>	A	B	A'
	Allegro	Adagio	Allegro
	1	60	72
<u>Form der Allegro-Teile:</u>	a	b	a'
	1; 72	28; 96	36; 114

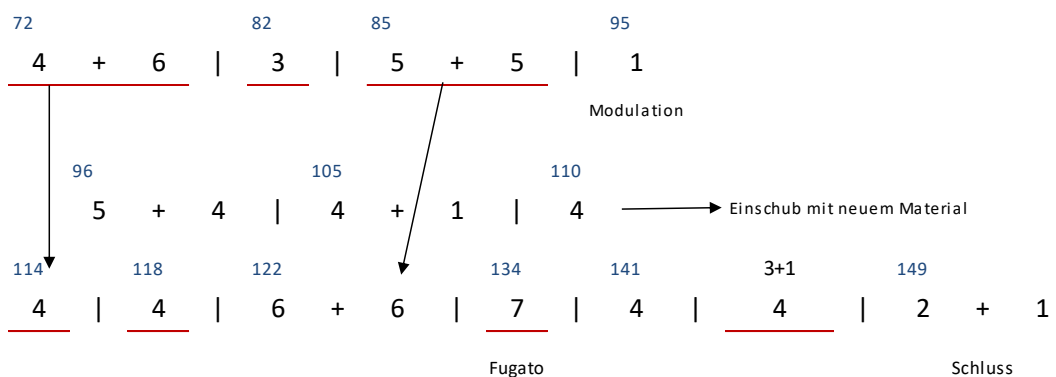
1. Allegro



Adagio



2. Allegro



²⁸³ Mit freundlicher Unterstützung von Michael Zlabinger MA.

ABSTRACT

Deutsch:

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob Wolfgang Amadeus Mozarts *Krönungsmesse* (KV 317), Franz Schuberts *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* (D 872) und Anton Bruckners Messe in d-Moll (WAB 26) in einer ordentlichen Liturgiefeier heutzutage noch gespielt bzw. gesungen werden können. Die Analyse orientiert sich dabei an von Joseph Ratzinger formulierten Kriterien für Kirchenmusik. Dabei werden der Text, die ritualpraktische Situation und die Musik der jeweiligen Messe untersucht und die Ergebnisse in Bezug auf die Forschungsfrage zusammengefasst. Die prägnante Antwort auf die Frage lautet zum Schluss: Alle drei Messen können grundsätzlich für die Liturgiefeier verwendet werden, wobei darauf zu achten ist, dass der jeweilige konkrete Rahmen passend ist.

Englisch:

This Diploma Thesis deals with the question whether Wolfgang Amadeus Mozart's *Krönungsmesse* (KV 317), Franz Schubert's *Gesänge zur Feier des heiligen Opfers der Messe* (D 872) and Anton Bruckner's Mass in d-Minor (WAB 26) can still be used for the celebration of liturgy nowadays. The analysis follows Joseph Ratzinger's criteria of sacred music. Therefore the text, the ritual-practical situation and the music are examined and the results with regard to the research question summarized. In the end, the short answer to the question is: Basically it's possible to use the three analysed examples of mass-compositions in a celebration of liturgy, but the context has to be appropriate.