



Thomas Hochradner (Hg.)

Wege zu Stille Nacht

*Zur Vor- und Nachgeschichte einer
„einfachen Composition“*



HOLLITZER



Thomas Hochradner (Hg.)

Wege zu *Stille Nacht*

Zur Vor- und Nachgeschichte einer „einfachen Composition“

Veröffentlichungen des
Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte
Band 8

*Im Gedenken an
Albert F. Hartinger und Johann Trummer*

Wege zu *Stille Nacht*

Zur Vor- und Nachgeschichte einer „einfachen Composition“

Bericht einer Tagung des Arbeitsschwerpunktes
Salzburger Musikgeschichte
im Abteisaal der Benediktinerabtei Michaelbeuern
in Kooperation mit der Salzburger Bachgesellschaft,
22. September 2018

herausgegeben von
Thomas Hochradner

redigiert von
Isolde Deleyto Rösner und Christina Maria Kellner

HOLLITZER





Gedruckt aus Budgetmitteln des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg mit finanzieller Unterstützung von Land Salzburg und der Stille Nacht Gesellschaft.



Für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen bzw. Autoren verantwortlich.

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung ersucht.

Auf dem Umschlag:

„Stille Nacht“, Diorama von Walter Dahel (um 1980), Klostersammlung Michaelbeuern.

© Benediktinerabtei Michaelbeuern.

Das Diorama zeigt Franz Xaver Gruber und Joseph Mohr, im Hintergrund das Schulhaus in Arnsdorf und die Wallfahrtskirche Maria im Mösl. Die Darstellung folgt der inzwischen anhand von Quellen widerlegten Annahme, dass Komponist Franz Xaver Gruber bei der Erstaufführung des Liedes „Stille Nacht“ am Heiligen Abend 1818 in der St. Nicola-Kirche in Oberndorf die Gitarre gespielt habe; in Wirklichkeit ist es, wie Grubers Sohn Felix berichtet, Textdichter Joseph Mohr gewesen.

Layout und Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99012-837-4

ISSN 2617-3328

Alle Rechte vorbehalten

© Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2020

www.hollitzer.at

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	7
Geleitwort von Albert F. Hartinger †	9
Johann Trummer † Katholische Kirchenmusik und kirchlicher Volksgesang im katholischen Reichsgebiet an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert	11
Wolfgang Hochstein Katholische Kirchenmusik zur Zeit der Aufklärung	25
Sonja Ortner Punktuelle Einblicke zum Platz deutschsprachiger Weihnachtslieder in der Kirche bis vor die Zeit der Entstehung von „Stille Nacht“	44
Ute Jung-Kaiser Volksnahes Singen und Sagen von der Geburt Christi	81
Gerhard Walterskirchen <i>Christus habe uns bethen, nicht singen geheissen.</i> Der lange Weg der Kirchenmusikreform des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo	108
Eva Neumayr Zur musikalischen Topographie der Stadt und des Landes Salzburg vom Ende des 18. bis zum zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts	120
Alexander Zerfaß „Stille Nacht“ auf rauer See. Weihnachten in den Salzburger Gesangbüchern des 19. Jahrhunderts	133
Thomas Hochradner Warum „Stille Nacht“ ein und kein Volkslied ist	146

Klaus Petermayr

159

Von Michael Haydn zu Anton Bruckner. Stationen einer
Wirkungsgeschichte

Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am
Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum

174

Vorwort des Herausgebers

Zwei Jahre sind vergangen, seit zahlreiche engagierte Projekte, ambitionierte Initiativen und stilvolle Festivitäten das Jubiläum der Entstehung von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ vor zweihundert Jahren begleitet haben. Nach Trubel und Gedenken ist es wieder ruhig geworden um das weltläufig gewordene Lied aus dem Salzburger Land. Es ist zurückgekehrt in seine christliche, familiäre, heimelige Existenz. Geblieben ist aber der Halt im Leben, den „Stille Nacht“ vermittelt – für manche als Verankerung des Glaubens, für andere als Erinnerung an Stunden inniger Harmonie, für viele Menschen als beides zugleich. Ein Halt im Leben, der sich in einem prozessualen Verlauf ergeben hat, den das Lied nicht selbst auslöste, sondern der es erfasste und über manche Fährnisse in die gläubige und familiäre Gemeinschaft trug.

Ergänzend zu einem Chorseminar, das die Salzburger Bachgesellschaft im Jahr 2018 im Salzburger Flachgau veranstaltete, fand im atmosphärischen Abteisaal der Benediktinerabtei Michaelbeuern ein vom Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg ausgerichtetes Symposium statt, mit dem Ziel, nicht – wie so vielfach unternommen – den faktischen Begebenheiten rund um die Entstehung des Liedes nachzugehen, sondern Ursachen dafür aufzuspüren.

Die Referate dieser Zusammenkunft sind im vorliegenden Band vereint. Sie ranken sich um Entwicklungen und Entfaltungen in Liturgie und Kirchenmusik, um das Verständnis des christlichen Apostolats zwischen Aufklärung, Romantik und Restauration ebenso wie um Strategien der Amtskirche und ihre Akzeptanz im Volk. Sie geben „Stille Nacht“ ein Geleit, indem nicht die Geschichte des Liedes, auch nicht direkt seine Rezeption angesprochen, sondern die Flächen seines Werdens und Sich-Einstellens in die Lebenswelt thematisiert werden. Denn Bruchlinien und Widerspenstigkeiten markieren eine allmählich wachsende Resonanz, ehe das Singen von „Stille Nacht“ bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts über die Weihnachtsfeiern der Schulen und karitativer Institutionen, dann auch im Militär Fuß gefasst hatte und durch weihnachtliche Programme auf Konzerttourneen, über Emigration und Mission auf dem ganzen Erdkreis verbreitet war.

Vielfacher Dank ist auszusprechen: der Salzburger Bachgesellschaft für den Impuls zur Ansetzung des Symposiums, der Benediktinerabtei Michaelbeuern

für ihre Gastfreundschaft, dem Land Salzburg und der Stille Nacht Gesellschaft für finanzielle Unterstützung, den Studienassistentinnen Isolde Deleyto Rösner und Christina Maria Kellner für die redaktionelle Einrichtung der Texte und dem Hollitzer Wissenschaftsverlag für die umsichtige Besorgung der Drucklegung.

Gewidmet ist der vorliegende Band em. o. Univ.-Prof. Dr. Albert F. Hartinger, Gründer und damals als Vorsitzender der Salzburger Bachgesellschaft auch Mentor der Tagung, und em. o. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer, dem Autor des Pilotbeitrags; beide durften die Fertigstellung dieses Buches nicht mehr erleben.

ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner

Geleitwort von Albert F. Hartinger † als p.t. Vorsitzender der Salzburger Bachgesellschaft

Die Zeit um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert war eine Zeit der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche. Auch das religiöse und kirchliche Leben und mit diesem die Kirchenmusik waren davon betroffen.

1782, zum 1100-jährigen Jubiläum der Diözese bzw. Erzdiözese Salzburg mahnte der damalige Fürsterzbischof Colloredo die Abkehr von einer prunkhaften und artifiziellen Festkultur im Gottesdienst an. In den Landkirchen sollte die für die meisten Gläubigen unverständliche lateinische Sprache durch die deutsche ersetzt werden. Der Gottesdienst sollte verständlich und nachvollziehbar sein, sowie einen emotionalen Zugang zum liturgischen Geschehen ermöglichen. Dazu musste auch der musikalische Stil volksnäher werden.

Mit der Durchführung der Reformmaßnahmen war Michael Haydn betraut worden. Seine Kompositionen im „neuen Stil“ wurden zum Vorbild für eine ganze Generation von Kirchenmusikern, unter ihnen auch Franz Xaver Gruber. Auch wenn der Erzbischof im Jahr 1800 aufgrund der politischen Wirren und kriegerischen Ereignissen nach Wien in das Exil floh, war dieser Schritt nicht mehr umkehrbar.

In Zeiten des Umbruchs und der Veränderung kann auch Neues entstehen. Unweit vom Stift Michaelbeuern, in der zur Stiftspfarre Lamprechtshausen gehörenden kleinen Dorfschule von Arnsdorf, entstand ein Lied für die „heilige Weyhnacht“, das Weltruhm erlangte. Es ist in deutscher Sprache verfasst und hat keinen liturgischen Text als Grundlage. Sein volksliedhafter Stil ist auch durch Anleihen bei der Kunstmusik gekennzeichnet, die wiederum zukunftsweisend waren.

Gerade im Zusammenhang mit der Entstehung von „Stille Nacht“ gibt es noch viele Fragen, die im vorliegenden Tagungsband einer Antwort zugeführt werden sollen.

em. o. Univ.-Prof. Dr. Albert Hartinger †
SALZBURGER BACHGESELLSCHAFT

Katholische Kirchenmusik und kirchlicher Volksgesang im katholischen Reichsgebiet an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

Über den Hintergrund der Zeit, in der „Stille Nacht“ entstand

Ein kleines Präludium

In einem Beitrag über *Stille Nacht in Slowenien*¹ schreibt Štefan Ferencak, Salesianer in Maribor: „Der Priester, Chorleiter und Komponist Jakob Aljaž (1845–1927) wollte als Kaplan in Tržič das Lied bei der Christmette mit dem Chor aufführen. Doch seine Sänger mussten am Heiligen Abend in der [Schuh-]Fabrik bis spät am Abend arbeiten. Aljaž aber gab nicht nach, wie er selbst berichtet: ‚Bis zum Weihnachtsfest übte und übte ich – für mich allein – [...] und gerade in der Heiligen Nacht [bei der Christmette 1871] sang ich zum ersten Mal in Tržič² Grubers Stille Nacht auf Slowenisch. Ich allein, vor dem Altar, mit der Gitarre. Die Gläubigen in der Kirche waren ganz und gar berührt von der Schönheit und Innigkeit [des Liedes]. [...] Deswegen stimmte ich das Lied vor dem Ende der Messe nochmals an. Und – ein Wunder! Die Hälfte der Kirche [der Gemeinde] sang mit, auf Slowenisch!‘“³ Sveta noč, blažena noč – Eine Erinnerung an Oberndorf 1818.

Štefan Ferencak konnte nachweisen, dass „Stille Nacht“ im Gebet- und Gesangbuch von Antonius Globozchnik (Catecheta Gymnasii Labacensis) mit dem Titel *Preces et hymni in usum studiosae iuventutis* von 1857 mit sechs Strophen erschienen ist, als die bislang erste bekannte Übersetzung in die slowenische Sprache. Es steht unter der Rubrik „Weihnachten“ an zweiter Stelle. Im ersten offiziellen Gesangbuch der heutigen Diözese Graz–Seckau aus dem Jahr 1885 findet sich

-
- 1 Štefan A. Ferencak, *Sveta noč, blažena noč. Stille Nacht! in Slowenien*, in: *Blätter der Stille Nacht Gesellschaft*, Folge 57 (2018), S. 16f.: 16.
 - 2 Stadt in Oberkrain, nördlich von Kranj.
 - 3 Ivan Sivec, *Najlepša božična pesem. Das schönste Weihnachtslied*, Ljubljana: Družina 2008, S. 67.

„Stille Nacht“ dagegen nicht. Dieses Buch mit dem Titel *Hosanna* wurde von Johann Haimasy herausgegeben, einem der ersten Schüler der Regensburger Kirchenmusik-Schule, im Geist des Cäcilianismus, d.h. in einer Zeit und Richtung, die sich bemühten, den liturgischen Gesang zu fördern, im Sinne „echter Kirchenmusik“. Für den offiziellen liturgischen Gesang galt Latein als Norm. Gesänge in der Muttersprache wurden als ‚außerliturgische‘ Gesänge geführt. Erst das zweite Diözesangesangbuch *Lobet den Herrn* von 1932 enthielt „Stille Nacht“. Dieses Buch löste *Hosanna* ab. Charakteristisch ist der Wechsel zu einem Titel in der Muttersprache, von *Hosanna* auf *Lobet den Herrn*. In spürbarer Distanz zum Gesangbuch *Hosanna* ist im Vorwort zu lesen, dass das neue Diözesangebetgesangbuch „nur solche Lieder [enthält], die von unserem Volk wirklich gesungen werden können und tatsächlich gesungen werden.“⁴⁴

Eine (nicht repräsentative) Stichprobe in einer kleinen Auswahl von Gesangbüchern, die ich bei der Vorbereitung dieses Referats greifbar hatte, ergab, dass „Stille Nacht“ im EKG (Evangelisches Kirchengesangbuch) enthalten ist, hingegen unter anderen nicht in der Ausgabe für Niedersachsen von 1988, ebenso nicht in dem allerdings vierstimmigen Gesangbuch *Gemeindelieder des Bundes Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden* von 1981. Es mag daran liegen, dass es stilistisch vielleicht doch nicht auf der Linie der Editionen lag, doch könnte ebenso das Argument gelten, dass ein Abdruck für gar nicht notwendig befunden worden sei. In der Neuausgabe des katholischen Gesangbuchs *Gotteslob* (2013) ist das Lied hingegen zweimal vertreten: im gemeinsamen Teil mit drei Strophen (Nr. 249), im Österreichteil mit der (höchstwahrscheinlich) melodischen Urfassung und sechs Strophen (Nr. 803), sowie drei Strophen in Slowenisch, Burgenländisch-Kroatisch, Ramani (Roma) und Ungarisch.

Katholische Liturgie und (so genannter) kirchlicher Volksgesang im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert

Hier gilt es, zwei Perioden zu skizzieren: Zum einen vom Trienter Konzil (1545–1563) bis zur Enzyklika *Annus qui* (1749) – das ist die Zeit, von der die katholische Liturgie im Wesentlichen bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil geprägt war. Und zum anderen der Volksgesang in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die Zeit der Reformen für Österreich unter Maria Theresia und Joseph II. und für Salzburg unter Hieronymus Graf Colloredo.

4 Johann Trummer, *Kirchlicher Volksgesang und Diözesangesangbücher in der Diözese Graz-Seckau*, in: *Sursum corda. Variationen zu einem liturgischen Motiv. Für Philipp Harnoncourt zum 60. Geburtstag*, hg. v. Erich Renhart und Andreas Schnider, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1991, S. 349–363: 361.

Heute, mehr als fünfzig Jahre nach der Erneuerung der katholischen Liturgie im Zweiten Vatikanischen Konzil, kann die Kenntnis der Liturgie auf der Basis des Trienter Konzils nicht mehr vorausgesetzt werden. Es erscheint daher angebracht, einige Grundzüge insbesondere der Messfeier jener Zeit aufzuzeigen, in deren Rahmen unter anderen das Werk von Michael und Joseph Haydn entstand, die Kirchenmusik von Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert, eine Ordnung, die im Wesentlichen bis 1965 Geltung hatte.

Grundlage der Trienter Liturgie-Reform war das Amtsverständnis der katholischen Kirche – in Abgrenzung zum allgemeinen Priestertum der Gläubigen nach Martin Luther. Die katholische Liturgie wurde als ‚Klerusliturgie‘ verstanden, trotz der Betonung, dass der Priester seinen Dienst im Namen der Kirche vollzieht. Im Gegensatz zu früheren Zeiten, in denen Liturgiebücher vor Ort abgeschrieben (und oft illuminiert) wurden, ermöglichte im 16. Jahrhundert der Buchdruck (erstmal!) die vollständige Vereinheitlichung der Liturgie, wobei das Konzil festhielt, dass alle Bistümer, die über mehr als 100 Jahre eigene Messbücher verwendet hatten, diese weiter gebrauchen könnten. Alter und Tradition galten als Garanten der Rechtmäßigkeit. Von einer raschen Vereinheitlichung der Liturgie nach dem Tridentinum kann daher nicht die Rede sein, und der Prozess der Einführung des Trienter Missale von 1570 zog sich sogar in Deutschland bis ins 19. Jahrhundert hinein.

Die Hervorhebung des priesterlichen Dienstes beziehungsweise der Priesterweihe bedeutete im Verständnis des Konzils von Trient, dass der ‚Zelebrant‘ die Messe vom Anfang bis zum Ende zu rezitieren, ‚zu lesen‘ hatte. Das galt genauso im bischöflichen Hochamt, in dem die Lesung vom Subdiakon, das Evangelium vom Diakon und die liturgischen Gesänge vom Chor vorgelesen wurden. Die Zeit, die der Bischof, der Abt oder der Zelebrant eines Hochamts zwischen Lesung und Evangelium zur persönlichen Rezitation von Lesungen, Graduale, Alleluja oder Tractus, Sequenz und Evangelium benötigte, gab Raum für die Episteltonaten oder Joseph Haydns Halleluja-Symphonie (Hob. I:30).

Die Musik war also nicht „notwendiger und integrierender Bestandteil der feierlichen Liturgie“, wie es das Zweite Vatikanische Konzil festhielt, sondern Beiwerk. Der Organist hatte, wie es Costanzo Antegnati⁵ im Dialog zwischen Vater und Sohn oder Girolamo Frescobaldi in der Einleitung zu

5 Costanzo Antegnati, *L'Arte organica*, Brescia 1608, Neudruck mit Vorrede von Renato Lunelli, Mainz: Rheingold-Verlag 21958, „AUERTIMENTO [sic] 6“.

den *Fiori musicali* festhalten, darauf zu achten, den Zelebranten „nicht warten zu lassen“. Das ist auch der Hintergrund etwa der Textverschachtelung Joseph Haydns in der Kleinen Orgelmesse (*Missa brevis Sti. Joannis de Deo*, Hob. XXII:7), in der die Texte des Gloria und des Credo auf die vier Stimmen aufgeteilt simultan persolviert werden, was die Länge des Satzes auf ein Viertel reduziert. Für die Liturgie war eben nur die Rezitation des Priesters wichtig. Dass dies aber so nicht sein sollte, zeigt bereits Michael Haydns korrigierte Version der Messe seines Bruders.⁶ Wer sich heute in dieser Frage auf den ‚Urtext‘ berufen will, versteht nicht, dass dieser einer Zeit entstammt, in der – vom formalen Liturgieverständnis her – die Musik für die „Gültigkeit der Liturgie“ bedeutungslos war.

So war es in der Messe und im Officium. Ein Teil des letzteren, insbesondere die Vesper, wurde an Sonn- und Feiertagen in Kathedralkirchen, Klosterkirchen, auch in größeren Pfarreien gesungen (z.B. Mozarts Vespers), ebenso die Litaneien oder die Marianischen Antiphonen. Das Volk hatte in der Mitwirkung keine Funktion, wie sie etwa im Lutherischen Gottesdienst durch den Gemeindechoral gegeben war. Die Lieder, wie sie aus den katholischen Gesangbüchern der Gegenreformation bekannt sind, hatten, wenn man von einigen spätmittelalterlichen Einschüben (z.B. in der Ostersequenz) absieht, in den außerliturgischen Andachten, bei Prozessionen, Wallfahrten, Hausandachten, Predigt, Christenlehren, Litaneien, Eucharistischen Andachten, Kreuzweg- und Maiandachten, Flurprozessionen, Begräbnissen, Totenandachten, im Rosenkranzgebet oder später bei der sogenannten ‚Stillen Messe‘ ihren Platz. Bei dieser feierte der Priester still rezitierend die Messe, bekanntlich mit Blick zum Retabel, mit dem Rücken zur Gemeinde. Diese war schweigend, während der Organist und einige Sänger und Sängerinnen (meist waren es Frauen), bei der Schulmesse der Kinderchor deutsche Lieder sangen, die kaum in einer Beziehung zur Messe und deren liturgischen Teilen standen. Nur während der so genannten Wandlung und dem Emporheben der Gaben zur Anbetung trat Stille ein. Eine andere Weise der Mitfeier war der gemeinsam gebetete Rosenkranz während der ‚Stillen Messe‘. So war es noch vor etwas mehr als fünfzig Jahren an Wochentagen üblich.

Die Volksfrömmigkeit und damit auch der Volksgesang hatten ihren Platz also in den Andachten, die gemeinsam mit Priestern oder unter der Leitung von Vorbetern in den Kirchen und Kapellen, bei Bildstöcken und zu Hause gehalten wurden. Auch im privaten persönlichen Gebet waren Andachten an

6 Siehe Joseph Haydn, *Missa brevis Sti. Joannis de Deo*, Hob. XXII:7; Michael Haydn erweiterte die 31 Takte umfassende ‚Originalfassung‘ des Gloria auf 118 Takte, siehe ebenda.

Hand von Gebetbüchern Teil der täglichen Glaubenspraxis. Sie wurden nicht als Ersatz für die Liturgie verstanden, sondern als ihre Ergänzung, als Verlebendigung der sakramentalen Feier im täglichen Leben.

Das bedeutendste Dokument des 18. Jahrhunderts zur Kirchenmusik war die Enzyklika *Annus qui* Papst Benedikts XV. zum Heiligen Jahr 1750. Das Schreiben vom Februar 1749 wurde an die Bischöfe im Kirchenstaat gerichtet. Die zu erwartenden Rom-Pilger sollten auf ihrem Weg in die Heilige Stadt eine vorbildliche Kirchenmusik erleben, d.h. ohne Theatralik (die Kapellen an den Höfen hatten ja sowohl Kirchenmusik, als auch Theater und Konzert zu besorgen). Die Rolle der Instrumente sollte sich auf die Begleitung des Gesangs beschränken, ihn nicht unterdrücken. Dafür seien Streicher und Oboen geeignet. Instrumente wie Trompeten, Hörner, Pauken sollten ausgeschlossen sein. In den „geschlossenen Zeiten“ (Advent und Fastenzeit) war die Mitwirkung von Instrumenten generell untersagt.⁷

Der Volksgesang mit seiner langen Tradition aus dem Spätmittelalter und der Gegenreformation erlebte in der Aufklärung besondere Förderung. 1755 teilte Maria Theresia ihren Wunsch mit, einen Messgesang „auf alle Theile der Heiligen Messe eingetheilet“, wie er in der Theresianischen Kapelle des Direktorialgebäudes in Wien bereits gesungen wurde, weiter zu verbreiten.⁸ Jetzt ging es also um *Lieder zur Feier der Hl. Messe*. Es waren Paraphrasen zu den Teilen der Messe, wörtliche Übersetzungen waren nicht gestattet.⁹

Große Bedeutung erlangte das Liederbüchlein von Michael Denis *Geistliche Lieder zum Gebrauch der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des*

7 Ähnliche Einschränkungen für die Figuralmusik gab es auch in der evangelischen Kirche, wie es z.B. an Bachs Kantatenwerk nachvollziehbar ist.

8 Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Pustet 1976 (*Studien zur Pastoralliturgie* 1), S. 472f.

9 Im Rahmen der Schlussitzung des 2. Internationalen Kirchenmusikkongresses 1954 in Wien wurde die Frage gestellt: „Ist es gestattet, das Proprium deutsch zu singen und das Ordinarium lateinisch, wie das vielfach geübt wird?“ Die Antwort des Präsidenten der Konferenz Higinì Anglès (Rektor der Päpstlichen Musikhochschule): „Das ist verboten, absolut verboten.“ Siehe 2. *Internationaler Kongress für Kirchenmusik* [Bericht], Wien: o. A. 1955, S. 330f. – Nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil sollten die Paraphrasen durch Kompositionen mit wörtlicher Übersetzung der liturgischen Texte ersetzt werden, bis sich die Einsicht durchsetzte, dass dies etwa bei den beliebten Singmessen von Franz Schubert und Michael Haydn nicht möglich war. Ein Fehlen dieser Lieder im neuen Gesangbuch *Gotteslob* hätte sicherlich unüberbrückbaren Widerstand hervorgerufen, und der Verlust dieser Traditionen wäre auch für die Glaubenspraxis nicht zu verantworten gewesen.

ganzen wienerischen Erzbistums aus dem Jahre 1774. In den nur 17 Liedern¹⁰ gelang es Denis, den Geist einer Nützlichkeits- und Tugendreligion zu überwinden und die heilsgeschichtliche Dimension hervorzuheben. Das Büchlein wurde zur Verwendung in der Messfeier vorgeschrieben und das Singen bisher gebräuchlicher Lieder verboten.

Von staatlicher Seite wurden drei Gesangbücher veröffentlicht: *Katholisches Gesangbuch*, das Gesangbuch Maria Theresias, die *Katechetischen Lieder* und der *Normalmeßgesang*.¹¹ Ersteres neigte mit seinen 87 Liedern dem in dieser Zeit moralisierenden Geist zu, doch „Großer Gott, wir loben dich“ gehört zu den gelungenen und dauerhaften Neuerungen. Das Lied wurde in das Gesangbuch von Denis übernommen. Die *Katechetischen Lieder* galten als zu schwierig für das Volk. Da sie in den Gemeinden nicht so leicht angenommen wurden, wählte man den Weg der Einführung über die Schuljugend. Der *Normalmeßgesang* enthielt des Meßlied „Wir werfen uns darnieder“ aus dem Gesangbuch Maria Theresias mitsamt diversen Textoptionen (siehe Abb. 1).¹²

Die Förderung des kirchlichen Volksgesanges war Teil der umfangreichen, in das kirchliche und das private Leben tief eingreifenden Reformen Josephs II. Überdies standen die Residenzstädte Wien und Salzburg in einem regen Austausch der vom Geist der Aufklärung geprägten Reformen, Jahrzehnte bevor Letzteres 1816 in den österreichischen Staatsverband eingegliedert wurde. Viele der unter den Reformen des Josephinismus verlautbarten Maßnahmen wurden auch in Salzburg unter Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1772–1812) vorgeschrieben, der 1777 das *Landshuter Gesangbuch* für seine Erzdiözese einführte. 1783 wurde die revidierte Fassung des Gesangbuchs *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche* für alle Stadt- und Landkirchen vorgeschrieben, in denen es kein lateinisches Stundengebet gab.¹³

10 Siehe Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 473; unter den Liedern finden sich „Tauet Himmel, den Gerechten“; „Lass mich deine Leiden singen“; „Der Heiland ist erstanden“ und „Maria, sei gegrüßt“.

11 *Katholisches Gesangbuch, auf allerhöchsten Befehl ihrer k. k. apost. Majestät Maria Theresiens zum Druck befördert*, Wien: Verlag der katechetischen Bibliothek [ca. 1770]; *Katechetische Gesänge zum Gebrauche in den Deutschen Schulen [...]*, Wien: St. Anna 1775; *Normalmeßgesang, Litaneyen und Gebether [...]*, Wien: o. A. 1783.

12 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 474.

13 Siehe dazu Gerhard Walterskirchen, *Zur Geschichte der Chormusik im Gottesdienst. Erzdiözese Salzburg*, in: *Kirchenchöre Österreichs*, hg. v. Johann Trummer, Graz: Universal 1987, S. 12–25: 18f. – Über Erfolg und auch Ablehnung des Gesangbuches vgl. den Beitrag von Gerhard Walterskirchen im vorliegenden Band.

M e ß l i e d.

Langsam.

8. 1. Wir werfen uns dar = nie = der, Vor dir Gott Saba = eth! Er = hö = re uns = re

Sie = der, Da wir nach dem Ge = both Dir dieses O = pfer brin = gen, Wer

lei = be nur, daß wir Es an = dachts = voll be = sin = gen, Und wohl = ge = fal = sen Dir.

Zum Wiederanfang.

2. Den Tag vor Jesu Leiden,
 Beym letzten Abendmahl,
 Indem er wollte scheiden
 Aus diesem Jammerthal,
 Hat er das Brot gebrochen
 Und ausgeheilt den Wein,
 Gesegnet und gesprochen:
 Dieß thut und denkt mein.

3. Er sprach: Nehmt hin und esset,
 Dieß ist mein Fleisch und Blut,
 Damit ihr nicht vergeßet,
 Was meine Lieb. thut;
 Mich opfernd will ich sterben
 Am Kreuz zum Heil für euch,
 Wer an mich glaubt, soll erben
 Mit mir das Himmreich.

4. O Herr! dieß Opfer steige
 Zu Dir mit Wohlgeruch,
 Damit Dein Herz sich neige
 Zu Deines Volks Gesuch,
 Wir opfern nicht mehr Kälber,
 Wie Aaron hat gethan,
 Nein! Jesum Christum selber,
 Der uns versöhnen kann.

Zum Gloria.

1. Gott Vater! Dir gehöret
 Lob, Ruhm und Dank und Ehr';
 Was uns're Ruhe störet,
 Verstatte nimmermehr;
 Auf Erden laß uns grünen
 Den Frieden jederzeit;
 Daß wir Dir fröhlich dienen,
 Von Furcht und Angst befreyt.

2. Der Du der Menschen Sünden
 Gebüßt am Kreuzesstamm,
 Laß uns Erbarmung finden,
 O Jesu, Gotteslamm!
 Gelobt mit Mund und Herzen
 Seyst Du, Gott heil'ger Geist!
 Der Du in Angst und Schmerzen
 Den Frommen Trost verleihst.

Vor dem Evangelio.

1. Aus Gottes Munde gehet
 Das Evangelium,
 Auf diesem Grunde stehet
 Das wahre Christenthum.
 Gott selber hat's gelehret,
 Der nicht betriegen kann;
 Wohl dem, der's gerne höret,
 Und es nimmt willig an.

2. Dein Wort zeigt uns die Wege
Zum Himmelsreiche an,
Es weist uns die Stege,
Zu gehen diese Bahn.
Herr! drück deine Worte
Tief in die Herzen ein,
Daf wir zur Himmelspforte
Zu kommen würdig seyn.

Zum Credo.

1. Wir glauben und bekennen,
Daf aus höchst weisem Rath
Gott, den wir Vater nennen,
Die Welt erschaffen hat.
Von ihm ist ausgegangen
Sein Sohn, der Jesus heist,
Der ward als Mensch empfangen
Durch Gott den heil'gen Geist.

2. Maria hat geboren,
Als Jungfrau, dieses Kind,
Sonst wären wir verloren,
Wir, die wir Sünder sind.
Er litt an Leib und Seele,
Schloß sterbend seinen Lauf,
Stand aus des Grabes Höhle
Am dritten Tage auf.

3. Er ward hinaufgenommen
Zu Gottes rechter Hand;
Wann er wird wieder kommen,
Ist uns zwar nicht bekannt,
Doch kommt er einst zu rächen,
Und wird von seinem Thron
Ein billig Urtheil sprechen
Zur Strafe und zum Lohn.

4. Wir glauben nicht alleine,
Daf eine Kirche sey,
Wir stimmen der Gemeinde
Der Heiligen auch bey.
Die Sünde wird vergeben
Durch Christi Diener hier;
Der Leib steht auf zum Leben,
Geht ein zur Himmelsstür.

Zum Offertorium.

1. Herr! laß doch diese Gaben
Dir wohlgefällig seyn,
Die wir geopfert haben;
Es ist zwar Brot und Wein,
Doch wird's verwandelt werden
In Christi Fleisch und Blut;
Das ist uns hier auf Erden
Und den Verstorbenen gut.
2. Wir opfern Dir den Willen,
Herz und Gedanken auf,
Stiß uns, daß wir erfüllen
In unserm Lebenslauf,
Was Du uns, Deinen Kindern
Zu thun befohlen hast:
Nimm weg, was uns kann hindern,
Nimm weg die Sündenlast.

3. Wir legen Dir zu Füßen
Auch unser Hab und Gut,
Und was wir hier genießen,
Das Leben, Leib und Blut;
Gib uns bald fühlen Regen,
Bald warmen Sonnenschein,
Und laß durch Deinen Segen
Die Felder fruchtbar seyn.

Zum Sanctus.

1. Laß uns gen Himmel schwingen,
Zum Helt in der Noth,
Und dremahl heilig singen
Dem Herrn Gott Sabaoth.
Herr! Himmel und auch Erde
Sind voll von Deinem Ruhm;
Hilf, daß bekehret werde
Das blinde Heidenthum.

2. Daf wir hernach zusammen
Dir uns're Herzen weih'n,
Und voll von Liebesflammen
Dir ein Loblied schen'n.
Herr! der in deinem Nahmen
Kommt, sey gebenedeyt!
Die Engel sagen Amen,
Jetzt und in Ewigkeit.

Nach der Wandlung.

1. Hier beth ich auf den Knien,
Verborgner Gott! Dich an.
Ich will mich nicht bemühen,
Daf, was Du hier gethan,
Durch Sinne zu begreifen;
Dein Wort muß mir allein,
Um hier nicht auszuschweifen,
Der Grund des Glaubens seyn.

2. Die Gottheit war bedeckt
Allein am Kreuzaltar;
Hier aber ist versteckt
Die Menschheit auch fogar.
Dies Denkmal Deiner Güte,
Dies wahre Himmelsbrot,
Erinnert mein Gemüthe,
D Herr! an Deinen Tod.

3. Wasch mich von meinen Sünden,
D Jesu! durch Dein Blut,
Und laß mich Gnade finden,
Du allerhöchstes Gut!
Laß bald den Vorhang fallen,
Erscheine in vollem Licht,
Und zeige mir und Allen
Dein glänzend Angesicht.

Zum Agnus Dei.

1. Erfreut euch, fromme Seelen,
Ein Wunder ist gescheh'n,
Der Herr will sich verhehlen,
Kein Auge kann ihn seh'n;

In Brot- und Weinsgetralten
Ist Jesu Fleisch und Blut
Auf dem Altar enthalten,
Dies größte Seelengut.

2. Verdeckt ist hier zu finden
Das wahre Gotteslamm,
So aller Menschen Sünden
Getilgt am Kreuzestamm.
Es ist der Seelen Speise,
Wie uns der Glaube lehrt,
Sie nährt uns auf der Reise,
Und wird doch nicht verzehrt.

3. Wenn wir das Leben schließen,
Und dieses Himmelsbrot
Recht wohl bereit genießen,
So kann der bitter Tod
Uns Christen nicht erschrecken,
Es ist ein Untersand,
Daf Gott uns wird bedecken
Mit seiner starken Hand.

4. Herr Jesu! Deiner Liebe
Sei Ehre, Lob und Dank!
Weil Du, nach ihrem Triebe,
Zur Errettung und zum Brank
Dein Fleisch und Blut gegeben,
In Brotsgehalt verhüllt,
Daraus für uns das Leben
Und reine Freude quillt.

5. Entzünd' in uns Verlangen
Nach diesem Sacrament,
Herr, laß es uns empfangen,
Wenn sich die Seele trennt.
Laß uns in Frieden fahren
Von allen Sünden rein,
Zu Deinen Engelfhaaren,
Und ewig bey Dir seyn.

Nach dem Ite Missa est.

Zum Segen des Priesters.

1. Da wir nunmehr gehöret
Die Messe, wie man soll,
So sey auch Gott gehöret,
Er mach' uns segensvoll,
Und laß es sich gefallen,
Was wir allhier gethan,
Er bleibe bey uns Allen,
So find wir wohl daran.

2. Gott wolle uns behüthen,
Daf uns an diesem Tag
Des bösen Feindes Wüthen
Nicht schädlich werden mag;
Er laß uns ohne Sünden
Einst stehen vor Gericht,
Damit wir Gnade finden
Vor seinem Angesicht.

In Österreich führte Joseph II. 1783 die nach ihm benannte Gottesdienstordnung für Wien, dann in rascher Folge für Niederösterreich, Oberösterreich, Innerösterreich und Tirol ein. Einige der Neuerungen auf allen Gebieten des kirchlichen Lebens sollen an dieser Stelle erwähnt werden, um das Ausmaß der Verordnungen zu erfassen:

- die Aufhebung vieler Klöster, vor allem der beschaulichen Orden;
- die Gründung von Pfarren überall dort, wo der Weg der Gläubigen zur Pfarrkirche mehr als eine Stunde betrug oder die Ortschaft über 700 Personen zählte – bei Gemeinden, in denen es auch Andersgläubige gab (das Toleranzpatent war damals bereits in Kraft), genügten 500 Katholiken für eine Pfarrgründung¹⁴;
- die Gottesdienstordnung für Niederösterreich und die anderen österreichischen Länder, um den Gottesdienst *und* das religiöse Leben der Gläubigen zu regeln (siehe Abb. 2);

Gattung des Gottesdienstes.	Für die Stadtpfarren, wo wenigstens drei oder mehrere Geistliche angestellt sind.		Für die Marktpfarren, wo zwei oder mehrere Geistliche angestellt sind.	
	In Sonn- und Feiertagen.	In Werktagen.	In Sonn- und Feiertagen.	In Werktagen.
	Vormittag.	Vormittag.	Vormittag.	Vormittag.
Stille Messe.	Soll nur jede halbe Stunde, oder aus Mangel der Priester nur zu einer oder andern gewissen Stunde, und immer am Hochaltare gehalten werden.	Soll nur jede halbe Stunde, oder aus Mangel der Priester nur zu einer oder andern gewissen Stunde, und immer am Hochaltare gehalten werden.	Soll nur jede halbe Stunde, oder aus Mangel der Priester nur zu einer oder andern gewissen Stunde, und immer am Hochaltare gehalten werden.	Soll nur jede halbe Stunde, oder aus Mangel der Priester nur zu einer oder andern gewissen Stunde, und immer am Hochaltare gehalten werden. Jedoch eine gewisse Frühmesse zu einer Stunde ohne Hemmung des Schulunterrichts gehalten werden.
Segenmesse.	Nur eine des Tages mit Ausfegung der Monstranze, und dem vorgeschriebenen Normalgesänge mit Degenl.	Nur eine mit Ausfegung des Ciborii und mit dem Normalgesänge.	Eine mit Ausfegung der Monstranze, und dem vorgeschriebenen Normalgesänge mit Degenl, oder hat diese Segenmesse ein Hochamt mit Segen.	Keine.
Frühpredigt.	Eine kurze mit Erklärung des Evangelii, oder Epistel vorm Altare, oder von der Kanzel, wie es für die Zuhörer besser.	Keine.	Eine kurze mit Erklärung des Evangelii, oder Epistel vorm Altare, oder von der Kanzel, wie es für die Zuhörer besser.	Keine.
Spätere Predigt.	Jebezeit nur durch eine halbe Stunde, nach solcher die Herablesung der f. f. Verordnungen, und Patenta.	Keine.	Jebezeit nur durch eine halbe Stunde, nach solcher die Herablesung der f. f. Verordnungen, und Patenta.	Keine.
Hochamt.	Jebezeit mit Instrumentalmusique, oder in dem Abgang choraliter ohne Ausfegung der Monstranze, und ohne Segen; auch kann darunter eine stille Messe gelesen werden.	Nur, wo ein ordentlicher Chor ist, darf höchlich eine Choralmesse mit oder ohne Degenl nach Beschaffenheit der Zeit, doch ohne Instrumentalmusique gehalten werden.	Wo keine Segenmesse gehalten wird, ein Hochamt mit Ausfegung der Monstranze.	Keines.

14 Siehe Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), 4. Kapitel: „Die Gottesdienstordnung. Einführung, Aufnahme und Widerstände bis 1790“, S. 116–301.

	Nachmittag.	Nachmittag.	Nachmittag.	Nachmittag.
Christenlehre.	Jeberzeit für Erwachsene und Kinder eingerichtet.	Keine.	Jeberzeit für Erwachsene und Kinder eingerichtet.	Keine.
Litaney.	Jeberzeit jene der Allerheiligen mit denen dazu gehörigen Gebeten, dann jenes für den Landesfürsten, das allgemeine Gebet 5 Vater unser, und 5 Ave Maria, zuletzt der Segen mit dem Ciborio.	Nur in den Kreisstädten und Cathedralen jene der Allerheiligen mit denen dazu gehörigen Gebeten, dann jenes für den Landesfürsten, das allgemeine Gebet 5 Vater unser, und 5 Ave Maria, zuletzt der Segen mit dem Ciborio.	Jeberzeit jene der Allerheiligen mit denen dazu gehörigen Gebeten, dann jenes für den Landesfürsten, das allgemeine Gebet, 5 Vater unser, und 5 Ave Maria, zuletzt der Segen mit dem Ciborio.	Keine.
Vesper.	Wo ordentlicher Chor ist, soll selbe zwischen der Christenlehre, und Litaney choraliter, und an grösseren Festtagen auch mit der Orgel, jedoch ohne Instrumentalmusik gesungen werden.	Täglich, wo ordentlicher Chor ist, jedoch nur choraliter.	Keine.	Keine.
Vredigt.	Am Christ- und Dinstage über die thätige Liebe des Nächsten, dann Dinstag, und nach diesem das Te Deum. In der Fasten am Sonntage Nachmittag vor der Litaney.	In der Fasten nur in den grösseren Städten eine unter der Woche.	Am Christ- und Dinstag über die thätige Liebe des Nächsten, dann Dinstag, und nach diesem das Te Deum. In der Fasten am Sonntag Nachmittag vor der Litaney bey hinlänglicher Anzahl von Geistlichen.	Keine.

Abb. 2a/b: Gottesdienstordnung für Niederösterreich; © österreichisches Staatsarchiv, Wien. Die josephinischen Reformbestimmungen zur Gottesdienstordnung für Wien und die Hauptstädte der Erblände wurden 1786 auf ganz Niederösterreich ausgedehnt und mittels tabellarischer Darstellung veranschaulicht.

- die Reform der Seminare und der Ausbildung der Priester;
- neue Bistumsgrenzen, die Verlegung des Bischofssitzes in die Hauptstadt (so vom Chorherrenstift Seckau nach Graz), eine Begräbnisordnung (die auf viel Widerstand stieß), Schulgesetze, die Aufhebung der Todesstrafe, das Toleranzpatent aus dem Jahr 1781.

Im Generale vom 14. Mai 1782 wurde „aller übermäßiger, dem Geist der Kirche ohnehin nicht angemessener Aufputz, Prunk oder Beleuchtung in Kirchen und Kapellen als auch in Privathäusern“¹⁵ verboten, auch die Privatandachten wurden eingeschränkt. Es folgten weitere Einschränkungen für

15 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 97; Johann Trummer, *Zur Situation der Liturgie im katholischen Reichsgebiet zu Beginn der Wiener Klassik*, in: *Mozarts*

die Aufstellung der Krippen und des Heiligen Grabes, das Verbot von Prozessionen, ausgenommen jener, die im *Missale Romanum* vorgesehen waren (an Fronleichnam und an den Bitttagen). Schmerzlich war für die Bevölkerung das Verbot der Wallfahrten nach Mariazell wegen „Vernachlässigung der häuslichen Arbeiten“ und wegen des „beträchtlichen Aufwandes“ (die Menschen waren bis zu zwei Wochen unterwegs). Ebenso einschneidend waren die Vorschriften für die Kirchenmusik. Die Konsequenzen für die Messenkomposition sind bekannt¹⁶, ebenso die sozialen Folgen: 2.000 Musiker sahen sich in Wien in den Bettelstand versetzt.¹⁷

Exkurs: Einschränkungen für das Brauchtum zu Weihnachten

Krippen

Es gab abgesehen von einfachen Krippen auch die „beweglichen Krippen“, wie sie heute noch in Mariazell und anderen Orten aufgestellt sind. Laut einem „Vortrag“ [eine Form von Antrag] der Hofkanzlei vom 21. Oktober 1782 wurden sie als „Maschinenwerk“ bezeichnet. In Hinkunft sollte das Weihnachtsgeheimnis bloß durch einige Bilder oder Statuen auf dem Hauptaltar dargestellt werden. Diese Vorschrift betraf vor allem Ordenskirchen, wo bewegliche Darstellungen beliebt waren, was auch die damit verbundene Sammlung von Spenden für die Anschaffung und den Erhalt dieser außergewöhnlichen Krippen ermöglichte. Joseph II. genehmigte diesen „Vortrag“, vermied aber ein allgemeines Verbot. Ein solches scheint jedoch in der Gottesdienstordnung von Oberösterreich auf.¹⁸

Diese Verordnung dürfte indes wenig Wirkung gezeigt haben. Die Aufstellung von Krippen war ab dem Jahr 1798 wieder gestattet. Ähnlich und doch anders war die Weisung von Hieronymus Graf Colloredo, „die ungereimten, teils lächerlichen oder zumindest unnötigen Krippen entweder ganz aus den Kirchen zu entfernen oder wenigstens alle unschicklichen Figuren oder ungereimte Darstellungen, die nicht die Geheimnisse der Geburt, Beschneidung oder Erscheinung des Herrn betreffen, wegzuschaffen“.¹⁹

Segnung der Häuser in den Rauhnächten mit Weihrauch

Die an den Vortagen von Weihnachten, Neujahr und Hl. Drei Könige sowie

Kirchenmusik, Lieder und Chormusik, hg. v. Thomas Hochradner und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 35–39.

16 So Haydns Pause in der Messenkomposition bis 1796.

17 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 479.

18 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 446–449.

19 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 446.

am Karsamstag vorgesehenen [und in vielen Gebieten heute noch sehr beliebten, unter anderem mit dem Sternsingen verbundenen] Segnungen sollten ebenso abgeschafft werden. Dass diese Räuchernächte da und dort auch mit dem ‚Glauben‘ an Hexen und Gespenster zu tun hatten, konnte ja nur allmählich im Religionsunterricht korrigiert werden. Der mit dieser Frage befasste Hofrat Haan²⁰ wies darauf hin, dass Haussegnungen im *Rituale Romanum* enthalten seien, m.a.W. Teil der gesamtkirchlichen Ordnung, und daher der Kaiser dafür nicht zuständig sei. Außerdem hing von diesen Segnungen ein erheblicher Teil des Einkommens der Seelsorger ab. Wenn die Segnungen verboten würden, müsse daher den Seelsorgern der finanzielle Verlust anderweitig ersetzt werden. Im Übrigen wurde auch die *Segnung des Johannesweines* und des *Dreikönigswassers* verboten, hingegen nicht das Ausräuchern am Dreikönigstag bei den Orthodoxen und den Unierten (dem römisch-katholischen Ostritus).

Widerstand

Ab 1789 kam es in Vorarlberg zu Unruhen, militärische Einsätze führten zur Eskalation. Widerstand wuchs auch in Tirol. Der aufgeklärte Kaiser sah ein, dass die militärische Gewalt nicht nütze, und begann wenige Wochen vor seinem Tod mit der Rücknahme von Verordnungen. Sein Nachfolger Kaiser Leopold II. (1790–1792) festigte die Reformen nochmals, doch ständige Anfragen, Beschwerden, Bitten, Vorfälle brachten ihn zur Einsicht, dass sich das Volk mit den Vorschriften nicht abfinden würde. Unter Kaiser Franz II. (I.) kam es 1796, nach 13-jähriger Unterbrechung, wieder zu einer Wallfahrt der Wiener Bürger nach Mariazell. Haydns Antwort war die Paukenmesse (*Missa In tempore belli*, Hob XXII:9), womit er nach einer Pause von 14 Jahren wieder eine Messvertonung vorlegte. Die Rücknahme von Reformen zog sich sodann bis ins 19. Jahrhundert hinein. Erst 1808 – unter dem Eindruck der Napoleonischen Kriege – nahm der Kaiser wieder an der Fronleichnamsprozession teil.

Es ist hier zu erwähnen, dass die Gründung von Musikvereinen nach 1800 viel dazu beitrug, den Notzustand der Kirchenmusik und der Kirchenmusiker zu lindern. Ein leidiges Kapitel blieb hingegen die Mitwirkung von Frauen im Chor, ausgenommen die Familienangehörigen der Schulmeister.²¹

20 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 448.

21 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 480; 1903 wurde mit dem Motu proprio Papst Pius' X. nochmals versucht, Frauen vom Chor auszuschließen und überall Sängerknabeninstitute einzurichten. Nach einer persönlichen Intervention des Wiener Burgpfarrers Bischof Laurenz Mayer und des Hofkapellmeisters Karl Luze im Auftrag des Kaisers bei Pius X. entschied dieser: „So wollen wir also für Wien eine Ausnahme

Auf Betreiben des Wiener Erzbischofs Sigismund von Hohenwart verbot der Kaiser im Jahr 1806 neuerlich für seine Erblände die Mitwirkung von Frauen an der Kirchenmusik, abgesehen von genannten Ausnahmen. Damit war die Angelegenheit jedoch nicht erledigt. Zwanzig Jahre später schrieb Hofrat Jüstel in einem Gutachten, dass der Gesang der Frauen in der Kirche nur zulässig sei, wenn er Gebet und Andacht fördere, wovon Frauen weder beim Gesang des Volkes noch beim Chorgesang von Natur aus ausgeschlossen sein könnten. Es folgte keine kaiserliche EntschlieÙung mehr.²²

Tiefgreifende Reformen zur Erneuerung des kirchlichen wie auch geistlichen Lebens kamen aus dem Schülerkreis von Klemens Maria Hofbauer, der die josephinische Gottesdienstordnung als einen unberechtigten Eingriff in das kirchliche Leben betrachtete und sich als Rektor von St. Ursula in Wien über die Vorschriften hinwegsetzte.²³ Dem Kreis gehörten Friedrich Schlegel und Roman Sebastian Zängerle, der spätere Reformbischof von Seckau (heute Graz–Seckau) an.

Ein Postludium: „Stille Nacht“ in Familie und Kirche, im Warenhaus, in Radio und Fernsehen, in omnipräsenter Beschallung

In unübertrefflicher Weise fasste der Priester aus Kreisen armer Leute Joseph Mohr, unehelich geboren und daher nur mit Dispens zum Priester geweiht, das Weihnachtsgeheimnis in theologisch großartige und die Seele berührende Worte.²⁴ Dazu kam eine Vertonung des Lehrers Franz Xaver Gruber, die ebenfalls Herz und Seele trifft. Man kann von einer „musikalischen Predigt“ – und deren Verinnerlichung – sprechen, von Frohbotschaft in Dichtung und Musik, und in gleicher Weise von einem „Herzensgebet“ als Antwort auf die Verkündigung. Dieses Kleinod setzte sich durch. Dazu war keine große

machen“. Siehe Johann Trummer, *Zur Ideologie und Ästhetik der katholischen Kirchenmusik*, in: *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit*, hg. v. Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg: Wißner-Verlag 2014 (*Michaelsteiner Konferenzberichte* 78), S. 21–36: 36.

22 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 481.

23 Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 8), S. 379.

24 Es war eine Zeit, in der das Auseinanderbrechen von herrschaftlichem Auftreten von Klerikern („Pfarrherr“ und höherer Klerus) und volksnaher Seelsorge allmählich wahrgenommen wurde. Viele wache Zeitgenossen, unter ihnen Komponisten wie Wolfgang Amadé Mozart oder auch Joseph Haydn, äußerten sich dazu, „zwischen dem Glauben einerseits und den irdischen Stellvertretern andererseits unterscheiden“ zu müssen. Zit. nach Thomas Hochradner, *„die gröÙe der Göttlichen Gnade, die du durch deine Talente erhalten“... Ein Versuch über den Glauben Wolfgang Amadé Mozarts zu schreiben*, in: *Theologie in Noten*, hg. v. Wolfgang W. Müller, Ostfildern: Grünewald Verlag 2015, S. 41–62: 47.

Werbung nötig, sondern überall, wo es zu hören war, wurde es aufgenommen und verbreitet. Man könnte in leichter Adaption des Wortes aus dem Evangelium nach Johannes sagen: „Er kam in sein Eigentum, und die Seinen“, das sind die Armen, „nahmen ihn auf“. Auch wenn „Stille Nacht“ heute – ob aus Kommerz, mit oder ohne Respekt – aus den Warenhäusern und auf der Straße erklingt, bleibt etwas an Authentizität erhalten. Auf der ganzen Welt schafft es Gemeinschaft, ist eine Zusammenfassung dessen, was wir Erlösung durch das Kind von Bethlehem nennen dürfen, und hält die weihnachtliche Botschaft über die Christenheit hinaus für die ganze Welt präsent.

Nur ein einziges Mal in der Geschichte wurde der Versuch unternommen, dieses Lied – und die ganze Botschaft – zu verdrängen: in der nationalsozialistischen Zeit mit *Hohe Nacht der klaren Sterne* (von Hans Baumann).²⁵ Mit der universellen Beschallung durch Volksempfänger, Lautsprecher und Verbildlichung (mit Engelchen, Kindern, schönen Mädchen) an Plakatwänden, Zeitschriften und auch in Kinos sollte die „Julfeier“ mit Tannenbaum alles andere verdrängen, während „Stille Nacht“ an vielen Fronten der von Sehnsucht nach Frieden getragene Kontakt der sich gegenüberliegenden Armeen war.

Der japanische Bachforscher Yoshitake Kobayashi veröffentlichte 1987 einen Beitrag unter dem Titel *Die Universalität in Bachs h-Moll-Messe*. Er befasst sich darin mit der Frage der konfessionsübergreifenden Position dieses Werkes und schreibt, dass er als bekennender Buddhist über die Versuche der Zuordnung zum evangelischen oder zum katholischen Gottesdienst hinaus die *h-Moll-Messe* dem Phänomen nach als ökumenisch betrachtet, mehr noch: dass sie jeden konfessionellen Rahmen sprengt, ihn aufhebe „und der ganzen Menschheit diene, Heiden eingeschlossen“.²⁶ Es scheint mir, dass sich Bach im „Dona nobis“ und Mohr / Gruber mit ihrem „Jesus [bzw. Christ], der Retter ist da!“ einander gedanklich ergänzen.

25 Der Verfasser dieses Surrogats schuf Lieder wie „Es zittern die morschen Knochen“ mit dem unseligen, vom Größenwahn getriebenen Refrain: „Wir werden weiter marschieren, wenn alles in Scherben fällt, denn heute (ge)hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.“ Es wird diskutiert, ob „hört“ oder „gehört“ die originale Version gewesen sei. Die Tatsache, dass es aggressiv verwendet wurde, lässt sich indes nicht leugnen.

26 Yoshitake Kobayashi, *Die Universalität in Bachs h-Moll-Messe. Ein Beitrag zum Bach-Bild der letzten Lebensjahre*, in: *Musik und Kirche* 57 (1987), S. 9–24: 17, siehe auch Johann Trummer, *Ökumenische Annäherungen*, in: *BACH für Kenner und Liebhaber. Festschrift zum 70. Geburtstag von Diethard Hellmann*, hg. v. Martin Petzoldt, Stuttgart: Carus 1998, S. 109–117: 114f.

Katholische Kirchenmusik zur Zeit der Aufklärung

Wie in den meisten Bereichen des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens hat die Aufklärung auch in verschiedenen Gattungen der Musik ihre Spuren hinterlassen. Die folgenden Ausführungen gehen den Fragen nach, welche Eigenschaften die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts ganz allgemein geprägt haben und inwieweit die Aufklärung einen erkennbaren Einfluss auf die Entwicklung bestimmter Erscheinungsformen gehabt hat. Neben der Erörterung von spezifisch musikalischen Merkmalen wird es um liturgische Rahmenbedingungen, um Gesangbücher und Kirchenlieder gehen. Im Mittelpunkt steht die katholische Kirchenmusik aus dem deutschsprachigen Raum, was den Blick auf andere Bereiche nicht ausschließt. Einige grundsätzliche Bemerkungen seien an den Anfang gestellt.

Bekanntlich hatte sich die Aufklärung unter dem Eindruck gegensätzlicher Strömungen wie Empirismus und Rationalismus als eine geistesgeschichtliche Richtung herausgebildet, die am Ende des 17. Jahrhunderts begann und mit ihrer Intention, den Menschen mithilfe der Vernunft „aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ zu befreien, das 18. Jahrhundert über weite Strecken prägte; „Sapere aude! Habe Muth dich deines eigenen Verstandes zu bedienen“, lautet die von Kant im Nachhinein formulierte Definition.¹ Auch wenn die Aufklärung in Ländern wie Italien, Frankreich, England und Deutschland mit unterschiedlichen Profilierungen hervorgetreten ist, gehören zu ihren Maximen die Ansprüche auf Klarheit, Natürlichkeit, Einfachheit und auf Unmittelbarkeit der Wirkung; hinzu kommen die Betonung des individuellen Geschmacks (frz. ‚goût‘) auf Grund des ‚gesunden Menschenverstands‘, der Fortschrittsglaube, der Anspruch auf Kritikfähigkeit, die Forderungen nach Toleranz, Freiheit und Menschenwürde sowie pädagogische Bestrebungen. Im Staatswesen führte die zumindest teilweise Anerkennung solcher Grundsätze zum aufgeklärten Absolutismus. Bei alledem postulierte die Aufklärung „nicht nur die Freiheit des Geistes, sondern auch die des Gefühls“.²

1 Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: *Berlinische Monatsschrift*, 12. Stück vom Dezember 1784, S. 481–494, Zitate S. 481 (originale Orthographie).

2 Wilhelm Seidel, Artikel *Aufklärung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 1, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 1994, Sp. 986–996: 994.

Die Theologie dieser Zeit musste sich mit manchen religionskritischen Anschauungen auseinandersetzen. Anders als etwa in Frankreich (Voltaire) breitete sich dabei im deutschsprachigen Raum und zum Teil auch in Italien und anderen romanischen Ländern „eine katholische Spielart der Aufklärung aus, die wie im protestantischen Deutschland ihren milden Zug gegenüber Religion und Kirche behielt“.³ Hier wurde ein Ausgleich zwischen Glaube und Vernunft, Gefühl und Erkenntnis angestrebt. Gottesdienste sollten der Erbauung und dem Wecken andächtiger Empfindungen dienen; dazu mussten sie verstehbarer und verständlicher werden und sollten zudem auf unnötigen Pomp verzichten.⁴ In diesem Sinne wurden vielerorts auch Andachten eingeschränkt, Prozessionen und Wallfahrten reduziert.

Die von der Aufklärung geforderte Hinwendung zum Einfachen und Natürlichen hatte in der Musik eine Abkehr von dem als künstlich, überladen und schwülstig empfundenen Stil des Barock zur Folge.⁵ Das neue, vielfach als „empfindsam“ oder „galant“ bezeichnete Idiom bildete sich bereits um 1720/30 heraus – also lange vor Bachs Todesjahr 1750, mit dem die ältere Musikgeschichtsschreibung das Ende der Barockzeit verbunden hatte. Zu den Merkmalen des neuen Stils, der dann nach der Jahrhundertmitte in die Sprache der musikalischen Klassik mündete, gehören eine Verlangsamung der harmonischen Fortschreitungen (auch „harmonischer Rhythmus“ genannt) in Verbindung mit typischen Begleitfiguren wie Trommel- und Albertibässen, der häufige Gebrauch von Wechsel-Quartsextakkorden über gleichem Basston, Terz- und Sextenparallelen zwischen Oberstimmen, klare formale Strukturen sowie ein Zurückdrängen der Kontrapunktik zugunsten des Primats der Melodie, die als Trägerin des Ausdrucks fungiert und der sich alle anderen Parameter unterzuordnen haben.⁶ Als einer der Wortführer im

3 Franz Xaver Bischof, *Die politische, geistes- und kirchengeschichtliche Situation*, in: *Geschichte der Kirchenmusik*, hg. v. Wolfgang Hochstein und Christoph Krummacher, Teilbd. 2, Laaber: Laaber-Verlag 2012 (*Enzyklopädie der Kirchenmusik* 1/2), S. 173–179: 174. Siehe auch Harm Klueting, *Aufklärung und Katholizismus im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, in: *Katholische Aufklärung – Aufklärung im katholischen Deutschland*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Norbert Hinske und Karl Hengst, Hamburg: Meiner 1993 (*Studien zum achtzehnten Jahrhundert* 15), S. 1–35, bes. S. 6.

4 Als einer der ersten hat der Lutheraner Georg Philipp Telemann (1681–1767) auf diese Tendenzen reagiert: Mitte der 1720er Jahre begann er im Selbstverlag mit der Herausgabe seines *Harmonischen Gottesdienstes*, einer Sammlung von klein besetzten, nicht allzu schwierigen geistlichen Kantaten, die für den Kirchen- und Hausgebrauch bestimmt waren und überdies eine pädagogische Intention besaßen.

5 In diesem Sinn wurde der Begriff ‚Barock‘ (portug. ‚barroco‘ = schief, ungleichmäßig; frz. ‚baroque‘ = sonderbar, bizarr) ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mit abwertender Konnotation verwendet.

6 Vgl. Seidel, *Aufklärung* (wie Anm. 2), Sp. 993.

musiktheoretischen Diskurs gilt Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), der den melodischen Stil der italienischen Arie favorisiert und sich damit gegen Jean-Philippe Rameau (1683–1764) und dessen Auffassung von der Harmonie als „Basis der Musik und des Ausdrucks“ gestellt hat.⁷

Ein Paradebeispiel für die aufkommende neue Stilistik und Ästhetik ist die Serenata *Marc'Antonio e Cleopatra*, die der gebürtige Norddeutsche Johann Adolf Hasse (1699–1783) am Ende seines Studiums bei Alessandro Scarlatti 1725 in Neapel komponierte und mit der er den Grundstein für sein allgemein erfolgreiches Schaffen und für seinen Aufstieg zum Idol einer ganzen Epoche gelegt hat. Die Arien dieses Werkes besitzen viele der eben genannten Eigenschaften, aber schon die einleitende Sinfonia ist bemerkenswert (siehe Abb. 1): Äußerlich folgt ihr erster Satz dem Aufbau einer barocken französischen Ouvertüre mit gravitatischen Eckteilen und einer Fuge in der Mitte, aber der nähere Blick lässt erkennen, wie sehr sich der Komponist von den bisherigen Konventionen gelöst hat. So verzichtet die Fugensexposition auf die sonst übliche Quintbeantwortung zugunsten ständiger Tonika-Fassungen des Themas, alsbald finden sich Terzparallelen zwischen mehreren Stimmen und Tonrepetitionen im Bass, wobei sich die harmonische Fortschreitung meistens taktweise und unter Einbeziehung von Wechsel-Quartsextakkorden vollzieht. Um zu ermessen, welche stilistischen Ausprägungen in jener Zeit nebeneinander existierten, muss man sich vergegenwärtigen, dass diese Musik älter ist als die Matthäus-Passion von Bach! Dass diese Feststellung kein wie auch immer geartetes Werturteil impliziert, versteht sich natürlich von selbst.

Nicht weniger aufschlussreich ist der Vergleich von Vertonungen desselben evangelischen Kirchenlieds einerseits durch Johann Sebastian Bach (1685–1750) und andererseits durch einen jüngeren Komponisten wie Carl Heinrich Graun (1703/04–1759). Die von Johann Crüger stammende Melodie zu „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ hat Bach in seiner Matthäus-Passion (1727) zu den Worten „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ in einer harmonisch differenzierten, textexegetischen Form bearbeitet; Graun hingegen schreibt in seinem Oratorium *Der Tod Jesu* von 1755 über die Worte „Ich werde dir zu Ehren alles wagen“ einen völlig unpräzisen, auf Natürlichkeit bedachten Satz (siehe Abb. 2). Genau in dieser Schlichtheit liegt aber das Neue, das zum ungemeinen damaligen Erfolg von Grauns Oratorium beigetragen hat.

7 Ebenda.

The image displays a musical score for the first movement of the Sinfonia from the Serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* by Johann Adolf Hasse. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Bassi. The tempo is marked 'Spiritoso e staccato' and 'Allegro'. The score shows measures 11, 12, 15, 22, and 28. The fugue entries in measures 14, 16, 18, and 20 are on the tonic level. The harmonic rhythm is slow, and measures 26 and 28 feature a change to a quartal-sextal chord over a drum-like bass.

Abb. 1: Johann Adolf Hasse, aus dem ersten Satz der Sinfonia zur Serenata *Marc'Antonio e Cleopatra* (Neapel 1725); Wiedergabe nach der Edition von Reinhard Wiesend, Stuttgart 2001. Die Fugeneinsätze der Takte 14, 16, 18 und 20 erfolgen allesamt auf Tonika-Ebene. Der harmonische Rhythmus ist eher langsam; die Takte 26 und 28 bringen Wechsel-Quartsextakkorde über orgelpunktmäßigem Trommelbass.

Die für den liturgischen Gebrauch bestimmte katholische Kirchenmusik des Betrachtungszeitraums – und damit kommen wir zum Kern des Themas – ist durch die bekannte stilistische Zweiteilung geprägt, wie sie sich im 17. Jahrhundert herausgebildet hatte. Auf der einen Seite finden wir Kompositionen mit bewusster Orientierung am Stil Palestrinas und seiner Nachfolger, auf der anderen Seite ein breites Spektrum von Werken in aktueller Schreibweise unter häufiger Einbeziehung von Solostimmen, Chor und Orchester. Die Unterscheidungen von ‚stile antico‘ beziehungsweise ‚prima pratica‘ und ‚stile moderno‘, ‚stile concertato‘ oder ‚seconda pratica‘ sind hinlänglich bekannt. Mischformen und gegenseitige Durchdringungen dieser Positionen sind dabei keineswegs ausgeschlossen; beispielsweise bürgert es sich auch in Werken des modernen Stils ein, bestimmte Abschnitte liturgischer Texte als Fugen im alten Stil zu vertonen, um damit entweder eine kunstvolle Finalwirkung zu erzielen (wie in vielen Schlussfugen von Gloria und Credo) oder durch den Rückgriff auf die ‚alte‘ Technik des Kontrapunkts einen unverkennbaren Bezug zur ‚Vorzeit‘

Bach:

Wie wun - der - bar - lich ist doch die - se Stra - fe!

Graun:

Ich wer - de dir zu Eh - ren al - les wa - gen.

Abb. 2: Vergleich zweier Vertonungen derselben Choralmelodie: Johann Sebastian Bach, „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“ (aus der Matthäus-Passion, 1727) und Carl Heinrich Graun, „Ich werde dir zu Ehren alles wagen“ (aus *Der Tod Jesu*, 1755)

herzustellen (dies häufig bei Texten wie „Sicut erat in principio“ oder „Quam olim Abrahae promisisti“). Kompositionen in den genannten Stilarten waren in der Regel an bestimmte Gottesdienste beziehungsweise Zeiten des Kirchenjahres gebunden. So gab es am Wiener Kaiserhof Karls VI. ein genaues Reglement hinsichtlich der Verwendung von Kirchenmusik in Abhängigkeit vom Rang des jeweiligen Anlasses: In stillen Zeiten (Advent, Fastenzeit und Passion sowie Totengedenken) war der kontrapunktische A-cappella-Stil vorgeschrieben, während an hohen Festen eine ‚solenne‘ Musik in größerer Ausdehnung und mit festlicher Besetzung – darunter Trompeten und Pauken – angebracht war. An allen verbleibenden Sonn- und Feiertagen wurden Werke aufgeführt, in denen ebenfalls der moderne Stil überwog, die aber von kürzerer Aufführungsdauer, kleinerer Besetzung und geringerem technischem Anspruch waren; hierfür gab es Bezeichnungen wie „ordinari music“ oder „mediocrer Stil“.⁸ In den Sakralwerken von Johann Joseph Fux (1660–1741), Antonio Caldara (1670–1736) und anderen findet sich diese stilistische Dreiteilung ebenso wieder wie später etwa bei Georg Reutter d. J. (1708–1772).⁹

Wenn im 18. Jahrhundert der Stile antico verwendet wurde, ist damit durchaus nicht immer eine strenge Befolgung der alten kontrapunktischen Satzre-

8 Vgl. Friedrich Wilhelm Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter*, München / Salzburg: Katzbüchler 1977 (*Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 1), S. 67–69 und passim.

9 Zu Fux und Caldara vgl. Riedel, ebenda (passim). Zu Reutter siehe Markus Grassl, Artikel *Reutter (Johann Adam Joseph Karl) Georg*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausgabe, hg. v. Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 13, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2005, Sp. 1591–1593.

geln verbunden. Oft wurde zwar äußerlich – durch Tonartenvorzeichnung, imitatorische Stimmeneinsätze, große Taktarten und ein ‚weißes‘ Erscheinungsbild mit vielen großen Notenwerten – auf den Acappella-Stil Bezug genommen, doch zeigen sich bei näherer Betrachtung manche Abweichungen vom historischen Vorbild. Der Anfang der undatierten Psalmvertonung *Miserere* in g dorisch, die trotz anderweitiger Zuweisungen wohl von Antonio Lotti (1666–1740) stammt¹⁰, mag hierfür als Beispiel stehen (siehe Abb. 3). Der Tenoreinsatz in der dissonierenden Quarte mit Auflösung in die verminderte Quinte (entsprechend im Sopran als Einsatz auf der Septime über dem Bass), die verminderten Intervallsprünge von *h* nach *es¹* und von *es¹* nach *cis¹* im Tenor (später eine Oktave höher im Sopran) und der spannungsvolle übermäßige Sextakkord in den Takten 5 und 9 – das alles sind Merkmale einer gewandelten Auffassung. Der Tonsatz ist weniger linear im Sinne der Polyphonie, sondern geradezu ‚funktionsharmonisch‘ konzipiert. Dabei hat die klangliche Kühnheit sicherlich den Zweck, der Erbarmensbitte des Textes besonderen Nachdruck zu verleihen.

Sofern die festlichen, im modernen Stil geschriebenen und mit Solostimmen, Chor und Orchester besetzten Kirchenkompositionen des 18. Jahrhunderts längere Texte zu verarbeiten haben, wird es üblich, diese als eine Aufeinanderfolge von in sich geschlossenen Chorsätzen, Arien und Ensembles zu vertonen und damit über die schon in älterer Zeit gebräuchliche Abschnittsbildung hinauszugehen. Dies betrifft insbesondere Messen und Totenmessen sowie Psalmen, das Magnificat und das Te Deum. Dabei bilden sich bestimmte Konventionen heraus: So entsteht in der Messenkomposition der als *Messa concertata* oder *Missa solemnis* bezeichnete Typ, bei dem allein das Gloria aus bis zu zehn oder mehr autonomen Sätzen mit jeweils eigenem Profil bestehen kann. Alessandro Scarlatts *Messa di Santa Cecilia* von 1720 ist ein frühes Beispiel dieses „Erfolgsmodells“¹¹, dem unzählige weitere Vertonungen gefolgt sind – darunter Kompositionen von Jan Dismas Zelenka (1679–1745) und Johann Adolf Hasse in Dresden, von Nicola Porpora (1686–1768), Leonardo Leo (1694–1744) und Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) in Neapel, Franz Xaver Richter (1709–1789) in Straßburg, Leopold Mozart (1719–1787) in Salzburg und František Xaver Brixli (1732–1771) in Prag. Auch die

10 Vgl. Magda Marx-Weber, *Die G. B. Pergolesi fälschlich zugeschriebenen Miserere-Vertonungen*, in: *Florilegium Musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hg. von Hellmut-Christoph Mahling, Tutzing: Schneider 1988, S. 209–218. Andere Zuschreibungen lauten an Niccolò Jommelli, Giovanni Battista Pergolesi und Pasquale Cafaro.

11 Vgl. Thomas Hochradner, *Kapitel V: Das 18. Jahrhundert*, in: *Messe und Motette*, hg. v. Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser, Laaber: Laaber-Verlag 1998 (*Handbuch der musikalischen Gattungen* 9), S. 189–269: 189–205.

Abb. 3: Antonio Lotti, Anfang des Psalms Miserere in g dorisch; Abschrift von Fortunato Santini in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ms. 13167, Digitalisat: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN630515123&PHYSID=PHYS_0002&DM-DID=DMDLOG_0001

h-Moll-Messe BWV 232 von Johann Sebastian Bach (1685–1750), die *Missa Cellensis* (Cäcilienmesse) Hob XXII:5 von Joseph Haydn (1732–1809) und die unvollendete c-Moll-Messe KV 427 von Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) entsprechen demselben Typ.

Wenn hingegen eine Messe über eine festliche Besetzung (ggf. mit Trompeten und Pauken) verfügt, aber gleichzeitig eine kompakte Formgebung mit einer geringeren Zahl von Einzelsätzen aufweist, wird sie als *Missa brevis* et solemnis bezeichnet; dieser Terminus ist in der Wiener und Salzburger Hofkirchenmusik des 18. Jahrhunderts weit verbreitet.¹² Daneben entstehen in dieser Zeit zahlreiche Gebrauchswerke für einfache Verhältnisse: Johann Valentin Rathgeber (1682–1750), Meinrad Spieß (1683–1761), Marianus Königsperger (1708–1769) oder Johann Georg Zechner (1716–1778) sind hier als Komponisten von Messen zu nennen, die unter anderem vom Verlag Lotter in Augsburg dutzendweise publiziert wurden. Erwähnenswert ist außerdem jener Typ

¹² Auch die *Missa in C* (Krönungsmesse) KV 317 von Wolfgang Amadé Mozart repräsentiert diesen Typ.



Abb. 4: Beginn des Gloria aus der *Missa Sancti Floriani* von Georg Reutter d. J.; Abschrift von Matthäus Schlettner in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2979-D-5a, Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/123911/10/0/>. Die bewegten Spielfiguren in den Geigen gelten als typisch für den Komponisten („Reutter’sche Violinen“ oder „rauschende Violinen“).

der *Missa brevis*, bei der Polytextierungen in Gloria und Credo zu extremer Kürze führen – allerdings auf Kosten der Verständlichkeit. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* (Kleine Orgelmesse) Hob XXII:7 von Joseph Haydn; wir können aber auch die *Missa Sancti Floriani* seines Mentors Reutter zitieren, in der das gesamte Gloria mit Hilfe von Textüberlagerungen in neun Takten abgehandelt wird (siehe Abb. 4).

Kirchenkompositionen im konzertierenden Stil wurden von offizieller Seite oft kritisch gesehen, da sie als opernhafte und theatralische galten. Überdies wurden die besagten Polytextierungen moniert, sicherlich zu Recht. Mit seiner Enzyklika *Annus qui* von 1749 stellte Benedikt XIV. verbindliche Regeln für die Kirchenmusik auf.¹³ Zwar blieb die Wirkung dieser Verlautbarung zunächst gering, doch wurden manche Aspekte später im Zusammenhang mit

¹³ Vgl. Bischof, *Die politische, geistes- und kirchengeschichtliche Situation* (wie Anm. 3), S. 176. Siehe auch Karl Gustav Fellerer, *Die Enzyklika ‚Annus qui‘ des Papstes Benedikt XIV.*, in:

den als Josephinismus bekannten, aber schon unter Maria Theresia einsetzenden staatlich verordneten Kirchenreformen aufgegriffen.¹⁴ Für das Fürsterzbistum Salzburg schloss sich Hieronymus Graf Colloredo diesen Bestrebungen nachdrücklich an¹⁵; sie fanden ihren Niederschlag außerdem in den Hochstiften Würzburg und Bamberg sowie in den geistlichen Kurfürstentümern Mainz, Trier und Köln und im Hochstift Münster.¹⁶ Die Zahl der Feiertage wurde reduziert, Auswüchse im Andachtswesen wurden abgeschafft; sogar zahlreiche Klöster wurden aufgehoben. Die Dauer der Gottesdienste wurde ebenso reglementiert wie ihre dekorative und musikalische Ausgestaltung. Letzteres betraf etwa die Forderung nach einer generellen Straffung der Vertonungen und nach ihrer liturgischen Angemessenheit. Damit lassen sich konkret aufklärerische Einflüsse in der katholischen Kirchenmusik nachweisen.

Bekanntermaßen hatte sich Joseph Haydn durch die josephinischen Reformvorschriften derart bevormundet und in seiner künstlerischen Freiheit eingengt gefühlt, dass er nach der *Mariazeller Messe* Hob XXII:8 von 1782 für die Dauer von 14 Jahren keine Kirchenmusik mehr schrieb (da er nicht in kirchlichen Diensten stand, konnte er sich diese Abstinenz auch erlauben). Erst Jahre nach dem Tod Josephs II., als sich einige Vorschriften wieder lockerten, kehrte Haydn zur Messenkomposition zurück und schuf alsbald auch jenes bedeutende Oratorium *Die Schöpfung*, in dem sich „eine optimistische Welt-sicht als Vision einer im Licht der Aufklärung zur Vernunft gekommenen Menschheit“ manifestiert.¹⁷ Sein jüngerer Bruder Michael Haydn (1737–1806) arrangierte sich indes mit seinem Salzburger Dienstherrn und komponierte 1777 die *Missa Sancti Hieronymi* MH 254 nicht nur nach dessen Vorgaben, sondern mit ausdrücklicher Widmung an den Namenspatron des Erzbischofs. Im Brief vom 1. November 1777 an seinen in Mannheim weilenden Sohn äußert sich Leopold Mozart äußerst positiv über Michael Haydns Messe, die er am selben Vormittag im Salzburger Dom gehört hatte. Interessant ist für uns, dass Mozart die Natürlichkeit der Themenbildung sowie den Verzicht

Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hg. von dems., Bd. 2: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter 1976, S. 149–152.

- 14 Vgl. Hans Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich*, Regensburg: Pustet 1976 (*Studien zur Pastoralliturgie* 1). Klüeting fände es treffender, „von den theresianisch-josephinischen Reformen als besonderer, das Staatskirchentum einbeziehender Erscheinungsform des aufgeklärten Absolutismus zu sprechen“; siehe *Aufklärung und Katholizismus* (wie Anm. 3), S. 23.
- 15 Colloredos Vorschriften betrafen allerdings ausschließlich die Ebene der pfarrlichen Musik, nicht der Metropolitanmusik; vgl. dazu den Beitrag von Eva Neumayr im vorliegenden Band.
- 16 Vgl. Klüeting, *Aufklärung und Katholizismus* (wie Anm. 3), S. 31–33.
- 17 Peter Larsen in der Ankündigung der Ballettproduktion *Die Schöpfung* (Choreographie: Jutta Ebnother), in: *Mecklenburgisches Staatstheater. Spielzeihteft 2017/2018*, Schwerin 2017, S. 39.

auf übertriebene Modulationen und jähe Ausweichungen ausdrücklich hervorgehoben und die Gesamtdauer des Hochamts mit fünfviertel Stunden angegeben hat; damit bestätigen sich mehrere Forderungen an eine aufgeklärte Kirchenmusik. Und ganz nebenbei ist noch zu erfahren, dass Haydn für besagte Gelegenheit nicht nur das Messordinarium, sondern außerdem die liturgischen Texte von Graduale und Offertorium vertont hatte.¹⁸ Hier zeigt sich eine weitere die Kirchenmusik betreffende Auswirkung der Reformen, nämlich die Restitution des ursprünglichen Messpropriums mit seinen zugehörigen Texten anstelle von Instrumentalstücken (Gradualsonaten) oder inhaltlich nicht festgelegten Motetten. Diesen Bestrebungen verdanken wir jenen bemerkenswerten Zyklus von Gradualien zum Kirchenjahr, den Michael Haydn ab 1783 schuf.¹⁹

Übrigens wurde das von Benedikt XIV. ausgesprochene Trompeten- und Paukenverbot nördlich der Alpen unterschiedlich konsequent befolgt. In Prag oder Dresden hielt man sich überhaupt nicht daran, sondern stattete festlich-repräsentative Werke weiterhin mit diesen Instrumenten aus. In Wien hatte sich Maria Theresia zwar dem päpstlichen Verbot angeschlossen; als die Kaiserin jedoch 1767 von einer schweren Krankheit genesen war, wurde auch hier eine Dankandacht abgehalten, in der ein mit Trompeten und Pauken besetztes *Te Deum* zur Aufführung kam.²⁰ Einige der für Salzburg geschriebenen Gradualien von Michael Haydn verwenden diese Instrumente ebenfalls – darunter „*Tollite portas*“ MH 387 zur ersten Rorate-Messe im Advent (siehe Abb. 5). Da der Komponist aber für die Metropolitanmusik zuständig war, betrafen ihn manche Einschränkungen ohnehin nicht.

Sicherlich bietet auch die Geschichte des Oratoriums manche Ansatzpunkte, an denen sich Auswirkungen der Aufklärung festmachen lassen, angefangen von der Beschaffenheit der Libretti über die am Beispiel Grauns kurz gestreifte Natürlichkeit der Musiksprache bis hin zu dem Umstand, dass Aufführungen von Oratorien seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts nicht mehr an einen Kirchenraum und gottesdienstähnlichen Kontext gebunden sein mussten – man denke allein an die Oratorienaufführungen der Tonkünstler-

18 Vgl. *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. 2, Kassel: Bärenreiter 1962, Nr. 362, S. 95f., Z. 4–29.

19 Man muss aber im Blick behalten, dass viele italienische Kirchenkomponisten dieser Zeit (z.B. Pitoni, Chiti, Casali, Vallotti) nie davon abgerückt sind, die Originaltexte des Propriums zu vertonen; insofern waren die musikalischen ‚Ersatzmaßnahmen‘ zum Graduale und an anderen Stellen eher ein transalpines Phänomen.

20 Vgl. Hollerweger, *Die Reform des Gottesdienstes* (wie Anm. 14), S. 61f.

GRADUALE IN MISSA RORATE PRIMA,

MICH. HAYDN.

Andante.

Clarini in C.

Tympani in C.

Violino I^{mo}

Violino II^{do}

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Tol = li = te portas, prin = cipes, vestras, et ele = vamini portae ae = ter = na = les, et

Abb. 5: Michael Haydn, Anfang des Graduale „Tollite portas“ MH 387; Erstausgabe, Privatbesitz des Verfassers. Die liedhaft-eingängige, für den Komponisten typische Melodiebildung ist bereits in diesem kurzen Ausschnitt zu erkennen. Die undatierte erste Druckausgabe erschien im Verlag von Anton Diabelli in Wien, der seinerseits ein Schüler von Michael Haydn gewesen war.

Societät in Wien, die eine wichtige Etappe auf dem Weg zum öffentlichen Konzertwesen gebildet und die Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur begünstigt haben.²¹ Da das Oratorium nicht zum eigentlichen Bereich liturgischer Kirchenmusik gehört, werden diese Aspekte hier aber nicht vertieft; stattdessen sollen nunmehr einigen Fragen von Gesangbuch und Kirchenlied erörtert werden.

Die Reformation hatte keinen geringen Teil ihres Erfolgs der Tatsache verdankt, dass sich das Volk mit Kirchenliedern in der Muttersprache am evangelischen Gottesdienst beteiligen konnte.²² Demgegenüber blieb das gemeinsame volkssprachige Singen bei den Katholiken vor allem auf Andachten, Wallfahrten oder Prozessionen und natürlich auf den häuslichen Bereich beschränkt. Insbesondere im katholischen deutschen Sprachraum gab es schon

21 Dass bereits Händels englische Oratorien außerhalb von Kirchen aufgeführt wurden, hängt weniger mit aufklärerischen Gedanken zusammen; vielmehr hatte der Komponist in den Oratorien einen Ersatz für die Opern gefunden, die an Beliebtheit verloren hatten.

22 Vgl. Wolfgang Hochstein, *Die Auswirkungen der Reformation auf die katholische Kirchenmusik*, in: *Musica sacra* 138 (2018), S. 14–16 und 68f.

bald nach der Reformation die ersten Bestrebungen, mit den Protestanten gleichzuziehen und dem Gemeindegesang auch in der Messe einen festen Platz zu verschaffen.²³ Anders als bei den Lutheranern durften deutsche Kirchenlieder allerdings nicht eingesetzt werden, um Teile vom Ordinarium oder Proprium zu substituieren, denn hier galt der lateinische Text als sakrosankt. Wie das *New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder* von Michael Vehe (Leipzig 1537) bestätigt, war es deshalb auf katholischer Seite vor allem die Predigt, die in nachreformatorischer Zeit mit deutschen Liedern entsprechend dem Kirchenjahr umrahmt werden konnte.²⁴ Einen deutlichen Schritt weiter ging Johann Leisentrit, der sich in seinen opulent ausgestatteten *Geistlichen Liedern und Psalmen* (Bautzen 1567) enger an lutherische Gepflogenheiten anlehnte, sogar mehrere evangelische Lieder aufnahm und Gemeindelieder auch zu Teilen des Propriums und zum Credo einsetzen wollte.²⁵ Ähnlich hat das Mainzer *Catholisch Cantual, oder Psalmbüchlein* von 1605 die „detaillierte Ordnung eines Singamts mit deutschen Liedern entworfen“.²⁶

Derartige Bestrebungen wurden im Zeichen der nachtridentinischen Konfessionalisierung aber vielerorts wieder zurückgedrängt, sodass erst die Aufklärung neue und nachhaltige Impulse für den Volksgesang in der Messfeier und zudem „einen kompletten Wechsel des Kirchenliedrepertoires“ mit sich brachte.²⁷ Zu nennen sind die Einführung des Messlieds „Kommt, lasset

-
- 23 Demgegenüber war und ist das Streben nach einem muttersprachlichen Gemeindelied in romanischen Ländern kaum ausgeprägt. Dies hängt dort einerseits mit der größeren sprachlichen Nähe zum Latein der Liturgie zusammen (was Übersetzungen und Paraphrasierungen eher entbehrlich macht), andererseits mit dem geringeren Einfluss der Reformation.
- 24 Allerdings wurden Predigten nicht unbedingt innerhalb der sonntäglichen Messfeier, sondern in eigenen Predigtgottesdiensten zwischen den Messen des Vormittags gehalten. Für den Betrachtungszeitraum im josephinischen Österreich bestätigt dies Johann Trummer, *Zur Ideologie und Ästhetik der katholischen Kirchenmusik*, in: *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik*, hg. v. Boje E. Hans Schmuhl in Verbindung mit Ute Omonsky, Augsburg: Wißner 2014 (*Michaelsteiner Konferenzberichte* 78), S. 21–36, bes. S. 28–30. Siehe auch den Beitrag desselben Verfassers im vorliegenden Band.
- 25 Vgl. Andreas Scheidgen, *Katholische Gesangbücher im Reformationsjahrhundert*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, hg. v. Dominik Fugger und Andreas Scheidgen, Tübingen: Francke 2008 (*Mainzer hymnologische Studien* 21), S. 3–8, bes. S. 5. Siehe auch Michael Härtling, *Die kirchlichen Gesänge in der Volkssprache*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. Karl Gustav Fellerer, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Tridentinum*, Kassel: Bärenreiter 1972, S. 453–463, bes. S. 460.
- 26 Andrea Neuhaus, *Barockzeit (17. und 18. Jahrhundert)*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (wie Anm. 25), S. 11–18: 13.
- 27 Helmut Hucke, *Das Kirchenlied*, in: *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*, Teil 3: *Gestalt des Gottesdienstes*, Regensburg²1990, S. 165–179: 174. Siehe auch Dominik Fugger, *Aufklärung (18. und 19. Jahrhundert)*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (wie Anm. 25), S. 21–32.

<p>Das Te Deum laudamus deutsch Melodie. No. XLII.</p> <p>76. Großer Gott, wir loben dich; Herr wir preisen deine Stärke Vor dir neigt die Erde sich, Und bewundert deine Werke. Wie du warst vor aller Zeit, So bleibst du in Ewigkeit.</p> <p>2. Alles, was dich preisen kann, Eherubin, und Seraphinen Stimmen dir ein Loblied an;</p>		<p>Alle Engel, die dir dienen, Rufen dir stets ohne Ruh: Heilig, Heilig, Heilig zu!</p> <p>3. Heilig! Herr Gott Sabaoth! Heilig! Herr der Kriegesheere! Starker Helfer in der Noth, Himmel, Erde, Luft und Meere Sind erfüllt mit deinem Ruhm, Alles ist dein Eigenthum,</p>
---	---	--

Melodie No. XLII.



Abb. 6: Aus *Katholisches Gesangbuch, das auf allerhöchsten Befehl ihrer k. k. apost. Majestät Maria Theresiens zum Druck befördert*, Wien [1776]; Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: SA. 78.D.26, Digitalisat: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6829414&order=1&view=SINGLE. Als Nr. 76 ist die von Ignaz Franz stammende Übertragung des Te Deum in das deutsche Kirchenlied „Großer Gott, wir loben dich“ abgedruckt (mit insgesamt 12 Strophen), dazu im Notenteil als Nr. XLII eine Melodie, die im Wesentlichen der noch heute bekannten Singweise entspricht und deren Tonsatz entsprechend dem Zeitgeschmack durch einen langsamen harmonischen Rhythmus gekennzeichnet ist.

uns Gott ehren“ 1755 durch Kaiserin Maria Theresia²⁸, die 1773 und 1774 in Wien gedruckten Sammlungen geistlicher Lieder von Franz Xaver Riedel und Michael Denis sowie das *Katholische Gesangbuch*, das im Jahr 1776 auf Befehl Maria Theresias publiziert wurde und in der gesamten Donaumonarchie bis in die Zeit Josephs II. verbindlich blieb (siehe Abb. 6), ehe der Kaiser im Zuge seiner durchgreifenden Gottesdienstreform von 1783 den „Normalmessge-

28 Näheres zum Typ des Messliedes und zu den folgenden Ausführungen bei Franz Karl Prahl, *Auswirkungen der Gottesdienstreformen bei Maria Theresia (1740–1780) und Joseph II. (1780–1790) auf Figuralmusik und Kirchenlied*, in: *Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik* (wie Anm. 24), S. 101–120. Siehe auch Sonja Ortner, *Österreich*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs* (wie Anm. 25), S. 163–219, bes. S. 173–179.

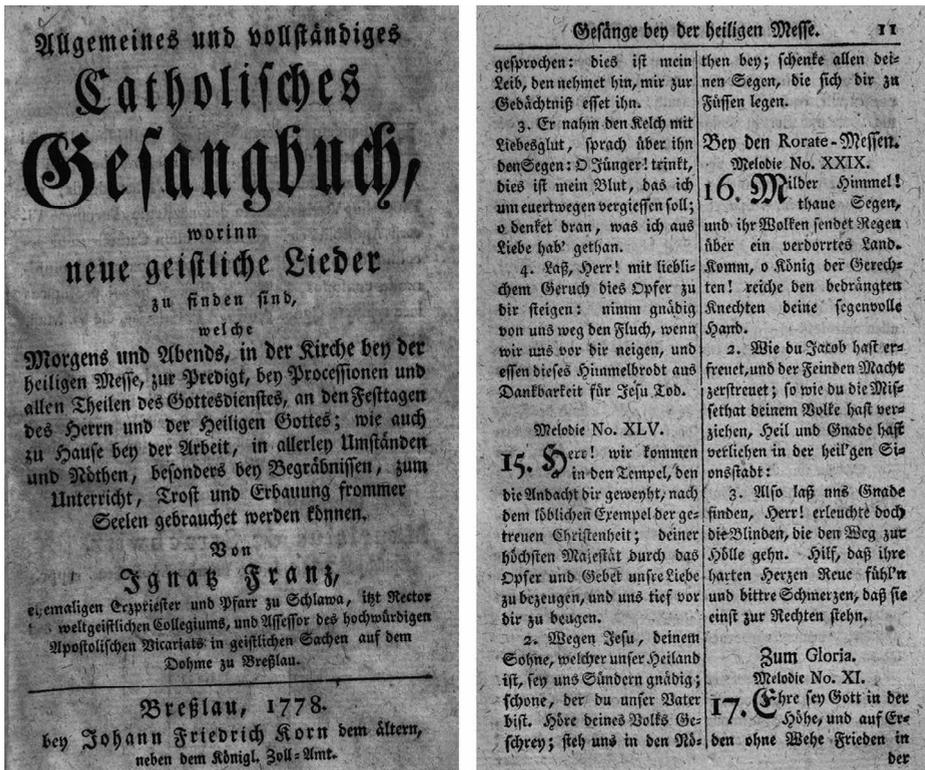


Abb. 7: Titelblatt und Seite 11 aus dem 1778 in Breslau gedruckten Gesangbuch von Ignaz Franz; Bayerische Staatsbibliothek München, Signatur 154/S nv/Gf (b) 38, Digitalisat: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb11341254.html>

sang“ zum einzig zulässigen Gesang in der Messfeier erklärte.²⁹ Das Gesangbuch Maria Theresias enthält immerhin noch 87 Lieder sowie 48 Melodien, die aus dem Buch herauszuklappen sind und über eine einfache Orgelbegleitung verfügen; einige Melodien gelten jeweils für mehrere Texte.

Nachdem er schon seit 1766 mit Gesangbüchern und eigenen Liedtexten hervorgetreten war, veröffentlichte Ignaz Franz, inzwischen Rektor des Breslauer Priesterseminars, 1778 das *Allgemeine und vollständige Catholische Gesangbuch*, in dem sich unter anderem eine modifizierte Fassung des Textes von „Großer

29 Vgl. die Publikation *Normalmessgesang, Litaneyen und Gebethe, wie dieselben bey der neuen Gottesdiensteinrichtung zu allgemeinem Gebrauche vorgeschrieben worden*, Innsbruck 1786 (vorhanden in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). Im Normalmessgesang sind alle Lieder auf die nicht eigens abgedruckte Melodie von „Wir werfen uns darnieder“ zu singen.

Gott, wir loben dich“ findet.³⁰ Was in früherer Zeit untersagt gewesen war, hatte sich mittlerweile etabliert und wurde sogar durch kirchliches Imprimatur gutgeheißen: Ähnlich wie schon das Gesangbuch Maria Theresias enthält der Band eine größere Zahl von „Gesängen bey der heiligen Messe“, in denen die Texte des Ordinariums paraphrasiert wurden (siehe Abb. 7 mit dem Anfang eines Gloria-Liedes als Nr. 17), während zum Proprium Lieder mit eher allgemeiner Aussage vorgesehen sind (z.B. Nr. 15 als eines von mehreren universell verwendbaren Introitus-Liedern, hier mit integrierten Kyrie-Bitten in der 2. Strophe: „Höre deines Volks Geschrey; | steh uns in den Nöten bey“).³¹ Die angebotene Liedauswahl ermöglicht die unterschiedliche Zusammenstellung mehrerer deutscher ‚Singmessen‘, die parallel zu den vom Priester still rezitierten liturgischen Texten von der Gemeinde gesungen wurden. Die Melodien dieser Lieder waren entweder als bekannt vorausgesetzt oder sind separat abgedruckt, wobei auch hier dieselbe Weise für mehrere Texte gelten kann. Von nachhaltiger Wirkung war das Gesangbuch *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, dessen erster Teil 1777 in Landshut herauskam (deshalb ‚Landshuter Gesangbuch‘), ein zweiter 1783 in Salzburg. Zu den Texten von Franz Seraph Kohlbrenner schrieb der Augustiner Chorherr Norbert Hauner die meisten Melodien; die Stücke sind mit Generalbass versehen und vielfach mit zwei duettierenden Oberstimmen eingerichtet.³² Gleich am Anfang steht die berühmt gewordene Messreihe „Hier liegt vor deiner Majestät“, gefolgt von Liedern zum Kirchenjahr und zu verschiedenen Anlässen. Das Gesangbuch kam in den folgenden Jahren in zahlreichen, teilweise gekürzten Auflagen mit oder ohne Noten heraus.

In Salzburg verordnete Erzbischof Colloredo zum Jahresbeginn 1783 die Verwendung des Landshuter Gesangbuchs in allen Kirchen des Erzstiftes, „wo kein ordentlicher Chor gehalten wird“.³³ Die Umsetzung dieser Vorschrift dürfte aber nicht ganz leicht gewesen sein, zumal die Melodien Hauners mit

30 Unter Nr. 135: „Herr und Gott! Wir loben dich | wir bewundern deine Werke“. Die zugehörige, im separat erschienenen *Choralbuch zum allgemeinen und vollständigen Catholischen Gesangbuche* unter Nr. LX abgedruckte Melodie hat zumindest am Anfang (und trotz anderer Taktart) einige Ähnlichkeiten mit der heute gebräuchlichen, bereits im Gesangbuch Maria Theresias von 1776 verwendeten Weise.

31 Zu den Ausnahmen gehören Lieder wie Nr. 16, die auf das Proprium eines bestimmten Tagesfestes Bezug nehmen. Hingegen ist die paraphrasierte Einbeziehung des Kyrie in das Eingangslied ein wiederkehrendes Merkmal vieler deutscher Messgesänge.

32 Ebenso wie die recht hohe Lage der Lieder spricht diese Zweistimmigkeit für eine solistische bzw. für eine einstudierte chorische Aufführung und weniger für einen Gemeindegesang. Allerdings könnten die ausgesetzten Oberstimmen auch als Ausführungsvorschlag für den Organisten zu verstehen sein.

33 Zitiert nach Praßl, *Auswirkungen der Gottesdienstformen* (wie Anm. 28), S. 117.

Bittend langsam *Norbert Hauner:*

Bittend langsam *Michael Haydn:*

2. Nimm gnädig dies Geschenk,
dreieinig großer Gott!
Erbarms dich unser, denke
an Christi Blut und Tod.
Sein Wohlgeruch erschwingen
sich hin zu deinem Thron,
und dieses Opfer bringe
uns den verdienten Lohn.

Abb. 8: Vergleich des Liedes „Nimm an, o Herr, die Gaben“ in der Vertonung von Norbert Hauner (aus dem Gesangbuch *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*, Landshut 1777) und der Bearbeitung durch Michael Haydn (Auflage Salzburg 1790). Neben der Transposition und kleineren Modifikationen in Oberstimmen oder Bass ist die Änderung in Takt 10 besonders auffallend. Überdies hat Haydn sogar die Appoggiaturen in die Bass-Bezifferung aufgenommen, was ihre intendierte Länge deutlich macht.

galanten Floskeln ausgestattet waren, sehr hoch lagen und sich deshalb für einen Gemeindegesang wenig eigneten. Um diesen Problemen abzuwehren, unternahm Michael Haydn eine Bearbeitung des Landshuter Gesangbuchs, die 1790 in Salzburg als „neue, vermehrte und verbesserte Auflage“ gedruckt wurde; unter anderem wurden die haunerschen Melodien leicht geglättet, die Tonsätze bearbeitet und die Stücke tiefer transponiert (siehe Abb. 8). Einige Jahre später, vermutlich um 1795, schrieb Michael Haydn dann sogar eine Neuvertonung der von Kohlbrenner stammenden Texte zur Messe (nicht

Langsam und bitrend

1. Nimm an, o Herr, die Ga-ben aus dei-nes Prie-sters Hand; wir, die ge-sün-digt ha-ben, weihn dir dies Lie-bes-pfand. Für

9 Sün-der hier auf Er-den in Äng-sten, Kreuz und Not soll dies ein Op-fer wer-den von Wein und rei-nem Brot, von Wein und rei-nem Brot.

Fag./Org.

(2. Str. wie in Beispiel 8)

Abb. 9: „Nimm an, o Herr, die Gaben“ in der Neuvertonung von Michael Haydn (aus dem Deutschen Hochamt „Hier liegt vor deiner Majestät“ MH 560, um 1795). Die Ähnlichkeiten mit der oben in Abb. 8 mitgeteilten Vertonung durch Norbert Hauner sind nicht zu verkennen.

auch der übrigen Lieder). In dieser Form ist das Werk als Deutsches Hochamt „Hier liegt vor deiner Majestät“ MH 560 ungemein populär geworden und bis heute bekannt geblieben.

Zwischen den Vertonungen der Kohlbrenner-Texte durch Hauner und der Neukomposition von Michael Haydn bestehen manche Übereinstimmungen, wie sie sich an Hand des Liedes zum Offertorium „Nimm an, o Herr, die Gaben“ exemplarisch demonstrieren lassen (siehe Abb. 9): Neben gleichem Tempo, gleicher Taktart und Tonalität ist auch die Strophenform weitgehend identisch: Der Anfangsteil besteht aus 4 + 4 Takten und endet halbschlüssig, und nach dem viertaktigen Mittelteil beginnt bei Takt 13 eine verkürzte Reprise, die sich durch eine gesteigerte Wiederholung des letzten Zweitakters auszeichnet. Melodische Ähnlichkeiten gibt es im Mittelteil, der überdies in beiden Fassungen auf dem Dominant-Grundton steht.

Dass auch Haydns Komposition nicht frei von zeittypischen Manieren ist und für einen Gemeindegottesdienst zu hoch liegt, sieht man auf den ersten Blick; hinzu kommen die Solo/Tutti-Anweisungen. Ebenso wie bei Hauner ist deshalb an eine Ausführung durch einen einstudierten (Schul-)Chor zu denken. Dies bestätigt sich im Vorwort einer Auflage des Deutschen Hochamts, die 1827 bei Haslinger in Wien erschien und in der es heißt: „Derjenige Zögling, noch zu jung, oder schon zu alt, mit keinem musikalischen Ohr, ohne gute Stimme, oder uneingeübet, schweige in der Kirche, wie jeder Erwachsene, damit die abgerichteten Chorsänger nicht geirret werden.“³⁴ Erst in transponier-

34 Zitiert nach *Johann Michael Haydn. Deutsches Hochamt „Hier liegt vor deiner Majestät“ MH 560*, hg. v. Armin Kircher, Stuttgart: Carus 2006, S. 3.

ten Fassungen und gegebenenfalls in weiterer rhythmischer und melodischer Bearbeitung wurden die Melodien sowohl von Hauner wie von Haydn in spätere Gesangbücher aufgenommen und damit dem allgemeinen Gemeindegesang zugeführt (siehe Abb. 10a–c).

a) Norbert Hauner (in: "Sursum corda", Paderborn 1948)

1. Mit al-lem, was wir ha-ben, wolln wir dein Ei-gen sein; sich huld-voll auf die Ga-ben, die
 2. Zu uns steigt er her-nie-der und bringt auf dem Al-tar für sei-nes Lei-bes Glie-der wie

1. wir dir, Va-ter, weihn! Lass sie zum Op-fer wer-den des Sohns, der zu uns kam und
 2. einst am Kreuz sich dar. Sein Ruf um Gna-de drin-ge hi-nauf zu dei-nem Thron, und

1. al-le Schuld auf Er-den voll Lie-be auf sich nahm, voll Lie-be auf sich nahm.
 2. die-ses Op-fer brin-ge uns sei-nes Lei-dens Lohn, uns sei-nes Lei-dens Lohn.

Abb. 10a: Das Offertorium-Lied nach dem Gesangbuch *Sursum corda* (Paderborn 1948), Nr. 27. Im Vergleich mit Hauners Original (Abb. 8 oben) weist die Melodie zahlreiche rhythmische Glättungen und sonstige Eingriffe auf, und auch der Text unterscheidet sich erheblich von der Version Kohlbrenners im Landshuter Gesangbuch von 1777.

b) Michael Haydn (in: "Gotteslob" 2013, Eigentil der [Erz-]Diözesen Österreichs)

1. Nimm an, o Herr, die Ga-ben aus dei-nes Prie-sters Hand; wir, die ge-sün-digt
 2. Nimm gnä-dig dies Ge-schen-ke, drei-ei-nig gro-Ber Gott! Er-barm dich un-ser,

1. ha-ben, weihn dir dies Lie-bes-pfand. Für Sün-der hier auf Er-den, in Ängsten, Kreuz und
 2. den-ke an Chri-sti Blut und Tod. Sein Wohl-ge-ruch er-schwinge sich hin zu dei-nem

1. Not soll dies ein Op-fer wer-den von Wein und rei-nem Brot, von Wein und rei-nem Brot.
 2. Thron, und die-ses Op-fer brin-ge uns den ver-dien-ten Lohn, uns den ver-dien-ten Lohn.

Abb. 10b: Das *Gotteslob* von 2013 gibt im Österreich-Anhang unter Nr. 710, 1–10 die gesamte „Haydn-Messe“ wieder. Bis auf die Transposition, eine Vergrößerung der Notenwerte und eine kleine rhythmische Änderung entspricht die Melodie des Liedes zur Gabenbereitung genau der Komposition von Michael Haydn in Abb. 9, und auch die beiden Strophen des Kohlbrenner-Textes wurden übernommen.

c) Michael Haydn (in: "Gotteslob" 2013, Diözesanteil Hamburg / Hildesheim / Osnabrück)

Nimm an, o Herr, die Gaben aus deines Priesters Hand; wir, die gesündigt
 haben, weihn dir dies Liebespfand. Für Sünder hier auf Erden in Ängsten, Kreuz und
 Not soll dies ein Opfer werden, was noch ist Brot und Wein.
 (recte: Wein und Brot.)

Abb. 10c: Dasselbe Lied präsentiert sich in anderen Diözesananhängen an das *Gotteslob* in deutlich stärkerer Bearbeitung, hier z.B. im Eigenteil der norddeutschen (Erz-)Diözesen Hamburg, Hildesheim und Osnabrück unter Nr. 711. Neben mehreren rhythmischen Vereinfachungen fällt besonders der Verzicht auf die emphatische Schlusswiederholung auf. Der Text wurde gegen Ende der ersten Strophe ebenfalls bearbeitet (dabei mit irrtümlicher Vertauschung von „Wein und Brot“), und die zweite Strophe ist entfallen.

Punktuelle Einblicke zum Platz deutschsprachiger Weihnachtslieder in der Kirche bis vor die Zeit der Entstehung von „Stille Nacht“

Deutsche geistliche Lieder „in der Kirche“ und die Frage nach ihrer liturgischen Funktion

Die Frage nach dem Platz deutschsprachiger Weihnachtslieder in der Kirche muss zunächst verallgemeinert und auf die generelle Verwendung deutscher Lieder ausgeweitet werden, da die diesbezüglich ohnehin spärlichen Quellen nur selten dezidiert auf Weihnachten Bezug nehmen. Darüber hinaus bedeutet „in der Kirche“ nicht automatisch „Teil der liturgischen Messe“; die häufig anzutreffende Formulierung „in der Kirche“ kann sich auch auf Wortgottesdienste oder Nachmittagsandachten beziehen.

Ob diese Lieder vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil (1962–1965) eine liturgische Funktion erfüllten oder nicht, wird in der Forschung unterschiedlich beantwortet, zumal es im Mittelalter keine eindeutige Rechtslage gab und der heute eng umrissene Liturgiebegriff nicht rückwirkend anwendbar ist. Tatsache ist, dass teilkirchliche Bestimmungen den Ablauf der Messe regelten.¹ Von Johannes Janota, der dem Thema der liturgischen Funktion 1968 eine ausführliche Studie widmete, wird diese Frage negativ beantwortet², von Philipp Harnoncourt dagegen positiv. Er spricht dem „kirchlichen Liedgesang des Mittelalters *liturgische Funktion im vollen Sinne* zu [...]“:

Für das 15. und beginnende 16. Jahrhundert dürfen wir auf Grund der Quellen weiteste Verbreitung und begeisterte Verwendung deutscher Kirchenlieder im Gemeindeleben annehmen. Im Predigtritus, in den Sequenzen der Hochfeste, zu

-
- ¹ „Teilkirchlich“ bedeutet, dass in verschiedenen Diözesen divergierende Regeln galten.
 - ² Johannes Janota, *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*, München: C. H. Beck 1968. Janota ist zu dem Resultat gekommen, „daß sich eine echt liturgische Verwendung deutscher Lieder vor der Reformation nicht nachweisen läßt“ (S. 3).

*Prozessionen und Wallfahrten gehören ganz bestimmte Kirchenlieder zum festgelegten liturgischen Verlauf [...].*³

Den sehr lebendigen vorreformatorischen Gebrauch deutscher Kirchenlieder bezeugen jedenfalls bereits die Anmerkungen des engagierten Theologen Georg Witzel in seinen *Psaltes ecclesiasticus* von 1550.⁴ Und Wilhelm Bäumker konstatiert: „Im 15. Jahrhundert treten deutsche Kirchenlieder resp. geistliche Volkslieder in so großer Anzahl auf, daß man darüber staunen muß.“⁵

Die liturgische Relevanz der Lieder zu beurteilen mag der Liturgiewissenschaft vorbehalten bleiben. An dieser Stelle soll erörtert werden, in welchem Kontext, also wann und wo die jeweiligen Lieder erklingen sind. Denn das, was für die singende Gemeinde zählt, ist – wie Alexander Zerfaß es nennt⁶ – der „Erlebniswert“, die aktive Teilnahme und das Sich-Einbringen-Können in die religiöse Gemeinschaft.

Aber wie hoch war im Mittelalter und darüber hinaus überhaupt der Anteil der Gemeinde am Gesang? Dies ist in den wenigsten Fällen eindeutig herauszulesen, doch gibt es immer wieder Hinweise auf die Ausführung durch die Kirchengemeinde, wie etwa im Titel des Dillinger Gesangbuchs von 1589 (das unter anderem ein Lied „Auff Weyhenachten. Am H. Christabent.“ vorsieht): *Ein schoenes Christlichs vnnd Catholischs Gesangbuechlein / für die gemeynen Leyen: Auff die fürnemsten Fest im gantzen Jar.* Und der Abschnitt mit deutschen Weihnachtsliedern in den *Ritvs ecclesiastici*, gedruckt 1580 ebenfalls in Dillingen, wird eingeleitet mit den Worten: „DE GERMANICIS CANTIO-nibus populo in ecclesia permittendis.“ – mit dem Hinweis, dass es sich dabei um einen in vielen Kirchen geübten alten Brauch handelt (S. 94).

Während Harnoncourt die deutschen Gesänge vorrangig als Gemeindelieder und -rufe interpretiert⁷, machen Wissenschaftler vor ihm primär den Chor

- 3 Philipp Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie. Studien zum liturgischen Heiligenkalender und zum Gesang im Gottesdienst unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebiets*, Freiburg / Basel / Wien: Herder 1974 (*Untersuchungen zur praktischen Theologie* 3), S. 299.
- 4 Zusammengefasst bei Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 322f., Anm. 69.
- 5 Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Hildesheim: Olms 1962, Bd. I (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1886), S. 12.
- 6 Alexander Zerfaß, „Erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich“. *Erzbischof Colloredo und der volkssprachige Kirchengesang in Salzburg*, in: *Heiliger Dienst* 71 (2017), S. 297–312: 298.
- 7 Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 298f.

für die Gestaltung im Gottesdienst verantwortlich.⁸ So meint etwa Janota, im Mittelalter hätte die Gemeinde wenig gesungen.⁹ „Überhaupt scheinen viele der aufgezeichneten Weihnachtslieder nicht lebendiges Gut der Gemeinde gewesen zu sein.“¹⁰ Die vorreformatorische Verwendung von Weihnachtsliedern in der Kirche ist beispielsweise aus dem Titel einer Handschrift aus der Zeit um 1480 herauszulesen, die vom Regens chori in Benediktbeuren geschrieben wurde und vor allem Gesänge für dieses Hochfest enthält: *Manuale hymnorum, sequentiarium et aliorum in ecclesia et extra per annum cantandorum cum notis musicis, insunt etiam germanica*.¹¹

„Häufig und in zunehmendem Maße“ dürften deutschsprachige Lieder im sonntäglichen Hochamt zusätzlich oder sogar anstelle der vorgeschriebenen lateinischen Messgesänge gesungen worden sein, da beim gern zitierten Konzil von Basel (1435) sowie bei anderen Diözesan- und Provinzialsynoden darauf hingewiesen wurde, dass der lateinische Gesang weder verstümmelt noch ausgelassen werden dürfe, um deutsche Lieder zu singen. Das bedeutet, „daß auch im Hochamt schon in vorreformatorischer Zeit deutsche Gesänge verwendet worden sind, auch wenn uns die liturgischen Quellen keine ‚Meßgesänge‘ in deutscher Sprache überliefern“.¹² Wenn solche Verbote wiederholt formuliert werden mussten, bezeugt dies die Verwurzelung deutscher Gesänge in der Kirche, aber auch, wie lange es braucht, bis neue Bestimmungen greifen.¹³ Wie die reale Situation zum jeweiligen Zeitpunkt war, ist daher schwer nachvollziehbar. In Landgegenden ist man in der Umsetzung von Beschlüssen vermutlich noch mehr nachgehinkt als in städtischen Gemeinden¹⁴, zumal erstere ja in der Regel keine musikalische Infrastruktur aufzuweisen hatten.

8 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 146, 272; Wolfgang Suppan, *Das geistliche Lied in der Landessprache*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. Karl Gustav Fellerer, Bd. I: *Von den Anfängen bis zum Tridentinum*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1972, S. 353–359: 357f.

9 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 3: „[...] und daß überhaupt der Anteil von wirklichen Gemeindegesängen am geistlichen Liedgut des Mittelalters gering ist, weil die Funktion der Gemeinde, auch beim Singen deutscher geistlicher Lieder, vielfach von der Schola übernommen wurde.“

10 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 146.

11 Es handelt sich um die Handschrift Clm 5023 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Vgl. Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 140; Sonja Ortner, *Das Innsbrucker Katholisch Gesangbuechlein von 1588. Das erste vollständige Kirchengesangbuch als Produkt der Gegenreformation und seine Bedeutung für die Liedgeschichte*, Diss. Universität Innsbruck 2002, S. 364.

12 Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 299f.

13 Zerfaß spricht in einem vergleichbaren Kontext davon, „dass Mentalitäten sich häufig langsamer bewegen als Reformen“. Siehe Zerfaß, *„Erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich“* (wie Anm. 6), S. 309.

14 Was Visitationsprotokolle der Diözese Brixen etwa in der Anschaffung und verzögerten Benützung neuer Bücher belegen.

Liturgische Funktion bzw. einen Platz während des Messamtes dokumentieren Gesangbücher in Folge der Reformation, die dem Kirchenlied eine dem lateinischen Gesang gleichwertige Position einräumte und damit die katholische Seite unter Druck setzte. Besonders im Norden des deutschen Sprachraumes, wo katholische von protestantischen Gebieten umgeben waren, scheinen deutlich mehr Konzessionen gemacht worden zu sein als im süddeutsch-österreichischen Reichsgebiet.

Im 17. Jahrhundert, als immer mehr von der Obrigkeit approbierte Gesangbücher auf den Markt kamen, gab es dann fallweise schon dezidiert die Vorschrift, deutsche Kirchenlieder zu singen. Generell darf angenommen werden, dass der Usus des 16. Jahrhunderts bzw. aus vorreformatorischer Zeit bis etwa 1750 beibehalten wurde.¹⁵ In der Zeit der Aufklärung tritt ein grundlegender Repertoirewandel (u.a. Messliedreihen) ein, der mit der rationalistischen Gottesdienstordnung von Kaiser Joseph II. die radikalste Stufe erreichte, indem offiziell alle bisher gesungenen Kirchenlieder verboten und durch den deutschen Normalmessgesang ersetzt wurden.¹⁶ Dass trotzdem De-tempore-Lieder, auch solche für Weihnachten, zum Einsatz kamen und sogar gedruckt wurden, wird noch aufzuzeigen sein.

Wo findet man Hinweise? Welche Quellen stehen zur Verfügung?

„Ein schwieriges Problem ist die Urteilsbildung über den *tatsächlichen Volksgesang* aus schriftlichen Quellen“, stellt schon Harnoncourt fest.¹⁷ Einerseits wurde im Mittelalter viel mündlich überliefert und nicht verschriftlicht (regionale Besonderheiten etwa), andererseits wurden Lieder in Gesangbüchern gedruckt, die nie Verbreitung erfahren haben. In den geltenden römischen Büchern, die seit dem 8. Jahrhundert im Umlauf waren, war die Ausgestal-

15 „Es gibt eine Reihe von Hinweisen, daß bis etwa 1750 der Gemeindegesang im katholischen Gottesdienst in den vertrauten Formen weitergepflegt wurde“, bei gleichzeitiger Umschichtung des Liedrepertoires. Siehe Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 352. Vgl. Ignaz Franz im Vorbericht seines Gesangbuchs von 1778: „Wir haben bisher in unsern Kirchen Gesänge gebraucht, deren einige über dreihundert Jahre alt sind [...]“. Zit. nach Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. III (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1891), S. 128.

16 „[...] neuerliche Propagierung und planmäßige Förderung des Deutschen Hochamtes, teilweise unter vollständiger Ausschaltung des Latein [...]“. Siehe Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 353. – „Eine volkssprachliche Liturgie gehörte zu den Kernanliegen der Aufklärung.“ Siehe Sonja Ortner, *Österreich*, in: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, hg. v. Dominik Fugger und Andreas Scheidgen, Tübingen: Francke 2008 (*Mainzer Hymnologische Studien* 21), S. 163–219: 174.

17 Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 303.

tung des Gottesdienstes nur in Grundzügen geordnet. Diese blieb, wie bereits angesprochen, Angelegenheit des Bischofs bzw. der Kirchenprovinz, weshalb es am Ende des Mittelalters eine beachtliche Vielfalt an liturgischen Büchern gab. Bis zum Konzil von Trient hatten die Bischöfe große Freiheiten. „Die Liturgie wurde gefeiert, wie es am betreffenden Ort Sitte war [...]“¹⁸

Da es für das Gemeindelied im Mittelalter keine Sammelhandschriften gibt¹⁹, informieren darüber nur liturgische Direktorien, Ritualien²⁰, Pfarrordnungen oder Visitationsberichte mit Incipits, aber selten ganzen Texten oder Melodien. Es handelt sich um teilkirchliche, nicht römische Bücher für die Feier von Sakramenten, Segnungen, Prozessionen usw. Dass ein liturgisches Buch Kirchenlieder beim Namen nennt, war vor allem in süddeutschen Diözesen üblich. Auf diese Weise wollte man den alten Bestand an Kirchenliedern schützen und das Eindringen reformatorischer Lieder verhindern.²¹

Neben kirchlichen sind auch weltliche, etwa landesfürstliche Verordnungen aufschlussreich.

Ab der Reformation stehen schließlich gedruckte Gesangbücher zur Verfügung, die in Titel, Vorwort oder bei den Liedern selbst Angaben über deren Verwendung geben können. Diese Hinweise sind allerdings mit Vorbehalt zu verwerten, da sie aufgrund des in der Regel präskriptiven Charakters nicht unbedingt das tatsächlich gesungene Repertoire widerspiegeln. Andererseits verweisen sie auf die lange Tradition des deutschen Kirchenliedes, zumal, wenn man sich die entsprechenden Verbote in Erinnerung ruft. War die Zahl katholischer Gesangbuchdrucke im 16. Jahrhundert im Gegensatz zur Flut protestantischer Publikationen²² noch überschaubar, so nahm sie mit dem 17. Jahrhundert rasant zu. Darunter gab es – auf das heutige Österreich bezogen – einige ‚Klassiker‘ wie die Gesangbücher von Nikolaus Beuttner und David Gregor Corner, die in zahlreichen Auflagen bis in das 18. Jahrhundert hinein

18 *Handbuch der Liturgiewissenschaft* (Bd. I, 1963), zit. nach Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 14. Mit dem Tridentinum (1545–1563) ging die liturgische Gesetzgebung der Bischöfe zum Großteil auf den Apostolischen Stuhl über und führte „zu der bis zum Vaticanum II geläufigen Zentralisierung der liturgischen Gesetzgebung [...]“. Ebenda, S. 23.

19 Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 304.

20 Ritualien wurden in der Regel nicht von Bischöfen, sondern von Geistlichen erstellt, so Adolph Franz 1899. Zit. nach Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 27f.

21 Auskunft von Rudolf Pacik, Salzburg, 23. 5. 2018.

22 Bis 1600 erschienen rund 500 evangelische Gesangbücher. Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 316.

gedruckt wurden.²³ Demgegenüber nehmen Hinweise auf deutsche Lieder in Diözesanritualen ab.²⁴

In der Sekundärliteratur liefern einige liedmonografische Studien, vor allem von Konrad Ameln oder Walter Lipphardt, wertvolle Aufschlüsse. Bei den Recherchen für diesen Beitrag wurden insbesondere auch Tiroler Quellen berücksichtigt²⁵, obwohl bis zum Erscheinen des ersten gedruckten Brixener Diözesangesangbuchs im Jahre 1903 hauptsächlich handschriftliche Liederbücher aus Tirol überliefert sind – die allerdings ein reichhaltiges Repertoire für die Weihnachtszeit tradieren.

Mittelalter / Vorreformatorische Zeit

Der „wichtigste und nachhaltigste Beitrag des Mittelalters zur Geschichte des Kirchenliedes“ sind die Leisen, die fast alle bis in die Gegenwart in Verwendung sind.²⁶ Für den Weihnachtsgottesdienst war im gesamten deutschen Sprachgebiet „Gelobet seist du, Jesu Christ, dass du Mensch geboren bist“ verbreitet, das zur lateinischen Sequenz „Grates nunc omnes“ gesungen wurde und dessen Melodie aufgreift.²⁷

23 Beuttners Gesangbuch von 1602 erschien bis 1718 in elf Auflagen. Für mehr als 120 Jahre war es in der Steiermark und vielleicht ganz Innerösterreich „maßgebende Norm für den katholischen Gemeindegesang“. Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 345.

24 Dies bestätigt Peter Gretzel, Niederösterreichisches Volksliedarchiv (Auskunft vom 2. 5. 2018), der ein Passauer und ein Wiener Rituale, beide aus dem späten 18. Jahrhundert, stichprobenartig durchsah.

25 Im vorliegenden Fall wurden ca. 25 Rituali, Sacerdotali und Agenden vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Bibliothek der Cusanus Akademie in Brixen und des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum in Innsbruck eingesehen. Vereinzelt konnten online gestellte Drucke herangezogen werden. Bei der stichprobenartigen Durchsicht einiger der insgesamt etwa 50 opulenten Visitationsbände im Brixener Diözesanarchiv wurden keine Hinweise auf Lieder gefunden, es war auch kein Thema bei den umfangreichen Fragebögen. Bei Fragen nach Liedern im Rahmen der Visitation von 1570 sind wiederholt Antworten zu finden, in denen die Lieder jedoch nicht benannt werden. Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 17. – Bei Albert Forer (*Die nachtridentinischen kirchlichen Verhältnisse in der Diözese Brixen von 1570–1613 im Spiegel der Visitationsprotokolle*, Diss. Universität Innsbruck 1970) wurden die Berichte der einzelnen Pfarreien überflogen, doch fanden sich nur selten Hinweise auf Lieder, und dann eher auf lutherische als katholische.

26 Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 301. Harnoncourt nimmt ebenda, S. 301–303, eine Einteilung der mittelalterlichen Kirchenlieder vor.

27 Ebenda, S. 302. Vgl. auch Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 135.

Weiters gab es Übersetzungen lateinischer Hymnen, vor allem der Weihnachts- und Osterzeit (Mönch von Salzburg, Heinrich von Laufenberg). Eine „überraschende Fülle deutscher Übertragungen“ weist im Gegensatz zu anderen Hymnen und Sequenzen das „Dies est laetitiae“ auf²⁸, wie etwa das populäre und Jahrhunderte überdauernde „Der Tag, der ist so freudenreich“. Im 16. Jahrhundert waren vor allem lateinische Cantiones beliebt²⁹, wie das doppelsprachige „Puer natus in Bethlehem“ / „Ein Kind geboren zu Bethlehem“ oder „Resonet in laudibus“, zu dem im Innsbrucker *Catholisch Gesangbuechlein* von 1588 eine neue und singuläre Übertragung mit dem Incipit „Es muß erklingen überall“ erschienen ist. Neben Übersetzungen existieren auch lateinisch-deutsche Mischformen; zu den bedeutendsten zählt damals wie heute „In dulci iubilo“.³⁰

Beispiele für aus dem Mittelalter überlieferte deutsche Kirchengesänge

Das erwähnte „Gelobet seist du, Jesu Christ“ kann stellvertretend für mehrere vorreformatorische Lieder angeführt werden, um aufzuzeigen, wie die zunächst einstrophige Leise (zur lateinischen Sequenz) von Luther, als Reaktion darauf dann auch von katholischer Seite, etwa von Caspar Querhammer, erweitert wird, um schließlich in drei Versionen zu kursieren.

Von diesem Lied sind außerdem viele vorreformatorische Verwendungen bekannt. So kam es unter anderem bei der Kommunion- sowie der Nachmittagsandacht zum Einsatz.³¹ Laut *Ordinarium inclitae ecclesiae Swerinensis* (Rostock 1519) sang man es beim Kindelwiegen und bei der Prozession vor dem Weihnachtshochamt, wobei beide Gesänge jeweils dreimal wiederholt wurden, der deutsche – und das ist bemerkenswert – unter Aussetzung des Allerheiligsten:³²

Cantores inchoabunt Grates nunc omnes. Tribus vicibus. Hunc versum [!] chorus flexis genibus prosequitur [!]. et interim Celebrans sacramentum populo ad ado-

28 Wie Janota vermutet, weil es „nicht zum klassischen Hymnenschatz der mittelalterlichen Kirche gehörte“. Vgl. Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 95.

29 Übersetzungen lateinischer Cantiones zählen auch zu den Kernliedern Luthers, wobei sich hier fast alles wiederfindet, „was im Mittelalter an volkstümlichen Weihnachts- und Osterliedern gern gesungen worden ist [...]“. Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 313.

30 Ebenda, S. 302f.

31 Walther Lipphardt, *Die liturgische Funktion deutscher Kirchenlieder in den Klöstern niedersächsischer Zisterzienserinnen des Mittelalters*, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 94 (1972), S. 158–198: 178.

32 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 118, 121. Vgl. auch Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. II (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1882), S. 11.

*randum ostendit. Populus vero canticum vulgare. Ghelauet systu Jesu christ, tribus vicibus subiungit.*³³

Erwähnenswert ist, dass dieses Lied in vier relevanten liturgischen süd-deutsch-österreichischen Drucken des 16. Jahrhunderts fehlt.³⁴

Als zweites Beispiel sei „Puer natus in Bethlehem“ / „Ein Kind geboren zu Bethlehem“ angeführt, von dem Bäumker zu Recht vermerkt, dass von keinem anderen Gesang „so viele Varianten, Uebearbeitungen und deutsche Uebersetzungen existiren [sic] als von diesem Weihnachtsliede.“³⁵ Der Überlieferungskontext ist in religiösen Gemeinschaften angelegt, für den Gebrauch im Gemeindegottesdienst nimmt Janota jene Fassungen des 15. Jahrhunderts an, in denen lateinische und deutsche Strophen alternieren, wie es in einigen Handschriften belegt ist.³⁶

Eine Verbindung zur Brauchausübung liefern gleich zwei Belege aus Tirol: Im Sterzinger Weihnachtsspiel von 1511 intonieren es Engel beim Kindelwiegen³⁷, und auch noch 50 Jahre später ertönt es im selben Zusammenhang im Dom zu Brixen, wie es das *Directorium Scholastici* von 1561 festhält: „[...] Post cuius finem tu incipis alta voce eundo ad scholas Puer natus in Bethlehem cum aliis versibus usque ad scholas.“³⁸ Im Hessischen Weihnachtsspiel aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wird es ebenfalls von den Engeln gesungen, im Gegensatz zum Sterzinger Spiel allerdings auf Deutsch.³⁹

Durch die Verknüpfung des Kindelwiegens mit dem Schlussteil des kanonischen Abendgebets ist ebenso eine Ausführung in der Kirche belegt: Die Verbindung der Kindelwiegenfeier mit der Komplet scheint auf einen klösterlichen

33 Zit. nach Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 118.

34 Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 133. Es handelt sich dabei um den *Libellus agendarum* (Salzburg 1557), das *Obsequiale, Vel liber Agendorum* (Regensburg 1570), die *Libri Agendorum* (Dillingen 1575) sowie die *RITVS ECCLESIASTICI* (Dillingen 1580).

35 Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. I (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1886), S. 312.

36 Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 139.

37 Konrad Ameln, „Resonet in laudibus“ – „Joseph, lieber Joseph mein“, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112: 76; Josef Noggler, *Das Sterzinger Weihnachtsspiel 1511*, in: *Der Schlern* 24 (1921), Heft 2, S. 456–460: 458f.

38 Zit. nach Walter Senn, *Beiträge zum deutschen Kirchenlied Tirols im 16. Jahrhundert*, Sonderdruck aus der *Ammann-Festgabe*, hg. v. Sprachwissenschaftlichen Seminar der Universität Innsbruck, Innsbruck: o. V. 1954 (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* II), S. 146–155: 147 (Fußnote 6).

39 Ameln, „Resonet in laudibus“ (wie Anm. 37), S. 75.

Brauch zu weisen.⁴⁰ Inwieweit Krippenandachten und der Brauch des Kindelwiegens außerhalb der feierlichen Form im Rahmen der Komplet als Gemein-deandachten in der Kirche oder gar im häuslichen Zirkel (*devotio moderna*) gepflegt wurden, konnte bisher nicht eruiert werden.⁴¹ Das Kindelwiegen war jedenfalls jener Anlass, bei dem deutsche Lieder einen relativ sicheren Platz behaupteten. Es dürfte sich um die Kernszene der Weihnachtsspiele handeln, die Luise Berthold (1932) zufolge von einem selbständigen Gebilde in Form einer Kindelwiegenfeier in der Kirche herrührt.⁴² Bäumker nennt die Spiele, und da insbesondere jene für Weihnachten, als jene Stelle in der Liturgie, an der deutsche Lieder gesungen wurden: „An den höchsten Festtagen bei dramatischen Aufführungen in der Kirche, so zum Beispiel am heiligen Weihnachtsfeste.“⁴³ Auch für Janota ist das Kindelwiegen abgesehen vom Zeitpunkt nach der ersten Weihnachtsmesse⁴⁴ sowie der Prozession vor dem Weihnachtshochamt der Ort, an dem im Mittelalter deutschen Gesängen Raum gegeben wurde.⁴⁵ Er listet eine Reihe von Handschriften mit Kindelwiegenszenen auf, in denen sich abgesehen von „Ein Kind geboren zu Bethlehem“ Lieder wie „Joseph, lieber Neve mein“, „In dulci jubilo“, „Dies est laetitiae“ (lateinisch-deutsch), „Ein Kindelein so löbelich“ oder „Der Tag, der ist so freudenreich“ finden.⁴⁶

Aufgrund der breiten Überlieferung der deutschen Fassung schließt Janota, wie bereits angeführt, einen Gebrauch als Gemeindelied in vorreformatorischer Zeit nicht aus.⁴⁷

Bezüglich der Ausführenden fasst er wie folgt zusammen: „Für die feierliche Form des Kindelwiegens bei der Weihnachtskomplet wird man nach unserem bisherigen Textbefund sagen müssen, daß die musikalische Gestaltung bei Chor und Solisten und nicht bei der Gemeinde lag [...]“ Für die Mitternachtsmette ist das Singen deutscher Lieder durch die Gemeinde, „bei der

40 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 142, 145.

41 Ebenda, S. 147. „Offensichtlich versuchte man nach der Reformation auch in der katholischen Kirche das Kindelwiegen aus dem Gottesdienst zu verdrängen.“ Ganz aus dem Kirchenraum eliminiert wurde es in Biberach: „Zue Mitternacht haben die blaser vff dem Khürchenthurn blasen vnd das Khandlin gewüeget“. Ebenda, S. 147f., Anm. 725.

42 Nach Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 126.

43 Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. II (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1882), S. 10.

44 Wie es im Seckauer Breviarium 1345 mit einem Weihnachtsruf oder in einem Klosterneuburger Kodex des 14. Jahrhundert überliefert ist. Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 116.

45 Zur liturgischen Relevanz an diesen drei Stellen siehe Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 149.

46 Ebenda, S. 134–139.

47 Ebenda, S. 146f.

Kindelwiegenfeier nur für den Chor fest belegt. Einen Wechselgesang zwischen Chor und Gemeinde konnten wir bei der Prozession vor dem Hochamt am Weihnachtstag feststellen.“⁴⁸

16. Jahrhundert – Situation in Tirol

Während nun im Zuge der Reformation manche das deutsche Lied komplett aus Kirche und Schule verbannt wissen wollten – so untersagte der Bischof von Brixen, Kardinal Christoph Madruz, in Bruneck jeden deutschen Kirchengesang – teilte der Innsbrucker Hof nicht diese Einstellung. Landesfürst Erzherzog Ferdinand II. wollte das Kirchenlied nicht nur bewahren, sondern fördern (!).⁴⁹ Bereits sein Vater, Kaiser Ferdinand I., hatte für die Verwendung der Muttersprache im Kirchenlied plädiert.⁵⁰ Einen interessanten Hinweis liefert ein Antwortschreiben Ferdinands II. als Reaktion auf das Kirchenlieder-Verbot, das einen von ihm bestellten Prediger in Freiburg i. Br. traf. Dem Prediger sei

*bevolchen, daß er diejenigen teutschen geistlichen Geseng und Lieder, wie dieselben in yeder gewondlichen Zeit alhie ab unserer Hofcanzl gelösen und gesungen werden, zu vermeltem Freyburg ab der Canzl und sonst auch singen lassen solle.*⁵¹

1569 forderte ein Mandat des Tiroler Landesfürsten alle Obrigkeiten des Landes auf: „Wir seindt zūwissen von noetten / was durch das gantz Jar auf alle Sontag / vnnd andere Fest bey Euch in der Pfarrkirchen / für Teütsche Psalmen / vnnd Geystliche Lieder gesungen werden. [...]“ Das Konzept einer derartigen Einsendung liegt aus Kitzbühel vor: Der Stadtrichter legte seinem Schreiben vom 1. März 1570 eine Liste mit dem Textbeginn von zwölf Liedern bei, die in der St. Andreas-Kirche gesungen wurden und die der Schulmeister, „welcher den Chor mit lateinischen vnd Teutschen gesenngen Verricht“, aufgeschrieben hatte. Darunter befinden sich auch drei Weihnachtslieder:

*Volgen hernach die Teutschen gsang so durch dz gantze Jar in S: Andres Kirchen Zu Kuzpuhl gesungen werdn /
Erstlichen von Weichnächten bis Auf Liechtmessen
Ein Khind geborn Zu Betlehem /
Gelobet seist du Jesu Crist /
Der tag ist so freuden reich / [...]*⁵²

48 Ebenda, S. 148f.

49 Senn, *Beiträge zum deutschen Kirchenlied Tirols* (wie Anm. 38), S. 151.

50 Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 8.

51 Zit. nach Senn, *Beiträge zum deutschen Kirchenlied Tirols* (wie Anm. 38), S. 151f.

52 Zit. nach Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 10.

16 Jahre später, am 7. Januar 1585, ging ein weiteres Mandat aus, in dem Ob-
rigkeiten angehalten wurden, das Lehrpersonal zu visitieren und „deßglei-
chen was Sy in den Kirchen fuer Teutsche Gesang vnd Psalmen vor und nach
der Predig singen [...]“. Hier erhalten wir die wichtige Information über den
Platz deutscher Lieder in der Kirche. Im Umfeld der Predigt sind sie generell
häufig anzutreffen, Janota zufolge in größerem Umfang ausschließlich dort.⁵³

Im kurz darauf erschienenen Lehrbüchlein *Speculum catechismi* von 1588 wird
geraten, dass die Kinder „auch sich solcher ausserhalb der Kirchen / an stat
anderer weltlicher / leichtfertiger / vnd vppiger Gesang vnd Lieder gebrau-
chen“ sollen.⁵⁴ Damit bezweckte man eine Verbreitung der Kirchenlieder
auch bei Familie und Hausgesinde, wodurch das Kirchenlied quasi zum poli-
tisch-religiösen ‚Kampfmittel‘ gegen die Reformation mutierte.

Für Weihnachten hält das im Katechismus angekündigte und im gleichen Jahr
veröffentlichte Innsbrucker *Catholisch Gesangbuechlein* acht von insgesamt 69
Liedern bereit.⁵⁵ Am Ende des Vorworts heißt es, es sei

*für hoch / nutz / vnd notwendig angesehen worden / solche inn der alten Catholischen
Christlichen Kirchen herkomme Gesang (inmassen daßselbig etlicher orthen auch all-
berait beschehen) widerumb inn vorigen gang vnd vbung zubringen⁵⁶ / vnnd zu be-
quemern taeglichem gebrauch / in diß handsams Buechlein zusammen zuziehen [...].⁵⁷*

Vier Jahre danach, 1592, erschien die *Geistliche Ristkammer*⁵⁸, ein Gebetbuch,
das einen melodielosen Liedteil mit zwölf „etliche[n] schoene[n] gewondli-
che[n] Kirchen Gsang“ aufweist (fol. 273v). Auch hier wird wieder klar die
Verwendung der Lieder in der Kirche definiert. Drei davon sind für Weih-
nachten vorgesehen und wurden wortwörtlich und in derselben Reihung dem
Catholisch Gesangbuechlein entnommen: „Der Tag, der ist so freudenreich“,
„Gelobet seist du, Jesu Christ“ und „Ein Kind geborn zu Bethlehem“. Es han-
delt sich außerdem um dieselben Lieder, die aus Kitzbühel dokumentiert sind.

53 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 245.

54 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. FB 2778/3, fol. 59^r.

55 Mit Advent, Neujahr und Dreikönig sind es insg. zwölf Lieder für die Weihnachtszeit.

56 Es war allgemein üblich, dass Schulmeister und Schüler der Gemeinde die deutschen Lie-
der vorsangen, um sie zu erlernen. Vgl. Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu
Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis
um 1600*, Regensburg: Gustav Bosse 1969 (*Kölner Beiträge zur Musikforschung* 54), z.B. S. 312,
351f., 430 (dort Anm. 199), 454f., 530f., 643.

57 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Sign. S.A.76.E.75 (Mus),
S. Aij f.

58 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. FB 3201. Weitere Auflagen sind
aus den Jahren 1594 und 1601 erhalten.

Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts: Gesang- und liturgische Bücher

Für diesen Beitrag wurden 25 Drucke, primär Gesangbücher, und vier liturgische Quellen mit Weihnachtsliedern aus dem Zeitraum zwischen 1537 und 1677 eingesehen.

In zehn Gesangbüchern findet sich im Titel oder/und Vorwort lediglich der Hinweis, dass die Lieder in der Kirche (bzw. „in ecclesia“) zu singen sind, bei dreien, alle aus dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts⁵⁹, präzisiert als „bei dem Amt der Heiligen Messe“, womit eindeutig an eine Ausführung während der Messliturgie gedacht ist.

Eines dieser Gesangbücher ist das Mainzer *Catholisch Manual* von 1627, das einen umfangreichen Abschnitt mit Weihnachtsliedern enthält⁶⁰, außerdem einige Angaben bei den Liedern selbst. Bemerkenswert sind die Überschriften zu „Geborn ist uns ein Kindelein“, einem „alt Catholisch Christgesang“, der „vor zeiten in Thueringen gebrauchlich“ war (S. 12), sowie zum bis heute geläufigen Lied „Es ist ein Ros entsprungen“, das als „alt Catholisch Trierisch Christliedlein“ bezeichnet ist (S. 16). 55 Jahre zuvor weist schon die Kölner *Psalmodia* von 1572⁶¹ am Ende als einziges Kapitel außer den Hymnen eine reichhaltige Sammlung von Weihnachtsliedern auf („Cantica aliquot de natiuitate Domini.“), leider – abgesehen von der im Titel geführten Angabe „IN Templis solent, adhibitis pueris scholasticis, decantari“ – ohne konkretere Hinweise, wann genau diese anzustimmen sind.

Der Titel der *Zwoelff Geistlichen Kirchengesaeng / fuer die Christeliche Gemein*, die 1586 in Ingolstadt die Druckerpresse verlassen haben, verweist zum einen darauf, dass es sich um Lieder für die Kirche handelt, und zum anderen, dass diese für die Gläubigen bestimmt sind. „Am H. Christtag“ dürfen sie demgemäß „Der Tag, der ist so freudenreich“ anstimmen (Lied Nr. III).⁶²

In den anderen fünfzehn Gesangbüchern sind die deutschen Kirchenlieder im Umfeld der Predigt vorgesehen: in acht Drucken vor und nach der Predigt,

59 RISM B/VIII/1, 1602⁰³ (N. Beuttner, Graz), 1627⁰⁸ (Mainz), 1630⁰⁴ (Erfurt).

60 Ca. 25 von insg. ca. 70 Titeln (S. 1–32), viele sind lateinisch-deutsche Mischlieder.

61 *PSALMODIA ET CANTICA ECCLESIASTICA, QUAE IN Templis solent, adhibitis pueris scholasticis, decantari* [...], COLONIAE (Köln): Ad Intersignum Monocerotis [= Johann Gymnich III], M. D. LXXII. RISM B/VIII/1, 1572⁰⁸. – 20 Titel, am Schluss ein Osterlied ergänzt.

62 Bayerische Staatsbibliothek München, Sign. P. O. germ. 1685/6.

in zwei liturgischen nur vor der Predigt und in einem steht nur der unpräzise Hinweis, dass es zur Predigt zu singen ist.

Bereits im ersten gedruckten katholischen Gesangbuch von Michael Vehe aus dem Jahr 1537⁶³ ist im abschließenden Inhaltsverzeichnis („Ordnung vom gebrauch der Psalmen vnd Lieder.“, o. S.) jedem Sonn- und Feiertag jeweils ein Lied vor und eines nach der Predigt zugeteilt (siehe Abb. 1).

Die vier Weihnachtslieder erklingen „Vff den heyligen Christag“, eines zusätzlich am „Newe Jahrs tag“ („Gelobet seist du, Jesu Christ“) sowie im Falle von „Der tag der ist so freuden reych“ auch noch „vff das Fest Epiphanie“ (S. 32–36). Am Ende ist „Ein Gesang aus der Heyligen Schrifft vom Christkindlein“ angefügt, mit Verweis auf die Melodie von „Ein kyndelin so lobelich“ (S. 102).

Auch David Gregor Corners *Geistliche Nachtigal*, die 1649 in Wien bereits in dritter Auflage herauskam⁶⁴ und bis 1676 in sieben Auflagen erschienen ist, führt im Titel keinen Hinweis zum Gebrauch der Lieder. Das lange Vorwort des Göttweiger Abtes an den andächtigen Sänger enthält lediglich einen kurzen Hinweis, welchen Platz das Kirchenlied in der Liturgie hat: In der Kirche vor und nach der Predigt dürfen/sollen „allein die alten erbarn / vnd gar zuechtigen Melodeyen“ erklingen. Der vierte Teil bringt Weihnachtslieder mit Melodien. Beim „Dies est laetitiae“ / „Der Tag ist heut ganz freudenreich“ steht der bemerkenswerte (gegenreformatorische) Hinweis, das Lied sei „auß Vralten Autentischen Exemplaren im Latein restituirt, vnd recht ohne abgang ins Teutsche versetzt“ worden (S. 90). Ungewöhnlich ist auch der Hinweis beim „Puer natus“ / „Ein Kind geborn“, dass es von Jung und Alt gesungen werde (S. 75, siehe Abb. 2).

Die Stelle von deutschen Liedern vor und nach der Predigt, wie sie unter anderem in der Provinzialsynode zu Salzburg 1569 dokumentiert ist, nennt bereits Bäumker als dritten Einsatz nach den Spielen und in Verbindung mit Sequenzen. Dass die Predigt im Rahmen eines gesonderten Wortgottesdienstes abgehalten werden konnte bzw. wurde und nicht Teil der eigentlichen Messfeier war, führte erstmals Janota aus.⁶⁵ Er hält fest, dass Predigtlieder

63 August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Michael Vehe's Gesangbüchlin vom Jahre 1537*, Hannover: Carl Rümpler 1853.

64 RISM B/VIII/1, 1649⁰². Im Jahr 1625 zuerst als *Groß Catholisch Gesangbuch* erschienen, siehe https://austria-forum.org/af/AEIOU/Corner%2C_David_Gregor (10. 12. 2018).

65 Zur Problematik der Stellung der Predigt in der Liturgie siehe Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 66–71. Vgl. jüngst auch Zerfaß, „*Erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich*“ (wie Anm. 6), S. 300.

Ordnung vom gebrauch der Psalmen vnd Lieder.

Sontag vnd feyertag.

¶ Vor der Predig.

Vnser zuflucht o Gott du bist A iij

Gegrüßet seyst du Maria A iiii

¶ Nach der Predig.

Ich glaub in Gott. A v.

Oder/ Das sint die zehen Gebott A viij.

Christag/ vnd newen jars tag.

¶ Vor der Predig.

Der tag der ist so freudenreich D iiii

¶ Nach der Predig.

Gelobet seist du Jesu Christ D v.

Oder/ Dancet sage wir all mit schal. D vi

Ostertag.

¶ Vor der Predig.

Christ ist erstanden. D viij

¶ Nach der Predig

In dieser zeyt loben wir all. D viij

Oder/ Konygin der hymmel/ frew dich

Maria. D viij

Hymn

Abb. 1: „Ordnung vom gebrauch der Psalmen vnd Lieder“ aus dem katholischen Gesangbuch von Michael Vehe (1537)

Preis sein allerliebsten Sohn/ zu gleicher weiß dem heiligen Geist/ ein Gott vnd drey Persohnen; O Maria.

8. Das lobgesang sey dir O Jungfraw reine/ Auch deinem als lerblichsten Söhneleine/ auß Hergens grundt zu aller stünd gesungen vnd vernommen; O Maria; Amen.



Geistlicher Nachtigal

Hierdeer Thail.

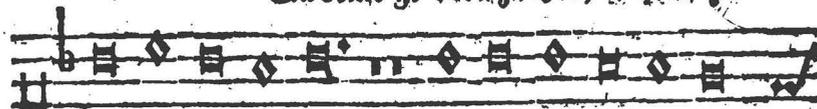
WeynachtGefänger von der Gnadenreichen Geburt Unsers HErrn Jesu Christi.

LIX.

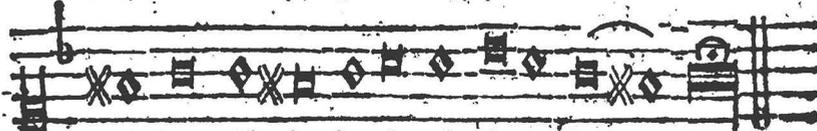
Das alte gemeine WeynachtGefang: Puer natus in Bethlehem; Wie es von Jung vndt Alt zu Weynachten gesungen wirdt.

P 

V er na tus in Beth le hem, in
Ein Kind ge born zu Beth le hem/ zu



Beth- lehem, un de gau det Ie ru-
Beth- lehem/ des fre wet sich Ie ru-



sa lem; Al le lu ja, al le lu ja.
sa-lem; Al- le lu ja/ al le lu ja.

Es wird auch auff folgende Weiß gesungen.

2...

Abb. 2: „Puer natus“ aus Geistliche Nachtigal, hg. v. David Gregor Corner (Wien 1649), 4. Teil, S. 75

seit dem 13. Jahrhundert und vorreformatorisch „auf breiter Basis“ nachweisbar sind⁶⁶ und vermerkt, dass sie *vor* der Predigt nur zu bestimmten Zeiten Brauch gewesen seien, etwa zu Weihnachten: „Sermo fit post prandium; sit brevis et pro invocatione canitur: ‚Der tag, der ist so freidenreich.‘“⁶⁷

In zwei Gesangbüchern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zunächst in der *Davidischen Harmonia* von 1659 aus Wien⁶⁸, wird im Register (!) die ungewöhnliche Verwendung der Lieder zum Evangelium angeboten: „Register Der Gesaenge / welche auff eines jeden Son= vnd Festtags Evangelium durchs gantze Jahr / sich schicken / vnd in der Kirchen oder zu Hauß fueglich koennen gesungen werden.“⁶⁹ Dies wird seltsamerweise nicht auf dem Titelblatt oder im Vorwort, sondern nebenbei im Register vermeldet. Nach Vehes Gesangbuch erschien 1567 mit jenem von Johann Leisentrit, dem Dekan des Kollegiatstifts St. Peter zu Bautzen, das bisher umfangreichste auf katholischer Seite.⁷⁰ Bäumker stellt darin einen erweiterten Gebrauch deutscher Gesänge im Gegensatz zu Vehe fest, während die späteren Gesangbücher aus Dillingen und München diesbezüglich rückläufig seien.⁷¹ Die Frage ist, ob man darin nicht eher eine regionalspezifische Ausformung denn eine lineare Entwicklung sehen sollte. Oder im vorliegenden Fall: Ist Leisentrit, der das Amt eines Stiftsdekans innehatte und mit seinen *Geistlichen Liedern vnd Psalmen* das bisher opulenteste katholische Erzeugnis vorlegte, nicht vielmehr eine Ausnahme?⁷²

Schon im Titel des optisch besonders reizvoll ausgestatteten Gesangbuchs lässt sich der erweiterte Einsatz ablesen, denn die Lieder sind „vor vnd nach der Predigt / auch bey der heiligen Communion / vnd sonst in dem haus Gottes / zum theil in vnd vor den Heusern / doch zu gewoenlichen zeitten

66 Janota, *Studien zu Funktion* (wie Anm. 2), S. 71f., 76.

67 Ebenda, S. 74. Auf die Tatsache, dass die Predigt in der Landessprache abgehalten wurde, was das Singen entsprechender Lieder in deutscher Sprache plausibler macht, verweist Suppan, *Das geistliche Lied in der Landessprache* (Anm. 8), S. 354 („[...] als nicht liturgisch geregelter Gottesdienst unterlag die Predigt nicht dem Gebot der lateinischen Kultsprache.“).

68 Später in deren Neuauflage, dem Augsburger Gesangbuch für St. Goar 1666.

69 Unter Verwendung der digitalisierten Ausgabe der Universität Göttingen: [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798845392?tify={„pages“:\[7\],“view“:“info“}](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN798845392?tify={„pages“:[7],“view“:“info“}) (16. 5. 2018).

70 *Johann Leisentrit. Gesangbuch von 1567*, Faksimile-Ausgabe mit einem Nachwort von Walther Lipphardt, Kassel u.a.: Bärenreiter 1966.

71 Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. II (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1882), S. 14f.

72 Leisentrits Gesangbuch diente mehr als 200 Jahre anderen „als Vorbild und wichtige Quelle“. Michael Härtling, *Die kirchlichen Gesänge in der Volkssprache*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. Karl Gustav Fellerer, Bd. I: *Von den Anfängen bis zum Tridentinum*, Kassel u.a.: Bärenreiter 1972, S. 453–463: 460.

[bedeutet es: nicht an hohen Festen?] / durchs gantze Jar“ zu singen. Im Vorwort wird es noch konkreter: Die „nothwendigsten alten Kirchen geseng“ sowie Psalmen und andere Lieder können „vor vnd nach der Predigt / ja auch ane verletzung der substantz Catholischer Religion / Bey der Mess / vnter dem Offertorio vnd heiliger Communion“ (!) gelesen oder „vnuermischer weiss“ angestimmt werden (o. S.). Hier wird betont, dass einerseits durch das Absingen deutscher Kirchenlieder während der Messe kein Gesetzesverstoß vorliegt und andererseits die Lieder „unvermischer Weise“, also vermutlich als eigenständige Lieder und nicht als Interpolationen bzw. Leisen zu lateinischen Sequenzen ihre Berechtigung haben. Bei den Weihnachtsgesängen selbst gibt es keine Angaben über den Gebrauch, mit einer Ausnahme, wo der Christtag oder -abend angeführt ist (S. XXXr). Ein weiteres soll vierchörig von Knaben in der Kirche interpretiert werden (S. XXXIIv).

Der 1576 in Dillingen publizierte *Kurtze Außzug: Der Christlichen vnd Catholischen Gesaeng / deß Ehrwürdigen Herrn Joannis Leisentritij [...] Auff alle Sontag / Fest vnd Feyertaeg / durch das gantz Jar / in der Catholischen Kirchen sicherlich zusingen*⁷³ erschien auf Befehl des Bischofs von Bamberg und gilt daher als das erste deutsche Diözesangesangbuch. Im Vorwort wird ausdrücklich darauf hingewiesen: „Auß dem H. Ampt der Meß / soll wegen diser Gesaeng nichts außgelassen werden.“ (S. Aij v, Pkt. 4). Anschließend wird genau ausgeführt, wann welche Lieder anzustimmen sind, „Wie an ainem jeden ort bißhero [...]“ (Pkt. 5):

[...] ehe das der Prediger auff die Cantzel steigt / ein Catholisch gesang (wie dann zu jeder zeit verzeichnet) gesungen werden / Daß ander gesang / wann er nun die Predig angefangen [...] Daß dritte Gesang / nach vollenter Predig / Daß vierte nach der Vesper / vnd also durch das gantze Jahr alle Sontag / Fest vñ Feyertaeg. (S. Aijj)

Deutsche Kirchenlieder haben diesem Gesangbuch zufolge also ihren Platz im Umfeld der Predigt sowie nach der Vesper.⁷⁴ Eigenartig scheint der Hinweis, dass ein Lied während der Predigt gesungen werden darf. Das erste Weihnachtslied ist nach der Messe zu singen (S. 14, siehe Abb. 3a und b), das zweite vor der Predigt (S. 17), es folgen jene für nach der Predigt (S. 21, 23) und nach der Vesper (S. 23, 25).

73 RISM B/VIII/1, 1576⁰¹.

74 Auf demselben Standpunkt stehe das Münchner Gesangbuch von 1586, so Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. II (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1882), S. 15.

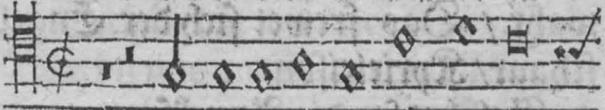
14 Christliche vnd Cath. Gesang

V.
 Ein Catholisch Gesang/ so
 alle Sontag vnnnd Wercketag/
 vom heiligen Weyhenacht tag/ nach dem
 heiligen Ampt der Mess/ bis auff den
 Sontag Septuagesima mag
 gesungen werden.

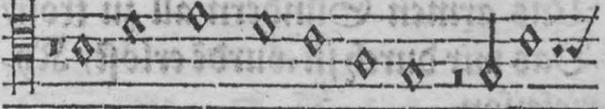


Abb. 3a: Vignette für den Gesang zur Weihnachtszeit aus *Kurtzer Außzug: Der Christlichen vnd Catholischen Gesaeng / deß Ehrwürdigen Herrn Joannis Leisentritij* (Dillingen 1576), S. 14

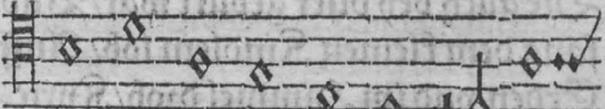
umb Weyhenachten zusingen. 15



Gelobet seystu Jhesu Christ/
 das du mensch geboren bist/ von ei-



ner Junckfraw das ist wahr/ das freu-



wet sich der Engel schar/ Byrieleyson.

Gelobet seystu Jhesu Christ/
 Das du mensch geboren bist/
 Von einer Junckfraw das ist
 B iiii

Abb. 3b: „Gelobet seystu Jhesu Christ“ aus *Kurtzer Auszug* (Dillingen 1576), S. 15

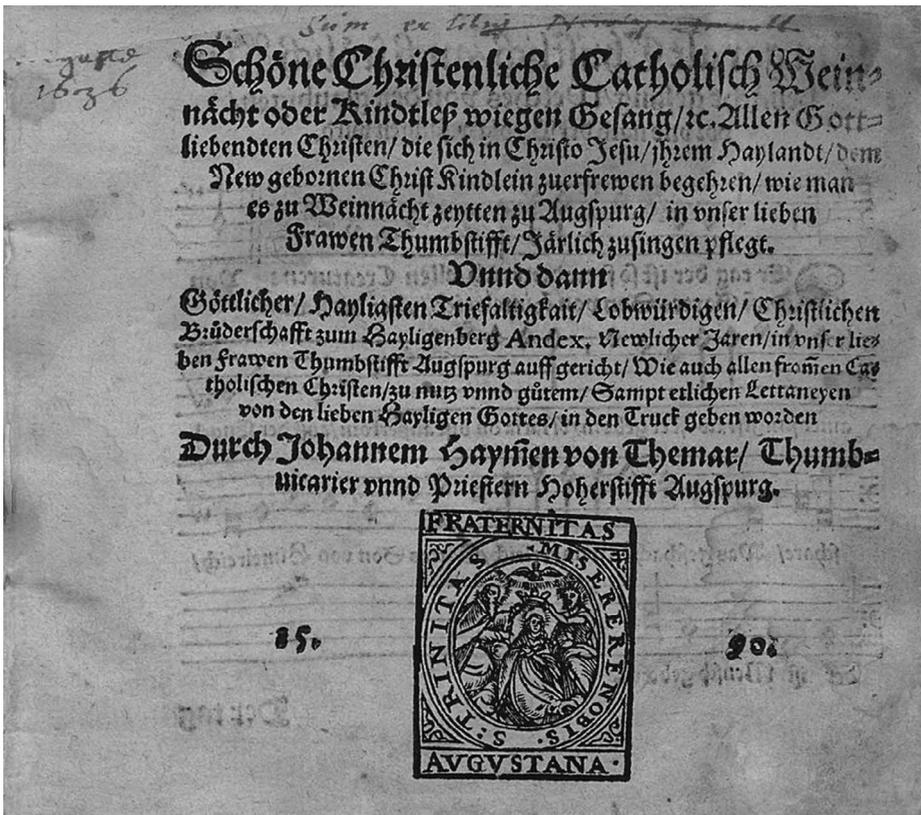


Abb. 4: Schoene Christenliche Catholisch Weinnaecht oder Kindtleß wiegen Gesang / etc. [...] wie man es zu Weinnaecht zeytten zu Augspurg / in vnser lieben Frawen Thumbstiff / Jaerlich zusingen pflegt, hg. v. Johannes Haym von Themar (Augsburg 1590), Titelblatt

Ein eigener Druck mit 19 Weihnachtsliedern erschien 1590 in Augsburg: *Schoene Christenliche Catholisch Weinnaecht oder Kindtleß wiegen Gesang / etc. [...] wie man es zu Weinnaecht zeytten zu Augspurg / in vnser lieben Frawen Thumbstiff / Jaerlich zusingen pflegt* (Abb. 4).⁷⁵

Das erste Lied, „Der Tag, der ist so freudenreich“, ist betitelt: „Ein gar alt Christlich / auch froelich Weyhenaecht gesang / Welches von den glaubigen / vor vnd nach der Predig gesungen wird.“ (o. S.) Hier haben wir den eindeutigen Hinweis darauf, dass ein Weihnachtslied nicht nur im Umfeld der Predigt, sondern dezidiert vom Volk ausgeführt wird.

75 RISM B/VIII/1, 1590⁰⁵. Hg. v. Augsburger Domvikar Johannes Haym (von Themar).

Auch das Mainzer *Catholisch Manual* von 1605 bietet eine sehr ausführliche Einleitung und umfangreiche Verwendung deutscher Lieder („Wie die Pastores vnnnd Custodes oder Kirchner diese Gesaeng gebrauchen moegen.“)⁷⁶, gefolgt von einer aufschlussreichen Begründung, warum Laien sich nun sängerisch mehr einbringen (siehe Abb. 5).

Da die „Custodes oder Opfferleut“ keinen Choral und die Pfarrer die Messe nicht singen können, „haben viel Leyen jetzo ein groessere Lust bey dem Gottesdienst zusingen [...]“. Um dies zu fördern, könne auch nachmittags bei der Vesper oder dem Katechismusunterricht gesungen werden (S. (:)ijj v). In der Folge wird im Detail erklärt, wann lateinische und wann deutsche Lieder gesungen werden dürfen („Ordnung im Singampt zu halten.“): Ein deutsches Lied aus diesem Büchlein könne vor dem Graduale, Tractum, der Sequenz oder dem Alleluja (ausgenommen bei Hochfesten) gesungen werden, allerdings dürfen diese nicht zu lange sein. An hohen Feiertagen mögen bei Alleluja und Sequenz „doch auch etliche kurtze bekandte gewoenliche teutsche Verß“ mit gesungen werden, „als in den heiligen Weyhnachten / Grates nun omnes, vnd Gelobet seyst du Jesu Christ [...]“ (S. (:)iiij). Das bedeutet, die deutschen Strophen wurden in die Sequenz interpoliert. Aber: „Von dem Sanctus an biß zu der Eleuation ist mit Teutschen Gesaengen still zu halten [...]“ (o. S.). Das Mainzer Gesangbuch dokumentiert damit ausdrücklich ein Verbot deutscher Lieder in einem bestimmten Abschnitt der Messe, dem eucharistischen Hochgebet. Gleichzeitig liefert es einen weiteren Beleg zur konkreten Verwendung von Weihnachtsliedern in der Kirche: „In Weyhenachten / vnnnd Ostern / wo man keine Vesperas haelt / moegen nach Mittags in der Kirchen die Christliedlein vnnnd Oster Gesaeng gesungen werden.“ (o. S.).

Einen noch umfangreicheren Gebrauch deutscher Kirchenlieder, insbesondere auch außerhalb der Kirche, sieht das über siebzig Jahre später gedruckte *Münsterisch Gesangbuch* von 1677 vor: „in der Kirchen bey dem Ampt der H. Meß / vor - vnd nach der Predig / auch in Processionen vnd Bittfahrten / in Geistlichen Bruderschafftten vnd Versamblungen / auch in der Christlichen Lehr / vnd in den Schulen / wie auch zu Hauß / oder im Feldt / bey dem Reisen oder arbeiten“. Von Seiten der Obrigkeit wird hier dezidiert das Singen deutscher Kirchenlieder angeordnet (!):

76 RISM B/VIII/1, 1605⁰⁸. Bäumker spricht von einer „durchgreifende[n] Aenderung“, die dieses Gesangbuch herbeiführe. Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. II (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1882), S. 15.

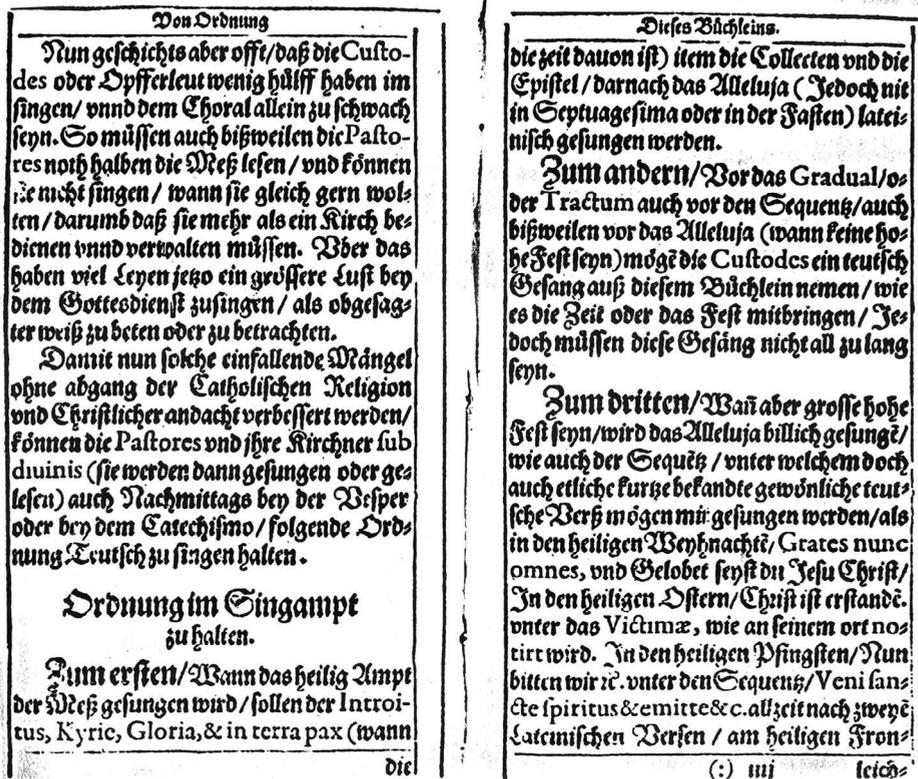


Abb. 5: Auszug aus der Einleitung des *Catholisch Manual* (Mainz 1605)

Weil jetzt=regierende Jhro Hoch F. Gnaden zu Muenster / etc. Vnser gnaedigster Landts Fürst vnd Herr Krafft derselben außgelassenen gnaedigsten Patentis gnaedigst verordnet vnd anbefohlen / daß hinführo in allen Kirspelskirchen / auch unterm Ampt der H. Meß teutsche Lieder nach Art der Zeit gesungen werden sollen (S. vⁿ).⁷⁷

Dem Vorwort (siehe Abb. 6) schließt „Eine bequeme Ordnung / wie das teutsche Gesaeng in der Kirchen durchs gantze Jahr gar ordentlich kan gesungen werden.“ an. Für Weihnachten sind deutsche Lieder zur Prozession, zum Alleluja und Offertorium, zur Elevation und Kommunion, nach der Messe, vor und nach der Predigt sowie zur Christenlehre vorgesehen. Bäumker attestiert diesem Gesangbuch zu Recht „weitgehendste[n] Concessionen inbezug auf den deutschen Kirchengesang“.⁷⁸

77 Unter Verwendung der digitalisierten Ausgabe der Universität Münster: <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/ob/content/pageview/1116440> (16. 5. 2018)

78 Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* (wie Anm. 5), Bd. II (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1882), S. 16.

der Henden Heyland kom her 2. vnd nach
 der Ehr. Lehr die Eitan. von der M. S. 366.
Auff Wehnacht bis Liechemeß.
 Zur Proc. A solis ortus, Lat. vnd teutsch/46.
 Zum Alleluia, Grates nunc omnes, mit dē
 teutschen/49.
 Zum Offertorio, Gelobet seystu Jesu/ 54.
 Zur Elevation, Wie lieblich bistu mir/ 105.
 Zur Communion/ Uns ist ein kindlein heut/ 72.
 Nach der Mess/ Hochseelig voll Gnad/ 123.
 Vor der Predig der Priester auffm Predig-
 stul anfangend ein kindlein so lobentlich/ 20
 dremahl.
 Nach der Predig/ Send frölich vnd jubilliret/
 78. Vers. & Collect de Nativitate.
 Zu der Christlichen Lehr suche nach belieben.
Auff der unschuldigen Kindertag
wie oben.
 Aber zur Communion den viertē Vers auffm
 Gesang/ Der tag der ist so freudenreich/ 52.
Auff New Jahrstag wie am
Wehnacht.
 Aber zur Procession/ Jesu wie süß/ 91.
 Zur Elevation, Begrüßet seystu D. Jes. 106.
)(vij Vnd

Abb. 6: Auszug aus dem Vorwort des *Münsterisch Gesangbuch* (Münster 1677)

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts bringt die Diözese Brixen einige liturgische Bücher heraus, die jedoch erstaunlicherweise bis auf eine Ausnahme keine Angaben über Weihnachtslieder enthalten. Das Brixener *Sacerdotale* von 1609⁷⁹ enthält das Passionslied „Gelobet seist du Christe, in deiner Marter groß“ mit Melodie, vier weitere (darunter zwei Osterlieder) sind nur mit ihrem Incipit erwähnt. Auch die Ausgabe von 1710⁸⁰ beinhaltet kein Weihnachtslied und enthält (den Hinweis auf) dieselben fünf deutschen Lieder.⁸¹ Ob man aufgrund dieser Kontinuität über einhundert Jahre hinweg annehmen darf, dass tatsächlich keine Weihnachtslieder gesungen wurden, ist fraglich. Denn warum werden für Christi Himmelfahrt offiziell gleich drei Liedvorschläge gemacht und für das wichtigere Weihnachtsfest kein einziger? Oder war gerade aufgrund dessen Bedeutung (offiziell) kein deutscher Gesang erlaubt?

Auch im wenige Jahre später veröffentlichten *Rituale romanum* (Bozen 1716)⁸² gibt es keinen Hinweis auf Weihnachtslieder. Allerdings wird darin für die Osterzeit das deutsche Lied „Gelobet seist du Christe“ ausdrücklich verboten, ebenso der zwischen Ostern und Pfingsten gesungene Hymnus „Salve festa dies“ mit dem deutschen Gesang „Also heilig ist dieser Tag“, weil dies nicht dem *Missale romanum* entspreche. Beachtlich ist dieses Verbot aus dem frühen 18. Jahrhundert auch deshalb, weil es sich um zwei vorreformatorische deutsche Lieder handelt.

Die Reformbestrebungen der katholischen Kirche brachten es mit sich, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Liturgica an den römischen Ritus ange-

79 *SACERDOTALE BRIXINEN. CONTINENS MODVM ADMINISTRANDI SACRAMENTA*, Innsbruck: Daniel Agricola (Stift Wilten Innsbruck, Bibliothek, Sign. 490320). Weitere Auflagen kamen 1640 und 1710 in Brixen heraus. Es war nach der Einführung des Römischen Ritus eine umgearbeitete, ihm angepasste Ausgabe eines Agendbüchleins [Forer, *Die nachtridentinischen kirchlichen Verhältnisse* (wie Anm. 25), S. 95] und fand rasch Verbreitung. Bei einer Visitation in Albeins 1615 wurde gemahnt, sich an das *Sacerdotale* zu halten. Immer wieder gaben die Visitatoren dem Klerus den Auftrag, es zu lesen, an manchen Orten fehlte es noch 1650. Josef Silbernagl, *Die nachtridentinischen kirchlichen Verhältnisse in der Diözese Brixen von 1614–1662 im Spiegel der Visitationsprotokolle*, Diss. Universität Innsbruck 1973, S. 146, 200f. – Ein *Sacerdotale* ist ein *Rituale*, also ein teilkirchliches, nicht römisches Buch für die Feier von Sakramenten, Segnungen, Prozessionen usw. (Auskunft von Rudolf Pacik, 23. 5. 2018).

80 *Sacerdotalis Brixinensis, Pars Altera, [...]*, Brixen: Joseph Schuechegger. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. FB 1984.

81 „Gelobet seist du Christe, in deiner Marter groß“ ist als einziges mit gesamtem Text und Melodie abgedruckt (8 Str., die mit dem lateinischen Hymnus „Rex Christe factor“ alternieren, S. 75–78). Bei den anderen Liedern handelt es sich um „Christ ist erstanden“ (S. 178) sowie drei für Christi Himmelfahrt (S. 214).

82 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. Dip. 408/4.

passt werden mussten, weshalb man etwa auch im Stift Innichen in Südtirol daran ging, die benötigten Bücher neu zu verfassen.⁸³ 1616 verlässt das *Liber processionalis* die Schreibstube.⁸⁴ Selbst für Prozessionen waren scheinbar keine Weihnachtslieder angedacht. Die Handschrift enthält bis auf eines dieselben Lieder wie das *Sacerdotale*, es fehlt lediglich „Christ fuhr gen Himmel“. Auch im ein Jahr darauf handgeschriebenen Innichner *Directorium* von 1617⁸⁵ trifft man auf dieselben vier deutschen Lieder wie im *Liber processionalis*⁸⁶, mit dem Unterschied, dass sie hier ausschließlich mit dem Incipit bezeichnet sind. Für die Weihnachtszeit macht man nun allerdings ein Zugeständnis: „Ludirector cum scholaribus redeundo domum ex ecclesia cantat in figuris [· Puer natus in Bethlehem etc. ·]“ (fol. 85^v). Das Lied, das vielleicht im Wechsel mit den (vom Volk gesungenen?) deutschen Strophen („Ein Kind geboren zu Bethlehem“) aufgeführt worden ist, darf hier zwar offiziell, doch nur auf dem Nachhauseweg erklingen.

Unmittelbar nach diesen liturgischen Schriften kommen jedoch bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in Innsbruck kurz hintereinander vier Flugblattdrucke speziell mit Weihnachtsliedern heraus, was auf einen regen Einsatz derselben schließen lässt:

1636 erscheinen bereits in einer Neuauflage zwanzig *Christliche Alt vnd neue Weynacht Gsänger, so wol in der Kirchen, bey der Predig vnd Kinderlehr, als auch daheim bey Hauß, von Jung vnd Alt frölich vnd nutzlich zusingen*.⁸⁷ Dass sie sowohl in der Kirche als auch bei der Predigt gesungen werden dürfen (wie es auch in Gesangbuchtiteln zu lesen ist), legt den Schluss nahe, dass mit ersterem ein Hochamt oder eine stille Messe gemeint ist, mit dem zweiten der damals übliche Predigtgottesdienst (Wortgottesdienst). Ob bei den Liedern selbst Angaben

83 Egon Kühlebacher, *Spielerisch gestaltete Liturgie des Stiftes Innichen im frühen 17. Jahrhundert*, Sonderdruck aus: *Kunst und Kirche in Tirol. Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Wolfsgruber*, hg. v. Josef Nössing und Helmut Stampfer, Bozen: Athesia 1987, S. 113–130: 113.

84 Innichen, Stiftsbibliothek, Sign. VIII.b.4. Der vollständige Titel lautet: *LIBER PROCESSIONALIS, Continens Responsoria, Antiphonas & Hymnos quibus secūdū ritū Romanū et vsū tā Diocesis Brixinēsis quā huius Almę Collegiatę Ecclesie Inticēsis, in processionibus ordinariis & extra ordinariis per anni Circulū vti solemus*.

85 Innichen, Stiftsbibliothek, Sign. VIII.b.3. Der vollständige Titel lautet: *DIRECTORIUM. AD Vsum & commoditatem Chori almae huius Collegiate Ecclesie Inticēsis*.

86 Auf dieses sowie auf das *Sacerdotale* wird immer wieder verwiesen: „Vide librū processionalen“ (fol. 40^v) oder „Vide sacerdotale Brixinēse“ (fol. 34^v).

87 „Jetzt widerumb von newem vbersehen vnd gebessert worden“. Wendelin von Maltzahn, *Deutscher Bücherschatz des sechszehnten [sic], siebenzehnten und achtzehnten bis um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Jena: Friedrich Mauke 1875, S. 309f.

über deren konkreten Platz in der Messe gemacht wurden, kann aufgrund der Tatsache, dass der Druck verschollen ist, nicht überprüft werden.

Die neun Lieder im zwei Jahre später publizierten *Weynacht Jubel* sind für einen bestimmten Zweck vorgesehen, nämlich „Zu Lob vnd Ehren dem Newgebornen Christkindlein, Durch die Heilige Weynächzeit bey dem Kripplein, so wol in in [sic] der Kirchen als dahaim zu Hauß, Von Jung vnd Alt nutzlich, Tröstlich vnd Frölich zu singen, zu lesen vnd zu betrachten.“⁸⁸ Die erneut angedeutete Beteiligung auch der älteren Generation lässt auf eine Funktion als Gemeindelieder schließen. Womöglich hat die Gemeinde auch während eines Weihnachtsspiels oder einer Krippenandacht bei den ihr bekannten Liedern einfach mitgesungen.

Der *Geistliche Weynacht Gsang, Das Findel=Kindt von Bethlehem genannt* von 1643, mit Melodie und 22 Strophen, dürfte im gleichen Umfeld erklingen sein.⁸⁹ 1656 schließlich werden *Drey schoene Weynacht=Lieder* gedruckt⁹⁰ (siehe Abb. 7), die insofern eine Besonderheit darstellen, als es sich um dialektale Texte handelt, die „in dieser Zeit sonst kaum belegbar“ sind.⁹¹ Eine Angabe, in welchem Kontext diese Lieder auszuführen sind, gibt es nicht. Nachdem es sich um Hirtenlieder handelt, dürften auch sie in erster Linie beim Kindelwiegen bzw. Weihnachtsspiel verwendet worden sein.

Fünf- und sechsstimmig gesetzte Weihnachtslieder gab der damalige Komponist des Haller Damenstiftes Christoph Sätzl (Innsbruck: Michael Wagner) heraus.⁹² 1640 erschien der *Bethlehemitische Jubel Oder / CATHOLISCHE WEYNACHT Gesaenger / zu ehren JESV vnd MARJAE* mit zwanzig Liedern.⁹³ Darin finden sich (offensichtlich erneut basierend auf dem Innsbrucker Gesangbuch von 1588) unter anderem „In dulci júbilo“, „Ein Kind geboren zu Bethlehem“, „Gelobet seist Herr Jesu Christ“ sowie Kindelwiegenlieder. Bei den meisten Liedern ist die letzte Strophe mit einer eigenen Melodie abgesetzt und mit dem Vermerk

88 Ebenda, S. 309.

89 Ebenda, S. 309. Alle drei Drucke auch genannt bei Karl M. Klier, *Innsbrucker Lied-Flugblätter des 17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 4 (1955), S. 56–76: 66f., 73.

90 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. W 11515/3.

91 Klier, *Innsbrucker Lied-Flugblätter* (wie Anm. 89), S. 61. Es handelt sich um die Lieder „In der stillen mittä Nacht“, „Was muß es bedeuten“ und „Lauffet ihr Hirten“.

92 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. W 115174 (erhalten ist jeweils das Stimmbuch für den Bass).

93 Diese zwanzig Titel entsprechen, abgesehen von ein paar Liedern, trotz übereinstimmender Liedanzahl und der zeitlichen Nähe nicht dem zuvor erwähnten Druck von 1636.

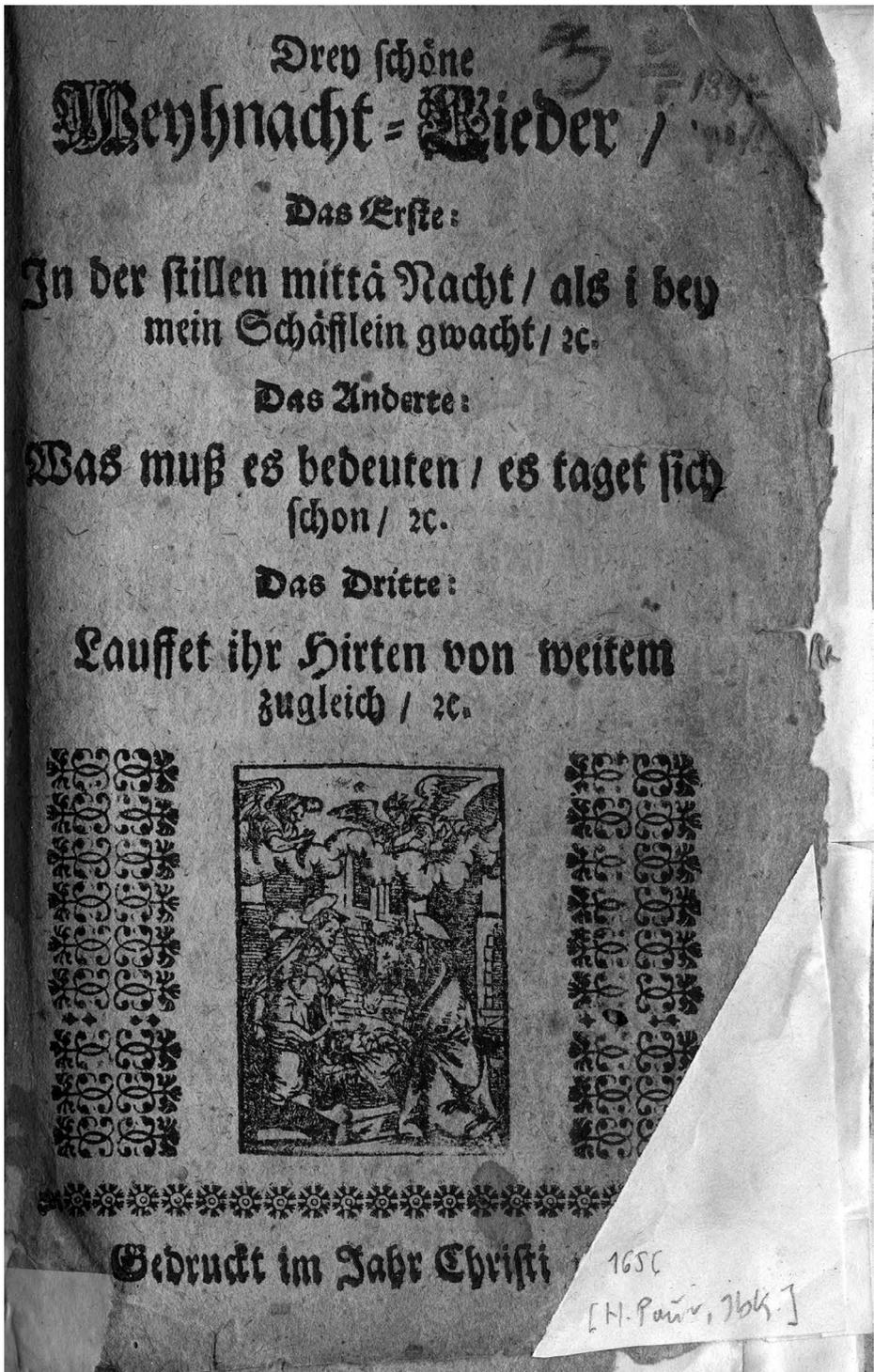


Abb. 7: Drey schoene Weynacht=Lieder (Innsbruck 1656), Titelblatt

„Omnes“ versehen. Dieser könnte auf eine Beteiligung nicht nur der Stiftsdamen, sondern vielleicht auch der Kirchengemeinde hindeuten.

Die hier erwähnten Drucke belegen also eine Kontinuität hinsichtlich des Platzes von Weihnachtsliedern. Wie bereits einhundert Jahre zuvor bzw. sogar in vorreformatorischer Zeit sind sie in der Kirche rahmend zur Predigt und beim Kindelwiegen (das ja auch in der Kirche stattfinden konnte) anzutreffen.

Gesangbücher des 18. Jahrhunderts

Im 18. Jahrhundert sind nun vermehrt auch Gesangbücher aus dem heutigen Österreich, etwa aus Wien und Innsbruck, überliefert. In der Regel enthalten sie jedoch nur ein bis drei Weihnachtslieder⁹⁴ oder gar keines, was, wie Harnoncourt ausführt, mit geänderten Frömmigkeitsformen (Pietismus, häusliche Andachten) zusammenhängt.⁹⁵ Die Liederbücher sind im Allgemeinen schmaler geworden, das Kirchenjahr steht nicht mehr (ausschließlich) im Mittelpunkt.

1749 wurde ein Heft mit sieben Liedern für die Innsbrucker Pfarrkirche zusammengestellt⁹⁶ (siehe Abb. 8), das für Weihnachten („Gesang / Zur Heil. Weynachts=Zeit.“) nur mehr ein Lied, und zwar vier Strophen von „Der Tag der ist so freudenreich“, „Zum Gebrauch In der Loeblichen Pfarr=Kirch“ bereithält.

Daran ist der inhaltliche Wandel bei Gesangbüchern, in denen De-tempore-Lieder zahlenmäßig stark zurückgefahren werden, ablesbar. Zeitgleich, also ab Mitte des 18. Jahrhunderts, trat nämlich eine neue Form des deutschen Kirchenlieds in Erscheinung, die keine oder nur mehr vereinzelt Gesänge für

94 Eine Ausnahme bilden die 1773 in Wien gedruckten *Lieder der Kirche aus den roemischen Tagzeiten, und Meßbuche uebersetzt* mit fünf Liedern für Weihnachten, wobei es sich hierbei um kein Kirchengesangbuch im eigentlichen Sinn handelt.

95 „Die jahrhundertelange Periode gemeindegebundenen und damit liturgiegerechten Kirchengesangs geht vorläufig zu Ende.“ Der infolge der Erweckungsbewegung des Pietismus und der daraus entspringenden „Schäfer“-Frömmigkeit resultierende „religiöse Subjektivismus drohte die Gemeinden aufzulösen“, gottesdienstliche Vollzüge verlagerten sich auf die private Sphäre. Harnoncourt, *Gesamtkirchliche und teilkirchliche Liturgie* (wie Anm. 3), S. 351f.

96 *Andaechtliche Kirchen=Gesaenger Zum Gebrauch In der Loeblichen Pfarr=Kirch Des Heiligen JACOBI Zu Ynsbrugg*, Innsbruck: Michael A. Wagner 1749. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. FB 3234/3.

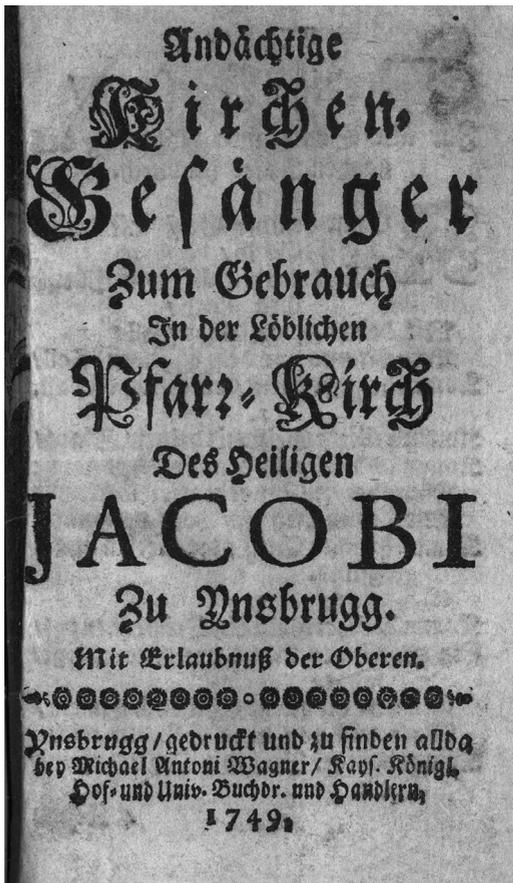


Abb. 8: Andächtige Kirchen=Gesaenger Zum Gebrauch In der Loeblichen Pfarr=Kirch Des Heiligen JACOBI Zu Ynsbrugg (Innsbruck 1749), Titelblatt

Weihnachten zulässt: Wie auch in anderen Städten⁹⁷ veröffentlichte man in Innsbruck 1756 den *Auserlesenen Meß=Gesang Auf alle Theile Der Heiligen Messe eingetheilet*⁹⁸, einen schmalen Druck mit deutschen Paraphrasen des Ordinarium missae, für die eine einzige Melodie zur Verfügung steht. Es handelt sich dabei um die erste Messliedreihe Österreichs.⁹⁹ Im Jahr 1765 erschien eine Neuauflage des Messgesangs unter dem Titel *Andaechtiges Meßgesang, Welches an Sonn= und Feyertaegen bey dem Amt auf allerhoechste Verordnung Jhrer Kaiserl.*

97 Z.B. Graz, Linz oder Passau. Siehe Hans Hollerweger, *Die josephinischen Gesangsbücher*, in: *Singende Kirche* 26 (1978/79), S. 104–108: 108, Anm. 2.

98 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. Dip. 135. Mit dem Eingangslied „Kommt, lasset uns Gott ehren“.

99 Siehe Sonja Ortner, *Katholische Gesangbuchdrucke der Mozart-Zeit*, in: *Vokalmusik zur Zeit Mozarts. Bericht zum Salzburger Symposium der AGACH (Arbeitsgemeinschaft alpenländischer Chorverbände) im Juni 2006*, hg. v. Chorverband Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Tiroler Volksliedarchiv Innsbruck, Salzburg: Eigenverlag 2007, S. 39–64: 40f.

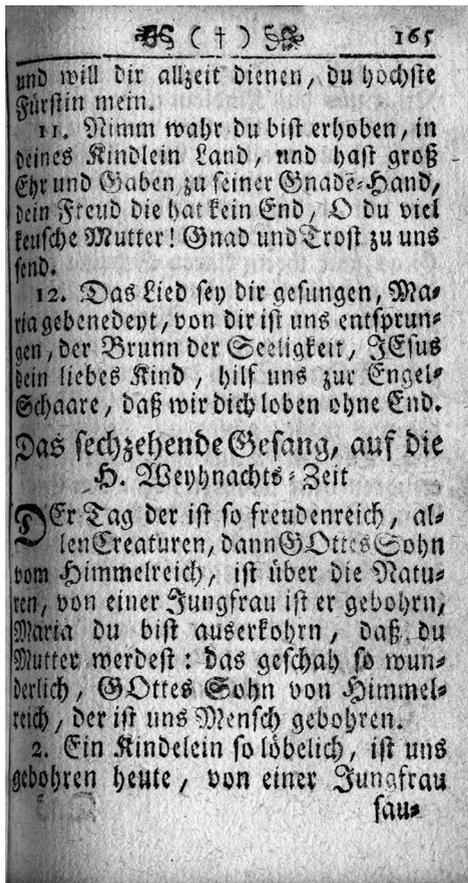


Abb. 9: „Der Tag, der ist so freudenreich“ aus *Allgemeines MISSION-FRAG=Buechlein [...]* Mit beygesetzten Gesaengern (Salzburg 1757), S. 165

Koeniglich=Apostolischen Majestaet gesungen wird.¹⁰⁰ Damit wurde auf Anordnung der Obrigkeit, in diesem Fall Kaiserin Maria Theresias, deutschsprachiger Liedgesang während der Messe verordnet.

Während das 1721 in Innsbruck publizierte Missionsgesangbuch¹⁰¹ kein Lied für Weihnachten anbietet, wartet das Salzburger *Allgemeine MISSION-Frag=Buechlein [...]* Mit beygesetzten Gesaengern von 1757 mit einem „auf die H. Weyhnachts=Zeit“ auf¹⁰², und zwar erneut mit „Der Tag, der ist so freudenreich“ (S. 165f., siehe Abb. 9).

100 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. Dip. 58.

101 *Christliche Gesaenger Zu Gebrauch Der Im Land Tyrol eingefuehrten Heiligen MISSION* [mit Melodien], Innsbruck: Michael A. Wagner 1721. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. Dip. 104/III.

102 Als 16. von insgesamt 28 Liedern. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. FB 118413.

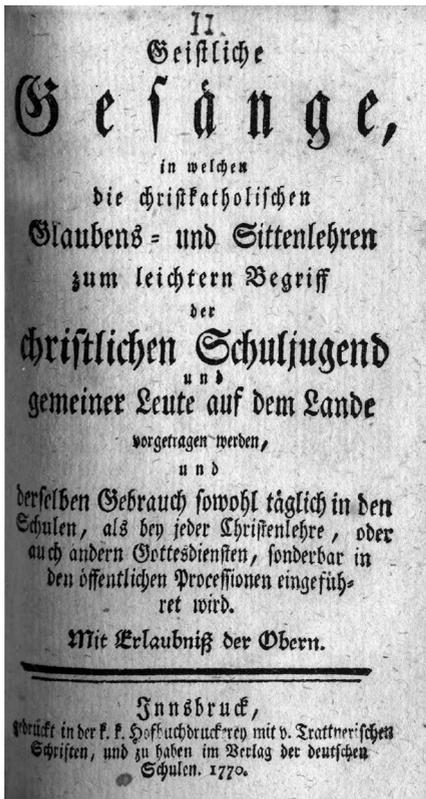


Abb. 10a: *Geistliche Gesaenge, in welchen die christkatholischen Glaubens- und Sittenlehren zum leichtern Begriff der Christlichen Schuljugend und gemeiner Leute auf dem Lande vorgetragen werden [...]* (Innsbruck 1770), Titelblatt

In dieser Periode traten auch die ersten Schulgesangbücher in Erscheinung. Katechetischen Charakter haben die 1770 in Innsbruck herausgegebenen *Geistlichen Gesaenge* für die Schuljugend und „gemeinen Leute auf dem Lande“¹⁰³ (Abb. 10a), die „sowohl taeglich in den Schulen, als bey jeder Christenlehre, oder auch andern Gottesdiensten, sonderbar in den oeffentlichen Processionen [...] Mit Erlaubniß der Obern.“ einzuführen (!) sind. Das bedeutet, dass diese Lieder noch nicht bekannt waren.

Außer dem genannten Messgesang enthält das Buch rund fünfzig Lieder ohne Melodien und einen „Vorbericht und Anmerkung von dem Gebrauch dieser geistlichen Gesaenger“. Lediglich eine Bemerkung gibt Aufschluss über deren Verwendung auch in der Kirche: „[...] sowohl in der Kirche, als bey den Processionen sollen einer, oder mehrere zum Vorsingen bestellt werden

103 *Geistliche Gesaenge, in welchen die christkatholischen Glaubens- und Sittenlehren zum leichtern Begriff der Christlichen Schuljugend und gemeiner Leute auf dem Lande vorgetragen werden [...]*, Innsbruck: Verlag der deutschen Schulen 1770. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. Dip. 107 (Auflage von 1771: Sign. FB 3234/2).

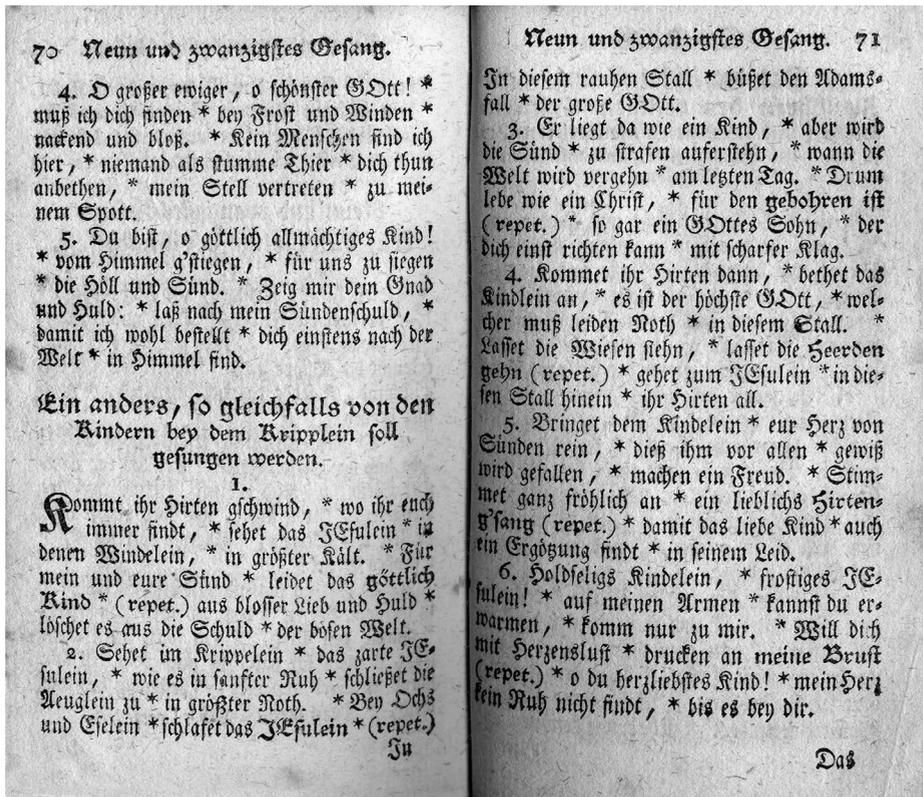


Abb. 10b: „Kommt ihr Hirten gschwind“, in: *Geistliche Gesaenge, in welchen die christkatholischen Glaubens- und Sittenlehren zum leichtern Begriff der Christlichen Schuljugend und gemeiner Leute auf dem Lande vorgetragen werden [...]* (Innsbruck 1770), S. 70f.

[...]“ (S. 6, Pkt. 9).¹⁰⁴ Enthalten ist aber immerhin ein Gesang „Auf das heilige Weihnachtfest.“ („Hirten lauft, springet“, S. 69), anschließend „Ein anders, so gleichfalls von den Kindern bey dem Kripplein soll gesungen werden.“ („Kommt ihr Hirten gschwind“, S. 70, siehe Abb. 10b). Es ist anzunehmen, dass diese zwei Weihnachts- bzw. Krippenlieder im Rahmen eines Spiels vorgetragen wurden und (zumindest primär) keine Gemeindelieder waren.¹⁰⁵

104 Unter Pkt. 10 findet man eine Anweisung zur Einstudierung: „In der Kirche singet von diesen Liedern entweder der Christenlehrer selbst, oder insgemein der Schulmeister allein zween Reime vor, welche sodann alsogleich die Ausfrager sammt den Kindern, und uebrigem Volk l a n g s a m wiederholen [...]“.

105 Keine Weihnachtslieder unter den insgesamt 38 Titeln finden sich dagegen in den 1779 in Wien erschienenen *Verbesserten, Katechetischen Gesaengen [...]*. Wien, Schottenstift, Bibliothek, Sign. 87.h.40.

Das 1776 gedruckte, querformatige *Katholische Gesangbuch* Maria Theresias¹⁰⁶ bietet wie für alle anderen Festtage so auch für die „heil. Weihnachtszeit“ nur ein Lied („Sey mir gegruesset, Jesu Heil der Heiden!“). Gereiht ist es unter die erste der vier Liedgruppen, betitelt „Kirchengesaenge an den hohen Festtagen und heiligen Zeiten des Jahres“ (S. [1]). An welcher Stelle sie gesungen werden sollen, wird nicht erläutert. Eine exakte Angabe über die Verwendung eines Weihnachtsliedes macht hingegen das Landshuter Gesangbuch von 1777¹⁰⁷, das innerhalb von fünf Jahren 16, bis 1830 dreißig Auflagen erlebte¹⁰⁸ und später auch in Salzburg erschienen ist. Das bis heute bekannte Lied „Thauet Himmel! den Gerechten!“ von Michael Denis ist als „Kirchenlied, vor der Predigt, oder bey dem Gottesdienste unterm Offertorio zu singen. Vom ersten Adventsonntag bis Weyhnachtabend.“ Für die Zeit von Weihnachten bis Lichtmess ist „Wie trostreich ist uns Adamskindern“ vorgelesen. Als drittes gibt es ein „Kirchenlied, bey der Krippe JESu zu singen.“¹⁰⁹ Die Stellung innerhalb der Messe erinnert an Leisentrits Angaben, auch wenn dieser eine weit großzügigere Verwendung vorsah. Karl F. Wagner schreibt im Begleittext zur Neuauflage dieses „Bestsellers der Aufklärungszeit“ (Brenninger): „Obwohl deutschsprachiges Liedgut zu gottesdienstlichen Anlässen den Mittelpunkt des Buches darstellt, ist seine Funktion dadurch keineswegs umfassend definiert“, doch „evoziert das Buch eine gemeinschaftlich singende Kirchengemeinde“. Dabei verweist er auf das in diversen Liedüberschriften angesprochene singende Volk.¹¹⁰

Der zweite Teil des Landshuter Gesangbuchs *Der heilige Gesang zum Gottesdienste* mit Andachten für Sonn- und Feiertage wurde 1783 in Salzburg gedruckt¹¹¹ und enthält trotz seines beträchtlichen Umfangs wiederum nur drei Lieder für das Weihnachtsfest, und zwar je eines pro Messe: Dem „Kirchenlied. Am hohen Feste der gnadenreichen Geburt unsers Herrn Jesu Christi. Bey der ersten Messe in der Nacht.“ (S. 13) folgt eines für die zweite oder Frühmesse. „Am hohen Feste der heil. Weihnacht.“ (S. 25) wird für die dritte Messe ein weiteres Lied angeführt.

106 Wien, Schottenstift, Bibliothek, Sign. 136.e.5.

107 Karl Friedrich Wagner (Hg.), *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche (Landshuter Gesangbuch). Neuauflage der Lieder von Norbert Hauner nach dem Originaldruck von 1777 [...]*, Passau: Eigenverlag des Bischöflichen Seelsorgeamtes o. J. (*Musica Sacra Passaviensis* 61). Das Gesangbuch erschien mit Genehmigung bzw. Empfehlung von acht Diözesen (S. 69).

108 Ortner, *Österreich* (wie Anm. 16), S. 176.

109 Wagner, *Der heilige Gesang zum Gottesdienste* (wie Anm. 107), S. 4, 24, 22, 60f.

110 Ebenda, S. 69.

111 Wien, Schottenstift, Bibliothek, Sign. 141.e.120.



Abb. 11a: Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbisthums, hg. v. Micheal Denis (Wien ²1783), Titelblatt



I n h a l t.

A ^d ventlied. — — — — —	S. 3
A ^d ventlied zum Korate. — — — — —	5
Weihnachtlied. — — — — —	8
Fastenlied. — — — — —	10
Osterlied. — — — — —	13
P ^f ingstlied. — — — — —	15
Am Feste der h. Dreyeinigkeit. — — — — —	17
Beym Fronleichnamsumgange. — — — — —	19
An allen Frauenfesten. — — — — —	23
Vor ausgesetztem h. Sakramente. — — — — —	25
Vor jedem marianischen Gnadenbilde. — — — — —	27
Predigtlied. — — — — —	30
Lied in allgemeinen Nöthen. — — — — —	32
Um Regen. — — — — —	35
Um heiteres Wetter. — — — — —	38
Zur Zeit der Eheurung. — — — — —	41
An den h. Joseph. — — — — —	44
An den h. Johann v. Nepomuk. — — — — —	47
	Zu

Abb. 11b: Geistliche Lieder zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbisthums, hg. v. Micheal Denis (Wien ²1783), Inhaltsverzeichnis

In den ebenfalls 1783 (in zweiter, erweiterter Auflage) erschienenen *Geistliche[n] Lieder[n] zum Gebrauche der hohen Metropolitankirche bey St. Stephan in Wien und des ganzen wienerischen Erzbisthums*¹¹² stößt man, ohne nähere Angaben, auf ein einziges Weihnachtslied: „Dieß ist der Tag von Gott gemacht“. Und es ist, wenig überraschend, auf die Melodie von „Der Tag, der ist so freudenreich“ zu singen.¹¹³ Im Vergleich etwa zu den früheren Innsbrucker Drucken enthält dieses Gesangbuch allerdings Lieder für das gesamte Kirchenjahr unter Verbot aller bisherigen Lieder. Der schmale Druck (Abb. 11) wurde unentgeltlich im Volk verteilt¹¹⁴, was ein Indiz dafür sein dürfte, dass er für den Gemeindegesang bestimmt war.

Zwei Jahre später bekommt auch die Pfarrgemeinde „ob der Laimgrube“ (heute 6./7. Bezirk von Wien) ihr eigenes Gesangbuch, wie das vorige ohne Vorwort und ohne Melodien.¹¹⁵ Dem Normalmessgesang folgen „Kirchengesaenge. Am Sonntage vor der Predigt.“ (S. 14) Das einzige Lied „An Weihnachten.“¹¹⁶ entspricht jenem im Gesangbuch für die Stephanskirche mit demselben Melodieverweis (S. 20). Diese beiden Gesangbücher bestätigen, dass abseits des Normalmessgesangs sehr wohl andere Kirchenlieder in Verwendung waren¹¹⁷, auch wenn es zahlreiche Drucke gibt, die nur den Normalmessgesang und keinerlei De-tempore-Lieder enthalten, wie z.B. auch jener von 1786 aus Innsbruck.¹¹⁸

Dass andere Kirchenlieder tatsächlich auch erklingen sind, bezeugt etwa die Tatsache, dass man in der Wiener Augustinerkirche 1783, selbst unmittelbar nach Einführung der neuen Gottesdienstordnung Kaiser Josephs II., bei der adventlichen Roratemesse – die offenbar einen besonderen Rang genoss – wohl nach altem Brauch das Adventlied „Maria, sei begrüßet“ hören konnte. Und gemäß der Gottesdienstordnung von Oberösterreich (1786) war das Lied „Tauet, Himmel, den Gerechten“ offiziell erlaubt und in Brixen griff man bei der Segenmesse auf das bischöflich abgesegnete Landshuter Gesangbuch von 1777 zurück.

112 Wien, Schottenstift, Bibliothek, Sign. 87.h.43. Die erste Auflage ist 1774 erschienen, Herausgeber und Dichter der Texte ist Michael Denis.

113 Der Dichter selbst, Christian F. Gellert, unterlegte seinem Text Luthers Melodie „Vom Himmel hoch, da komm ich her“.

114 Ortner, *Katholische Gesangbuchdrucke der Mozart-Zeit* (wie Anm. 99), S. 46–48.

115 *Katholisches Gesangbuch zum Gebrauch der Pfarrgemeinde ob der Laimgrube*, Wien: gedruckt bey Matthias Andreas Schmidt 1785. Wien, Schottenstift, Bibliothek, Sign. 87.h.45.

116 Auch für die anderen Feiertage wird nur ein Lied angeboten.

117 So können dem Normalmessgesang je ein Lied für die Festtage sowie weitere für diverse außerliturgische Gelegenheiten (Christenlehre, privates Singen) an die Seite gestellt sein.

118 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek, Sign. FB 141.

Die Restriktion auf den Normalmessgesang dauerte nur knapp ein Jahrzehnt. Danach war das Singen anderer, neuer Lieder erlaubt bzw. wurde ab 1791 sogar angeregt.¹¹⁹ Doch griffen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – also in der Zeit der Entstehung von „Stille Nacht“ – noch die Bestimmungen der bis 1850 gültigen josephinischen Gottesdienstordnung.¹²⁰

Anstatt eines Resümees: Zwei kleine Nachträge

Im Zuge der Recherchen für diesen Beitrag sind der Verfasserin folgende, das Tagungsthema tangierende Informationen untergekommen, die hier abschließend angeführt werden sollen:

(1) Anlässlich einer geistlichen Visitation über den Zustand der einzelnen Pfarreien im Jahr 1615 meldete der Kurat von Campitello (Fassatal, Trentino), dass beim Gottesdienst zu den Liedern die Laute als Begleitung geschlagen wurde.¹²¹ Auch wenn „Stille Nacht“ bei seiner Erstaufführung mit Gitarre rund zweihundert Jahre später vermutlich erst nach der Messe im Rahmen einer Andacht erklingen sein dürfte, ist die Nachricht aus dem 16. Jahrhundert in diesem Kontext erwähnenswert.

(2) Bereits vor Erscheinen des ersten gedruckten Brixener Diözesangesangsbuchs (1903) unternahm Bischof Bernhard Galura 1836 den Versuch, ein diözesanes Kirchengesangbuch zu erstellen. Er beorderte die Dekanate mit der Einsendung der „dem Volke angenehmen Kirchenlieder und Melodien“. Etwa 250 Lieder konnten auf diese Weise festgehalten werden.¹²² Unter den zehn Liedtexten, die der Kooperator von Mauls einsandte, befand sich „Stille Nacht“ mit sechs Strophen. Der Begutachter der eingelangten Lieder war Konsistorialrat Joseph Alois Ladurner, der heute vor allem als Komponist bekannt ist. Er bezeichnete die Stücke als „alle ganz vortrefflich abgefasst“, bemerkte aber zum „Stille Nacht“ sowie dem darauf folgenden Fastengesang: „Die Texte scheinen für das Volk zu erhaben zu seyn“.¹²³

119 Ortner, *Katholische Gesangbuchdrucke der Mozart-Zeit* (wie Anm. 99), S. 57, 61. Vgl. auch Ortner, *Österreich* (wie Anm. 16), S. 178.

120 Ortner, *Österreich* (wie Anm. 16), S. 179f.

121 Silbernagl, *Die nachtridentinischen kirchlichen Verhältnisse* (wie Anm. 79), S. 146.

122 Eine nochmalige Nachfrage (die erste erfolgte am 19. 11. 2001) im Brixener Diözesanarchiv ergab, dass die Sammlung nach wie vor verschollen ist (Auskunft von Erika Kustatscher, 21. 6. 2018). Für Norbert Wallner, der 1969 in Wien einen Vortrag mit dem Titel *Die bischöfliche Liedsammlung Brixen 1836* hielt, war sie noch einsehbar.

123 Zit. nach Ortner, *Das Innsbrucker Katholisch Gesangbuechlein von 1588* (wie Anm. 11), S. 81.

Volksnahes Singen und Sagen von der Geburt Christi

Martin Luther wird allzu gern unterstellt, er habe die Mehrzahl seiner Liedtexte mit weltlichen Melodien versehen, sich also eines Parodieverfahrens (auch Kontrafaktur genannt) bedient; dabei ist dieses Vorgehen nur ein einziges Mal nachweisbar, und zwar bei der Erstfassung des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch, da komm ich her“, das 1535 im Wittenberger Gesangbuch zum Abdruck kam. Hier bedient er sich nicht nur der Melodie des weltlichen Liedes „Ich kumm auß frembden landen her und bring euch vil der newen mär“, sondern auch der Textzeilen der ersten Liedstrophe. Hans-Otto Korth spricht angesichts der textlichen Korrespondenzen von einer „Initialkontrafaktur“.¹

<i>Ich kumm auß frembden landen her und bring euch vil der newen mär, der newen mär bring ich so vi[e]ll, me[h]r dann ich euch hie sagen will.</i>	<i>Vom himmel hoch, da komm ich her, ich bring euch gute neue mär, Der guten mär bring ich so vi[e]ll, davon ich singen und sagen will.</i>
--	---

Erklärungsbedürftig ist das Wort „Mär“, das damals nicht Märchen, sondern Nachricht oder Kunde bedeutete. Die Art der Mitteilung, dazu in der ersten Person, suggeriert einen Informanten, der nicht nur über aktuelle Ereignisse aus fernen, sondern „aus fremden [also unbekanntem] Landen“ spannend und bilderreich zu berichten weiß. ‚Nachrichtensprecher‘ der Lutherzeit, auch Bänkelsänger genannt, ersetzten jene öffentlich verbreiteten Flugblätter, die zu erwerben oder gar lesen zu können den wenigsten gegeben war.

Der Auftritt des Himmelsboten entspricht dem des fiktiven Bänkelsängers des Volksliedes. Er überbringt den Hirten auf dem Felde, zu dunkelster Nachtzeit, seine frohmachende Botschaft, auch er kommt „aus fremden Landen“, doch einem Land, das fremder kaum sein kann, denn ‚da‘ ganz oben „vom Himmel hoch, da komm[t er] her“.

¹ Hans-Otto Korth, *Martin Luthers Lied „Vom Himmel hoch“*. Zur Herkunft der beiden jüngeren Melodien, in: *Das deutsche Kirchenlied. Bilanz und Perspektiven einer Edition*, hg. v. dems. und Wolfgang Hirschmann, Kassel u.a.: Bärenreiter 2010, S. 40–51: 40.



Abb. 1: Ottonische Malerei von einem Meister der Reichenauer Schule aus den Jahren 1007–1012, *Perikopenbuch Heinrichs II.*, Szene: *Verkündigung an die Hirten*; <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Meister+der+Reichenauer+Schule%3A+Perikopenbuch+Heinrichs+II.,+Szene> (27. 7. 2018)

Nun ist die „Mär“, die der Engel verkündet, bedeutender als alles Je-Dage-wesene, bezeugt sie doch die Geburt des Gottessohns. Die Gründe, warum Luther sein „Himmel hoch“-Lied später mit einer eigenen Melodie versah,

sind nicht bekannt. Martin Gecks Vermutung lautet, Luther habe damit „die Chance verringert“, dass dieses Lied „mit einem populären Kränzellied assoziiert“ werde, auch habe er „die generelle Anmutung von Volkstümlichkeit“ verstärkt, erlaube doch bereits der Text „eine Spielszene nach Art des Kränzelsingens“.² Diese „gängige Assoziation“ gebe der Mutmaßung Raum, Luther habe ihn für die eigenen Kinder geschrieben:³

Daß Luther an eine dramatische Ausführung des Liedes dachte, ist nicht belegt, aber durchaus wahrscheinlich. Daß er [...] das Lied für die Weihnachtsfeier mit seinen eigenen Kindern geschrieben habe, ist reine Legende, [jedoch] immerhin im Bereich des Möglichen.⁴

Zu Fehldeutungen verleitete auch der ursprüngliche Liedtitel. Überschriften mit „ein kinderlied auff die weihenachten, vom kindlein Jesu“ war es naheliegend, an ein Rollenspiel für Kinder zu denken: Die Verkündigungstropfen übernimmt der Engel, in der sechsten (vereint im „wir“) singen alle Kinder, in den folgenden „Ich“-Strophen alternieren Einzelstimmen; erst in der letzten Strophe sind alle, auch die Erwachsenen gefragt – so die Strukturierung Wilhelm Stapels, der dem Lied eine dezidierte Personen- und Regieanweisung vorgibt:

Ein Krippenspiel für Kinder. / Personen: Ein Engel, acht Kinder, die Haus- oder Kirchengemeinde. (Der Engel steht vor einer Krippe. Die Kinder treten herein.) / Der Engel: / Vom Himmel hoch, da komm ich her [...].⁵

Als Text-„Quelle“ vermutet er „die eigenen Kinder des Dichters, denen der Vater ‚aufs Maul geschaut‘ hat“:

Daher allein hat das Lied den Märchenblick, die unmittelbare Süße kindlichen Geplappers (Strophe 7), die schülerhafte Verständigkeit (Strophe 12), die kindliche Ehrfurcht und Innigkeit des Ganzen. Diese Verse sind der Widerschein [sic] eines Vaters, der mit seinen eigenen Kindern wieder Kind geworden ist. Darum ist das Lied eine der größten Kostbarkeiten unserer Dichtung.⁶

2 Martin Geck, *Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation*, Hildesheim u.a.: Olms 2017, S. 108–116: 115.

3 Ebenda, Legende zur Abbildung auf S. 111.

4 Markus Jenny, *Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge*, vollst. Neuedition in Ergänzung zu Bd. 35 der Weimarer Ausgabe der Werke Luthers (= WA), Köln / Wien: Böhlau 1985, S. 111.

5 Wilhelm Stapel, *Luthers Lieder und Gedichte. Mit Einleitungen und Erläuterungen*, Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk 1950, S. 51–53.

6 Ebenda, S. 130–135: 134.

Dass Luther das Weihnachtsergebnis mit besonders innigen Worten und teilnahmvoller Hinwendung verkünden wollte, dafür (mit oder ohne seine Kinder) eine Sprache wählte, die es schlicht und eindrucksvoll schildert und in kindgemäßem Ton nachempfunden, um ein inniges „Mit-dem-Herzen-Sehen“ zu ermöglichen, wird weiter unten erläutert. Hauptquelle seiner Liederfindung war wohl sein tief gläubiges Erstaunen darüber, dass ein hilfloses Kind unser aller Retter ist, dass dieses Kind allen Gläubigen, die mit den Hirten „hineingehen“ und „erkennen“, himmlische Erlösung verheißt.

Was die Neuschaffung der Melodie angeht, wäre – angesichts ihrer hohen Qualität, welche Sinnhaftigkeit und „Genialität“ der Textanlage unterstreicht⁷ – eher der Hypothese zuzustimmen, dass Luther, hochkompetenter Musiker und begeisterter Sänger, Anstoß nahm an der evidenten Inkongruenz von Text und Melodie und ihm die Erfindung einer eigenen Liedstruktur kompositorisches und theologisches Bedürfnis zugleich war.⁸

Lässt doch erst die neue Liedmelodie den Engel wahrhaft „hoch“ von oben („vom Himmel“) herniedersteigen und den Menschen das Evangelium – wörtlich: die „gute Botschaft“, weshalb Luther die „gute neue mār“ anspricht – verkünden. Dieser Bewegungsrichtung folgend beginnt die erste Liedzeile beim höchsten Melodieton. Ermisst sie vorerst nur den oberen Quartraum und führt nach leichter Pendelbewegung zum Ausgangston zurück, wagt sich die zweite eine Terz tiefer, woraufhin sich die dritte spiegelbildlich zur zweiten nach oben schwingt, so als hätten diese beiden mittleren Zeilen jenen Zwischenbereich auszuloten, der eine Art Schwebezustand zwischen Himmel und Erde herstellt, während erst die letzte Zeile den gesamten Oktavraum durchmisst: Wie auf einer (Himmels-)Leiter schreitet die Melodie stufenweise abwärts und ‚erdet‘ die Verkündigungsweise auf dem unteren Grundton.

Thema des 15-strophigen Liedes sind die im Lukas-Evangelium geschilderten Ereignisse um Christi Geburt. In den ersten sechs Strophen spricht allein der Engel, er verkündet den Hirten und der lauschenden Gemeinde von heute, dass die Schrift erfüllt, „der Herr Christ“ unser aller „Heiland“, unser Retter ist und den gläubigen Menschen „alle Seligkeit“ bringt. Doch wer dieses Kind in der Krippe „sehen“ will – ‚sehen‘ im Sinne von ‚erkennen‘ –, den informiert er darüber, dass die Erkennungs-Zeichen in absolutem Widerspruch stehen zur jüdischen Erwartung des Messias: Denn dieser Retter, der

7 Dazu auch Geck, *Luthers Lieder* (wie Anm. 2), S. 115.

8 Ein Nebeneinander beider Liedsätze erfolgt in Rhaus Schulgesangbuch (DKL 1544). Hier erklingen beide Liedweisen in einem fünfstimmigen Doppel-Cantus-firmus-Satz.

Ich komm aus frem-den Lan - den her und bring euch
Vom Him-mel hoch da komm ich her, ich bring euch

viel der neu - en Mär, der neu-en Mär bring ich so
gu- te neu-e Mär, dergu- ten Mär bring ich so

viel, mehr dann ich euch hie sa - gen will.
viel, da- von ich sin- gen und sa- gen will.

Abb. 2: Liedvergleich – Weltliches Lied (Vorlage) / Luthers Lied (Zweitfassung)

1.

2.

3.

4.

Abb. 3: Luthers eigene „Himmel hoch“-Melodie zuzüglich Angabe der Gerüsttöne der einzelnen Zeilen und Entsprechung der einzelnen Zeilen

„alle Welt erhält und trägt“, offenbart sich als hilfloses Kind, das in Windeln gewickelt ist und in einer „schlichten“ Krippe liegt, einem Futterplatz für Tiere. Nachdem die gesamte Gemeinde die Existenz des göttlichen Kindes ‚erkennend‘ wahrgenommen hat, reagiert sie mit großer Freude und lädt alle Anwesenden dazu ein, mit ihnen „fröhlich“ zu sein und „mit den Hirten“ hineinzugehen (6. Strophe). Nun ist jeder Einzelne – der Liedsänger verifiziert sich im „ich“ – zur Anbetung aufgerufen (Strophen 7–14). Die 15. und letzte Strophe mündet ein in den Himmel und Erde ergreifenden Jubel, stimmt ein in das „Gloria in excelsis Deo!“ der Engel.⁹

9 Diese Erläuterungen basieren auf Stapel, *Luthers Lieder und Gedichte* (wie Anm. 5), S. 130–135 und dem Wörterverzeichnis S. 239–245 sowie auf Alois Stöger, *Das Evangelium nach Lukas*, 1. Teil (Geistliche Schriftlesung), Düsseldorf: Patmos-Verlag³1967, bes. S. 78–82. Auf beide Autoren nimmt Verf. Bezug. Dazu Ute Jung-Kaiser, *Die Weihnachtsbotschaft als praedicatio sonora*, in: dies., *Durch Sehen zum Hören. Modelle zum Musikunterricht in den Sekundarstufen*, Lehrerband, Regensburg: Bosse 1993, S. 184–195. Ebenda folgen der Analyse von Text und Melodie des Lutherliedes (1534 bzw. 1539) eine vergleichende Betrachtung von Stephan Lochners Gemälde *Anbetung des Kindes* (1445) und eine Analyse des letzten Kanons aus Bachs *Canonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“* (BWV 769).

1. *[wiedergegeben auf S. 81]*
2. *Euch ist ein kindlein heut geborn
von einer jungfrau auserkorn,
Ein kindelein so zart und fein,
das soll eur freud und wonne sein.*
3. *Es ist der Herr Christ unser Gott,
der will euch fü[h]rn aus aller not,
Er will eur Heiland selber sein,
von allen sünden machen rein.*
4. *Er bringt euch alle seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit,
Daß i[h]r mit uns im himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.*
5. *So merket nun das zeichen recht,
die krippe[n], windelein so schlecht [= schlicht],
Da findet ihr das kind gelegt,
das alle welt erhält und trägt.*
6. *Des[= deshalb] laßt uns alle frö[h]lich sein
und mit den hirten gehn hinein,
Zu se[h]n, was Gott uns hat beschert [= im Sinne von zugemessen werden],
mit seinem lieben So[h]n vere[h]rt [= im Sinne von schenken].*
7. *Merk auf, mein herz, und si[e]h dort hin:
was li[e]gt doch in dem krippel[e]in?
Was ist das schöne kindel[e]in?
es ist das liebe Jesul[e]in.*
8. *Bis willekom[m] [= alte Begrüßungsformel], du edler gast,
den sünder nicht verschmähet hast,
Und kommst ins elend [= ursprünglich Ausland, Fremde, später im Sinne von
Verbannung] her zu mir,
wie soll ich immer danken dir?*
9. *Ach, Herr, du schöpfer aller ding,
wie bist du worden so gering,
Daß du da li[e]gst auf dürrem gras,
davon ein Rind und Esel aß!*

10. *Und wär die welt vi[e]l mal so weit,
von edelstein und gold bereit',
So wär sie doch dir vi[e]l zu klein,
zu sein ein enges wi[e]gelein.*
11. *Der sammet und die seide dein,
das ist grob heu und windelein,
Darauf du, Kön[i]g so groß und reich
her prangst, als wärs dein himmelreich.*
12. *Das hat also gefallen dir,
die wa[h]rheit anzuzeigen mir:
Wie aller welt macht, e[h]r und gut
für[= vor] dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.*
13. *Ach, mein herzliebes Jesul[e]in,
mach dir ein rein, sanft bettel[e]in,
Zu rugen[ruhen] in meins herzen schrein,
daß ich nimmer vergeße dein.*
14. *Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen [= Reigentanz], singen immer frei [= frisch vom Herzen weg],
Das rechte Susanne [= Wiegenlied] schon [= schön],
mit herzenlust den süßen ton.*
15. *Lob, e[h]r sei Gott im höchsten t[h]ron,
der uns schenkt seinen einigen So[h]n.
Des freuen sich der engel schar [3. Person Plural wegen der Vielzahl der En-
gel oder Verkürzung von „Scharen“] und singen uns solchs neues ja[h]r [= für
Luther und seine Zeit begann das neue Jahr mit Weihnachten].¹⁰*

Dabei folgt die Textstruktur einem raffinierten (Predigt-)Aufbau: Bietet der erste Liedteil den Evangelientext, er ist also eine Bibellesung im Versformat, spricht im zweiten Teil der himmlische Bote; er motiviert die Gemeinde dazu, „mit den Hirten“ hineinzugehen zum Ort der göttlichen Bescherung (6. Strophe). Dann bricht die epische Struktur auf, die Ansprache wird zunehmend persönlicher und erschließt Räume für Momente der Verinnerlichung. Dieser Prozess verdichtet sich in der mehrdeutigen Metapher des Mit-dem-Herzen-

¹⁰ Beginnt das jüngere Kirchenjahr mit dem 1. Advent, kannte das abendländische Mittelalter vielerlei Jahresanfänge. Darunter ist Weihnachten bis heute der Eröffnungstermin des Heiligen Jahres.

Sehens (7. Strophe). Diese erschließt sich in logischer Konsequenz aus Belehrung, ergreifender Exegese und pastoraler Zuwendung, allein sie lässt den Gläubigen die existentielle Bedeutung des Geburtseignisses, das auf Umwertung aller Werte wie Glück, Macht und Reichtum angelegt ist, ‚sehend‘ begreifen. In tiefer Ergriffenheit bittet der Sänger das „herzliche Jesulein“, doch sein „Bettelein“ im „Schrein“ seines Herzens aufzuschlagen. Persönlicher, inniger und liebessehliger kann eine solche Bitte kaum artikuliert werden, assoziieren wir doch mit diesem „Herzen-Schrein“ ein mittelalterliches Minnekästchen, in dem die hohe Frau vertrauliche Gaben und Briefe ihres Geliebten aufzubewahren pflegte (13. Strophe). Unter dieser Perspektive könnte man das „Susaninne“ der 14. Strophe – früher hieß ein Wiegenlied auch „Sausaninna“ – als Liebesruf interpretieren.

Diese Deutung ist naheliegend, rekuriert man wie Hoffmann von Fallersleben auf das sehr viel ältere geistliche Wiegenlied „Da Gabriel der Engel klar“, das seit 1422 schriftlich belegt ist und Luther bekannt gewesen sein dürfte.¹¹ Hier wird die zweite Strophe mit „sausa mynne“ (siehe unten) eröffnet. Wenn „sausen“ schlafen und „Ninna“ Kindlein bedeutet, dann ist doch das „Sausa Minne“ eindeutig als „Schlafe Liebchen“ zu lesen. Johannes Klein denkt bei den Silben „susa“ „an klangmalerisches Beruhigen“ und vermutet gar in dem Wort „ninne“ das alte „minnen = lieben“.¹²

Doch erst wenn man das Gesamtlied inklusive seines (ziemlich befremdenden) Kontextes vor sich liegen hat, erkennt man dessen tieferen Sinn. Gefunden habe ich ihn in Philipp Wackernagels Geschichte des deutschen Kirchenliedes, das als Quelle einen mittelalterlichen Codex angibt.¹³ Dabei alternieren die zwölf Strophen dieses Weihnachtsliedes mit Zeilen aus Simeons Lobgesang (*Canticum Simeonis*). Am Schluss des Liedes wird das „Sausa mynne“ der zweiten Strophe wiederholt.

1. *Da gabriel, der engel clar,
von himelreich gesandet wart,
Do er die meyd allein vant,
Got sey mit dir, sprach er zw hant. Maria.*

11 Hoffmann von Fallersleben, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie*, Hannover 31861 (Nachdruck Hildesheim u.a.: Olms 1965), S. 425 und 420f. [Fußnote zu Lied Nr. 248].

12 Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkrieges*, Wiesbaden: Steiner 21960, S. 30.

13 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 1990 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig, 1867), Bd. 2, Lied Nr. 610 auf S. 464; als Quelle notiert er: „Münchener Codex Term. V. 1422, Blatt 18. Vgl. a. Handschriftensammlung BSB cgm 444 (Liedkorpus des Mönchs von Salzburg).“

Nach jeweils zwei der folgenden Strophen singt Maria jeweils zwei Zeilen aus dem Lobgesang des Simeon, der sein Leben erfüllt sieht, als „(s)eine Augen“ angesichts des Jesuskindes „das Heil gesehen“ haben, „ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel.“

2. *Sausa mynne,
gotes mynne,
nü sweig und rû,
wenn du wilt so wellen wir deinen willen thûn.
Hochgelobter edler fürst, nw sweig und wein auch nicht,
tûstu das, so wiß wir das uns wol geschicht.*
3. *Da sy die potschaft gar vernam,
des engels red sy ser erkam,
sy sprach ‚die red ist mir verkunt‘,
got sey mit dir an diser stunt. Maria*

Qui[a] [v]iderunt oculi mei etc. [Denn meine Augen haben (das Heil) gesehen etc.]

Meine Fragen, ob dieses Procedere kirchlicher (weihnachtlicher) Praxis entsprach bzw. auf ein Krippenspiel in der Kirche abzielte, oder warum mit dem paarweise zugefügten Namen „Maria“ ihr die Sprecherrolle des greisen Simeon zudedacht wird, wusste selbst der Experte für mittelalterliche Hymnologie, Ansgar Franz, nicht zu beantworten. Wohl bestätigt er, dass Lieder zum Krippen- oder Christkindelwiegen „eine typisch mittelalterliche Art der mimetischen ‚Reinszenierung‘ der Heilsgeschichte, hier der Geburtserzählung [darstellen]: Kleriker oder Schüler wiegen eine das Jesuskind darstellende Puppe (meist die Krippenfigur), während die Gemeinde ein ‚Schlaflied‘ singt“ und Luther folglich in seinem „Himmel hoch“-Lied auf diesen Brauch anspiele. Doch absolut neu, „[ihm] noch nie untergekommen [sei] die Verquickung mit dem *Nunc dimittis*“. Das lässt ihn wie folgt nachdenken:

Das ‚Nunc dimittis‘ ist seit Amalar[ius] von Metz¹⁴ ein fester liturgischer Bestandteil der Komplet. Es stellt in dieser letzten Tageshore vor dem Schlaf eine Beziehung her zwischen dem natürlichen Schlaf und dem Tod: der Lobgesang des Simeon (Lk 1) im Munde der die Komplet betenden Gläubigen wird zu einem friedlichen Memento mori: Simeon kann in Frieden sterben, denn seine Augen ha-

14 Amalarius, Erzbischof von Trier, setzte mit seinem *Liber de ordine antiphonarii* um 832 liturgische Reformen durch.

ben das Heil (das Jesuskind) gesehen. Möglicherweise war eben diese dem Mittelalter sehr vertraute Beziehung zwischen Schlaf und Tod der Grund dafür, dass man das (friedliche) Schlaflied für das Jesuskind (Sausa-Minne) verbinden konnte mit dem (friedlichen) Sterbelied des Simeon. Vielleicht war eben die Komplet mit ihrem Canticum Simeonis der liturgische Ort, wo man dieses Christkindwiegen (und das deutsche Lied) eingebaut hat. Ich habe dafür leider keine Belege gefunden, aber denkbar wäre es wohl. Dass man Maria anscheinend das Sterbelied in den Mund gelegt hat, ist wirklich außergewöhnlich. So, wie die Quelle bei Wackernagel wiedergegeben ist, müsste man es sich so vorstellen: Eine Person (Kleriker) wiegt in der Rolle Mariens das Kind, die Gemeinde singt das deutsche Lied, ein Klerikerchor (oder ein Solosänger, der Maria darstellt?) singt das lateinische ‚Nunc dimittis‘. Aber, wie gesagt, das sind alles leider nur Hypothesen.¹⁵

So erlauben diese Verweise – zum einen auf die wahre Christus-Minne, zum anderen auf den Opfertod Christi, den Maria dank ihrer Sprechrolle vorausschauend bestätigt – ein tieferes Verständnis der 14. Strophe, in der Luther dazu ermuntert, „das rechte Susaninne mit Herzenslust“ anzustimmen.

*Kaum merklich spricht in diesen so wundersam gesungenen Strophen noch einmal der Prediger mit, wenn er vom „rechten Susaninne“ spricht. Dies „Susaninne“, eine Formel bei Kinderwiegen, ist bis heute im Wortsinn nicht erklärt. [...]. Es soll aber richtig gebraucht werden. Das bedeutet: man soll beim Weihnachtsfest an die gesamte Heilsgeschichte denken, und sie schließt nicht nur die Geburt, sondern auch den Tod Christi ein. [...]*¹⁶

Somit dürfte Luther mit der Attribution „das rechte“ auf den „richtigen“ Umgang mit der „gesamten Heilsgeschichte“ angespielt haben – eine Weitsicht, die auch Johann Sebastian Bach offenlegt, als er die erste Kantate seines Weihnachtsoratoriums mit Luthers „Himmel hoch“-Lied beschließt. Das wäre kein Grund zur Verwunderung, wohl aber die Tatsache, dass Bach erstens die 13. Strophe („Ach mein herzliebes Jesulein“) singen lässt und zweitens die Verszäsuren ungewöhnlich instrumentiert: nicht mit weich gezupften Harfen oder sanft phrasierenden Flöten und Geigen, welche eine weihnachtlich pastorale Stimmung garantiert hätten, sondern mit den wirksamsten Herrschaftssymbolen überhaupt: mit Pauken und Trompeten, die Christi himmlische Machtergreifung signalisieren, die Bach ganz konkret und heilsgeschichtlich vorausschauend als Sieg über den (Kreuzes-)Tod begreift, entsprechend seinem Grundsatz, dass Luthers geistliches Lied als „Schriftwort,

¹⁵ Ansgar Franz in seiner E-Mail vom 3. August 2018 an die Verfasserin.

¹⁶ Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 12), S. 30.

nicht dessen Ersatz“ zu verstehen ist. Oder mit anderen Worten: Das Lutherlied ist „Bestandteil der Liturgie, nicht deren Anhängsel“¹⁷, und es befördert, Luther zufolge, die emotionale Glaubenshaltung:

*Das also solcher schöner schmuck der Musica in rechtem Brauch jirem Schepffer und seinen Christen diene, Das er gelobt und geehret, wir aber durch sein heiliges wort, mit süßem Gesang jns Hertz getrieben, gebessert und gestreckt werden im glauben.*¹⁸

Wie die Leuchtkraft des heiligen Wortes „mit süßem Gesang“ und stimmungsvollen Bildern „ins Herz getrieben“ werden kann, zeige ein weiteres Psalmlied. Der Prozess der Verinnerlichung und der Moment ergriffenen Stehenbleibens, der vorbehaltlosen Hingabe und Anbetung finden sich auch in Luthers zweitem Weihnachtslied „Gelobet seist du, Jesu Christ“, das viele Jahre früher entstanden ist (wohl 1524).

Dies ist eines der Lieder, in denen Luther ein altes geistliches Volkslied, eben weil es volkstümlich war, als Anfangsstrophe genommen hat, um es in eigenen Strophen weiterzuführen. Die erste Strophe findet sich schon um 1370 niederdeutsch (in Kopenhagen aufgezeichnet: „Lovet sistu, Jesu Christ / dat du hūte geboren bist [...]).“¹⁹

Ruft die Eingangsstrophe zum Lobgesang auf, endet die letzte (7. Strophe) mit Dank und Freude. Dieser Rahmen umschließt weitere fünf Strophen, in denen Johannes Klein „eine ganze Weihnachtslandschaft“ auftauchen sieht: Das Bild, wie er zutiefst berührt hinzufügt, werde „ganz innerlich“, wenn es auf das „ewige Licht“ zu sprechen komme.²⁰

*Das ewig Licht²¹ geht da herein,
Gibt der Welt ein' neuen Schein.
Es leucht' wohl mitten in der Nacht
Und uns des Lichtes Kinder macht.
Kyrieleis.*

17 Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel u.a.: Bärenreiter 21965, S. 27.

18 WA 35, S. 480, Z. 5–10.

19 Stapel, *Luthers Lieder* (wie Anm. 5), S. 140–142: 140.

20 Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 12), S. 30.

21 Stapel, *Luthers Lieder* (wie Anm. 5), S. 141. „Licht“ wird von Luther „Liecht“ geschrieben: Stapel plädiert dafür, dieses Wort als Doppellaut zu sprechen, also „Li-echt, mit Ton auf dem i [und] nachklingendem e“, so klinge dieser Vers voller als in neuhochdeutscher Aussprache.

Diese mittlere (vierte) Strophe würdigt auch Stapel als „eines der strahlendsten Kristalle der deutschen Dichtung“:

[...] sie zieht jeden, der Ohren hat zu hören, in ihren Bann. Sie kündet mit rembrandtischer Kraft von dem Himmelsglanz, der in der Erdennacht hereinbricht. Diese Strophe von der „Klarheit des Herrn“, die da „leuchtete um sie“ (Lk 2,9), ist das Herz des Liedes.²²

Trat man beim „Himmel hoch“-Lied mitten unter jene Hirten, die als erste hineintreten und einen Blick auf das Neugeborene werfen durften, leuchtet bei diesem zweiten Weihnachtslied „mitten in der Nacht“ ein noch nie dagewesener „Schein“, der „uns“ zu Kindern des Lichts macht – nicht von ungefähr verstärkt Luther dessen Leuchtkraft durch den absoluten Genitiv „des Lichtes Kinder“. Dieses rätselhafte „ewig[e] Licht“ garantiert himmlische Seligkeit, es verklärt uns, es bringt uns zum Leuchten und macht uns zu Lichtbringern für die andere, für die ganze Welt.

Doch warum hat Luther das deutsche Psalmlied überhaupt angeregt und erfunden?²³ Als er eine deutsche Messe zu begründen suchte, „wurde [es] nötig, die deutsche Predigt mit einem deutschen kultischen Gesang zusammenstimmen zu lassen.“²⁴ Die erbetene Hilfe von Freunden, dieses Manko mit eigenen Texten zu füllen, blieb aus, so dass Luther eigene Lieder zu schreiben begann. In dieser Geburtsstunde des neuen deutsch(sprachig)en Chorals „entstand die unmittelbare stilistische Verwandtschaft zwischen Kirchenlied und Predigt. Denn das Lied diene der Einstimmung auf die Predigt.“²⁵ Schließlich evoziert die „singende“ Stimme echte „Gemütsbewegungen“, während das „nur“ gesprochene Wort „lediglich auf das verstandesmäßige Begreifen gerichtet“ ist.²⁶ Schon in der Psalmenvorlesung von 1513 hatte Luther erklärt:

Merke, daß sich Singen und Sprechen voneinander unterscheiden wie einen Psalm singen bzw. rezitieren und ihn bloß verstandesmäßig erkennen und lehren. Wenn

22 Ebenda.

23 Weiterführende Überlegungen zu Entstehungsanlass, zur liturgischen Qualität und Bedeutung des Lutherliedes in: Ute Jung-Kaiser, „zur seelen selyckeit und Gottis ehre“ – Das Lutherlied als klingende Predigt, in: *Musik, musikalische Bildung und musikalische Überlieferung. Festschrift zum 65. Geburtstag von Friedhelm Brusniak*, hg. v. Damien Sagrillo, Weikersheim: Margraf Publishers 2017, S. 174–205.

24 Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 12), S. 25.

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 24.

*die Stimme hinzukommt, wird es ein Gesang, welcher die Stimme des Affektes ist. So wie also das Wort zum Intellekt gehört, so die Stimme zum Affekt.*²⁷

Friedrich Blume wertete diese Symbiose des Singens und Sagens als „liturgische Überhöhung“²⁸: zum ersten Mal trete das gesungene Lied gleichwertig neben die Predigt. Mit dieser Würdigung der „musica practica“ habe sich Luther von der mittelalterlichen Gewichtung der „musica theórica vel contemplativa“ gelöst. Blume sieht in der zentralen Bedeutung real erklingender Musik – einer Musik, „die Gott, Christum und das Evangelium lobt“²⁹ –, den „eigentlich reformatorische[n] Ansatz in Luthers Musikanschauung“. Hier erfolge eine „Verschiebung des Wertakzents von der Wissenschaft zur Kunst“:

*Steht diese Deutung der Musik als eine „ancilla theologiae“ in unreflektiertem Gegensatz zu den Ansätzen einer immanenten Musik-, „Ästhetik“ des Musikers Luther, so führt sie andererseits konsequent zu einer sehr hohen Einschätzung nicht so sehr der quadrivialen musica speculativa als der „optima scientia“, sondern vor allem der trivialen musica practica als der „optima ars“, und gerade in dieser Verschiebung des Wertakzents von der scientia zur ars, in der nun zentralen Stellung der musizierten Musik liegt der eigentlich reformatorische Ansatz in Luthers Musikanschauung.*³⁰

Doch Luthers Nachahmer haben die enge Verknüpfung von Lied und Predigt nicht immer gut gemeistert; wirkungsgeschichtlich dürfte sie dem evangelischen Kirchenlied eher geschadet als genutzt haben, wie Klein überzeugt ist:

Vom Lyrischen her gesehen, ist das ein Geburtsfehler des evangelischen Kirchenliedes. Nimmt man es dagegen geschichtlich, so war diese Entwicklung unvermeidlich. Das Predigerhafte mußte sich im evangelischen Kirchenlied ebenso durchsetzen, wie im katholischen Kirchenlied die Beziehung zur tonvollen Feier, zum kultischen Gottesdienst immer zu merken war. Diese Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes ist außerdem durch die ungewöhnliche Persönlichkeit seines Begründers bestimmt, in dem das Predigerhafte eine ebenso ungewöhnliche

27 WA 4, S. 140; im Original: „Nota, quod cantare et dicere differunt, quod psallere vel psalimum dicere et tantummodo intellectu agnoscere et docere. Sed vocem addendo fit cantus, que vox est affectus. Sicut ergo verbum est intellectus, sic vox ipsius affectus.“

28 Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (wie Anm. 17), S. 27.

29 Der singende, musizierende Mensch, dessen „cantus ex abundantia gaudentis cordis oritur“ (WA III, S. 253) seinen Schöpfer lobt.

30 Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (wie Anm. 17), S. 9.

*Kraft hatte. Nach ihm sollte niemand sie erreichen, ebenso wie es schwer war, das Predigen mit dem Singen wieder zu vereinigen.*³¹

Luther hingegen verstand sich nie als autoritärer Prediger, er hatte vielmehr das Bedürfnis, „für das Volk, das ihm am Herzen lag, [zu schreiben], deswegen mußte seine Sprache die Sprache des Volkes sein“, wie auch Philipp Wackernagel überzeugt war. Im Vorwort seiner 1848 publizierten Ausgabe aller geistlichen Lieder Martin Luthers schrieb er:

*Luthers Lieder hatten dieß Wunderbare, daß sie von Seiten der Sprache, nämlich der Ausdrucksweise, dem Volke wie etwas längst Bekanntes vorkamen; wo er zu einer alten Strophe neue hinzudichtete, da schienen diese längst zu derselben gehört zu haben, und auch seinen eigenen Liedern wohnte dieser Charakter des Unvergänglichlichen bei, nämlich des schon Dagewesenen, das, wie es ist, auch bleiben werde.*³²

Das Jahr 1524 gilt als „Geburtsjahr des Evangelischen Gesangbuchs“³³, in dem außer Einhandblättern und dem so genannten *Achtliederbuch* erste Liedsammlungen in Druck gehen. In diesem Jahr dichtete und komponierte Luther zwei Drittel der insgesamt 36 authentischen Lieder, die seinem Vorhaben entsprachen, eine Symbiose von Homiletik und Gesang zu verwirklichen. So schreibt er in der Vorrede zum *Geystlichen Gesangk Buchleyn* (1524):

*Auff das da durch Gottes wort und Christliche leere, auff allerley weyse getrieben [= verbreitet] und geübt werden. Dem nach hab ich auch [...] ettliche geystliche lieder zusammen bracht, das heylige Euangelion, so itzt von Gottes gnaden widder auff gangen ist, zu treyben und ynn schwanck zu bringen [...].*³⁴

Wesentlich befördert wird sein Vorhaben durch die Personalunion von Dichter, Denker und Sänger. In seiner *Geschichte der deutschen Lyrik* betonte Johannes Klein diese einmalige Symbiose, die gewinnbringend gewesen sei für die Durchschlagkraft und Wirkungsgeschichte der Lutherlieder:

31 Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 12), S. 26.

32 Philipp Wackernagel (Hg.), *Martin Luthers geistliche Lieder*, mit Randzeichnungen von Gustav König, Stuttgart 1848 [Neudruck Hildesheim u.a.: Olms 1970], S. XXVII.

33 Dazu Joachim Stälmann, *Martin Luther und das Kirchenlied der Reformation*, in: *Weil sie die Seelen fröhlich macht: protestantische Musikkultur seit Martin Luther*, hg. v. Cordula Timm-Hartmann, Wiesbaden: Harrassowitz 2012, S. 13–25: 16f. (*Ausstellungskatalog der Franckeschen Stiftungen Halle / Saale* 28).

34 WA 35, S. 474.

[Luthers] Sprachgefühl lebt aus einer ganz ursprünglichen künstlerischen wie auch aus einer denkerischen Begabung. Im künstlerischen Bereich hat er eine innige Beziehung zur Tonkraft und Ausdrucksgewalt der deutschen Sprache und in ausgeprägtem Maß des deutschen Liedes, aber auch zur Klangkraft des Lateinischen.³⁵

Doch wäre es zu einfach, leugnete man – trotz seiner ‚modern‘ anmutenden Intentionalität, das Evangelium „in Schwank zu bringen“ und der damit verbundenen revolutionären Ästhetik für geistliches Liedgut – folgende Fakten: Zum einen geht Luther „mit der neuen persönlichen Gewissensentscheidung eine Synthese ein [...], die voll ungeheu[er]er Spannungen ist“, zum anderen ist und bleibt er ein „Mensch des Mittelalters“ und dem quadrivialen Denken verhaftet: Dem zufolge steht noch „alles Musische [...] im Dienst der Kirche“.³⁶ Diese Verwurzelung macht nachvollziehbar, warum in seinen Liedern „die Züge der katholischen Allgemein-Religiosität, ihrer kirchlichen Innigkeit und weltlichen Frische noch lebendig sind.“³⁷

Er war vor allem Erzieher seines Volkes, und so äußerte sich das Musische bei ihm in einer rednerischen Begabung, in der Kraft, überzeugende Gleichnisse und Beispiele zu finden, in der Anschaulichkeit, in der Sicherheit der rhythmischen Rede [...]. Wie sehr Luther sich auf den Rhythmus und auf Sinnhöhepunkte verstand, zeigt seine Übertragung von Jesaja 9. – Vers 1 und 2 lauten: Das Volks, so im Finstern wandelt, sieht ein großes Licht, und über die da wohnen im finstern Lande, scheint es helle. Du machest des Volkes viel, und machest groß seine Freude. Vor dir wird man sich freuen, wie man sich freuet in der Ernte, wie man fröhlich ist, wenn man Beute austeilt.³⁸

Da Luther das Lied als „Gotteslob der gerechtfertigten Sünder und freien Christenmenschen“ verstand³⁹, setzte er auf die Kraft der „klingenden Predigt (praedicatio sonora)“. Sein diesbezügliches „Programm“ war „gesungene Bibel“:

Die Bibel propagiert und legitimiert das Singen, und das Singen prolongiert und interpretiert die Bibel – eine fruchtbare Wechselwirkung. Das Lied wird zum Tor und Schlüssel, zum Blickfang und Wegweiser zur Heiligen Schrift, und im Lied ist sie oft griffiger, bisweilen angriffiger, eben verdichtet gegenwärtig.⁴⁰

35 Klein, *Geschichte der deutschen Lyrik* (wie Anm. 12), S. 22.

36 Ebenda.

37 Ebenda.

38 Ebenda, S. 23 [Sperrungen im Original].

39 Vgl. Johannes Schilling, Artikel *Musik*, in: *Luther Handbuch*, hg. v. Albrecht Beutel, Tübingen: Mohr Siebeck 2005, S. 243.

40 Martin Rößler, *Die Wittenbergisch Nachtigall. Martin Luther und seine Lieder*, Stuttgart: Calwer 2015, S. 17 [Sperrung im Original].

Kurz vor Veröffentlichung des ersten *Geistlichen Gesangbüchleins* 1524 erteilte Luther in seinem vielzitierten Brief an Georg Spalatin⁴¹ den Rat, „nach dem Beispiel der Propheten und der alten Kirchenväter muttersprachliche Psalmen für das Volk zu schaffen, das meint Lieder, durch die das Wort Gottes im Gesang unter den Leuten einwurzelt“.⁴² Damit das neue geistliche Lied „auch gesungen im Volke bliebe“, musste es seinem „Fassungsvermögen“ angepasst und auf „möglichst einfältige und ganz gewöhnliche, dennoch zugleich reine und passende Worte gesungen“ werden.⁴³ Was er in seinem Brief an Spalatin ankündigte, vertiefte er unter anderem in seinem Kommentar zu den Paulus-Briefen: „Es sollen reych, liebliche, susse lieder seyn, die yderman gerne hoeret [Eph 4,29]“.⁴⁴ Er war also voll und ganz entschlossen, seinen (des Lateinischen nicht mächtigen) Zeitgenossen „lebendige religiöse Erfahrungen zu ermöglichen“, mit einer Sprache, die eindringlich, bildhaft und packend war,

*und zwar durch umgangssprachliche, anschauliche, rhythmische Sprache, die bisweilen mit unerwarteten, eindringlichen Wendungen zu emotionalen Höhenflügen anhob, gleichzeitig aber auch die gemeinsame Identität festigen und die ganze Mythologie der kollektiven Vergangenheit in sich aufzunehmen vermochte. Luthers Anliegen war, dass Herz und Verstand der Gläubigen beim Singen von Kirchenliedern im Einklang stehen sollten, was ihr Mund artikulierte.*⁴⁵

Dies schrieb kein Zeitgenosse Luthers, kein Luther-Fan oder evangelischer Theologe, sondern der Dirigent, Bach-Biograph und -Interpret John Eliot Gardiner. Bewertet man Luthers Lieder und Gesänge als „gattungsstiftende Muster“⁴⁶ für die Nachwelt, dann zählt die zweite Fassung des „Vom Himmel hoch“-Liedes wahrhaft dazu. Wie sehr sie auch Bach zu schätzen wusste (eben nicht nur in seinen Weihnachtskantaten), zeigt seine ‚Doktorarbeit‘, die er 1747 als klingenden Beitrag zur Aufnahme in die Leipziger Societät

41 Stalman, *Martin Luther und das Kirchenlied* (wie Anm. 33), S. 16. Der erwähnte Brief dürfte Ende 1523 / Anfang 1524 verfasst worden sein. Spalatin war Wittenberger Hofprediger und Privatsekretär des sächsischen Kurfürsten.

42 Im Original: „Concilium est, exemplo prophetarum & priscorum patrum Ecclesie psalmos vernaculus condere pro vulgo, id est spirituales cantilenas, quo verbum dei vel cantu inter populos maneat.“

43 Im Original: „[...] pro captu vulgi quam simplicissima vulgatissimaque, tamen munda simul et apta verba canerentur.“

44 Fastenpostille zum Epheserbrief 4,29, 1525. In: WA, Abtlg. 1: Schriften 17/II, S. 121.

45 John Eliot Gardiner, *Bach. Musik für die Himmelsburg* [2013], aus dem Englischen von Richard Barth, München: Carl Hanser Verlag 2016, S. 69.

46 Horst Brunner, *Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert*, in: *Fragen der Liedinterpretation*, hg. v. Hedda Ragotzky u.a., Stuttgart: Hirzel 2001, S. 119.

der musicalischen Wissenschaften⁴⁷ verfasste: Darin wählt er Luthers „Himmel hoch“-Melodie zum werkbestimmenden Faktor seiner hochartifiziiellen und hochaufregenden *Canonische[n] Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“* (BWV 769).⁴⁸

Im Gottesdienst sang man auswendig⁴⁹, d.h. man hatte die Lieder daheim, in Familie oder sonstiger Gemeinschaft, einstudiert oder lernte sie im Schul- oder Gesangunterricht. Der Illustrator Gustav König hat eine solche Unterrichtsstunde in seinen Umrisszeichnungen zu Luthers Leben rekonstruiert (Abb. 4):



Abb. 4: Gustav König, XL. Luthers „Cantorei im Hause“; Nachweis s. Anm. 50

47 Diese gelehrte Gesellschaft, die sich die Erforschung der wissenschaftlichen resp. rationalen Grundlagen zum Ziel gesetzt hatte, hatte der Bach-Schüler Lorenz Mizler gegründet und geleitet. Als sich Bach nach langem Drängen zum Beitritt entschloss, hatte er, den Statuten entsprechend, das bekannte Porträt von dem Maler Elias Gottlieb Haußmann anfertigen lassen. Seine Kunstfertigkeit dokumentierte er auch hier mit dem sechsstimmigen Tripelkanon, den er dem Betrachter entgegenhält.

48 Dazu Jung-Kaiser, *Die Weihnachtsbotschaft* (wie Anm. 9), S. 184–195.

49 Stalmann, *Martin Luther und das Kirchenlied* (wie Anm. 33), S. 17.

Speziell diese Szene kommentierte er wie folgt:

[Den Übergang zu Luthers „Häuslichkeit“] leitet am besten seine ‚Cantorei im Hause‘ ein, wobei wir uns zugleich an sein unsterbliches Verdienst um das deutsche Kirchenlied und den deutschen Kirchengesang erinnern. Auf dem Bilde übt er im Kreise seiner Kinder und Freunde die ersten evangelischen Kirchengesänge ein, unter der Leitung des kurfürstlichen Kapellmeisters Johannes Walther, links der Cantor, rechts [Johannes] Mathesius [Schüler und Tischgenosse Luthers].⁵⁰

Dieses Dokument gemeinsamen häuslichen Singens und Musizierens ließe sich auch dem „Stille Nacht“-Lied zuordnen, zumal sich bei beiden Weihnachtsliedern analoge Assoziationen auf tun, selbst Wortfelder Berührungspunkte aufzeigen. Vergleichbar dem sehr viel jüngeren Lied Joseph Mohrs bewunderte bereits der Sänger des „Vom Himmel hoch“-Liedes „das schöne Kindelein“ und „liebe Jesulein“ (7. Strophe); nur weiß der spätere Dichter dessen „Schönheit“ zeitnah zu konkretisieren, indem er den Blick auf den „holden Knaben im lockigen Haar“ richtet, dem aus „göttlichem Mund“ jene Liebe lacht, die den Menschen Rettung verheißt (Strophen 1–2). Das linke Tafelbild zur Anbetung der Könige in der Basilika minor zu Unserer Lieben Frau in Mariapfarr, in der Joseph Mohr 1815–17 als Hilfspriester tätig war, könnte ihn zum Text der ersten Strophe inspiriert haben: Es zeigt ein blondgelocktes Jesuskind, entsprechend der Liedzeile der ersten Strophe „holder Knabe im lockigten Haar“.⁵¹

1. *Stille Nacht! Heilige Nacht!*

Alles schläft; einsam wacht

Nur das traute hochheilige Paar.

Holder Knab' im lockigten Haar,

|: Schlafe in himmlischer Ruh! :|

2. *Stille Nacht! Heilige Nacht!*

Gottes Sohn, o wie lacht

Lieb' aus deinem göttlichen Mund,

Da uns schlägt die rettende Stund'.

|: Jesus in deiner Geburt! :|

50 Gustav König: XL. Luthers „Cantorei im Hause“. Einführung des deutschen Kirchenlieds und Kirchengesangs, in: Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator, in bildlichen Darstellungen von Gustav KÖNIG. In geschichtlichen Umrissen, hg. v. Heinrich Gelzer, Hamburg 1848ff., hier 4. Lieferung 1851.

51 Die Tafelbilder sind datiert auf 1494 und werden dem Salzburger Maler Marx Reichlich zugeschrieben. Vgl. Dietlinde Hlavac, *Mariapfarr*, in: *Stille-Nacht-Wegbegleiter in Salzburger Gemeinden*, Oberndorf bei Salzburg: Stille-Nacht-Gesellschaft 2015, S. 29–32: 29.

Dass Mohr sehr viel bildkräftigere Schönheitsideale beschwört, muss in Zeiten äußerer Armut, geistiger Unfreiheit, ländlichen Schmutzes und dörflicher Enge als leuchtende Gegenwelt erlebt worden sein; sie verliehen der weihnachtlichen Stimmung himmlischen Glanz. Leider lautet der Refrain der (heute noch gesungenen) zweiten und dritten (eigentlich sechsten) Liedstrophe zumeist nicht mehr „Jesus in deiner Geburt!“ bzw. „Jesus, der Retter ist da!“, sondern der persönliche Vorname „Jesus“ ist ersetzt durch „Christ/us“ und lautet nunmehr: „Christ in deiner Geburt“ bzw. „Christus, der Retter ist da!“. Die Attribution „Christus“ gilt dem „Gesalbten“, hebräisch: dem „Messias“. Zu Recht hält Gerhard Walterskirchen die ursprüngliche Anrufung für angemessener, da sie nicht allein Gottes Mensch-Werdung verdeutliche, sondern auch „seine Menschlichkeit, die den Namen des Menschen Jesus seiner Sendung gegenüber beton[e].“⁵² In der ursprünglichen Anrufung zeigt sich eine weitere inhaltliche Nähe zum „Himmel hoch“-Lied, das die persönliche Hinwendung zum „herzlieben Jesulein“ ermöglicht und den gläubig Singenden auf ewige Freude hoffen lässt, sofern er dessen Heilszusage „nimmer“ vergisst (ebenda die 13. Strophe).

Über mögliche Quellen resp. Vorlagen des Mohr-Textes wurde vielerorten reflektiert; unerwähnt blieb bislang die Liedanthologie *Neu-vermehrte im Frühling / Sommer / Herbst und Winter Singende Himmlische Nachtigall Oder Geistliche Frühlings-Sommer-Herbst- und Winter-Gedancken* von Johann Ulrich Erhard (1649–1718), dessen „Weynacht-Lied. Beschreibung deß holdseeligen Jesuleins. / Mel. Jesu der du meine Seele / etc.“ signifikante Elemente des Mohr-Liedes antizipiert.⁵³ Darum seien einige wenige Zeilen dieses 18-strophigen Liedes zitiert:

- aus der 1. Strophe: *Eilet mit mir hinzugehen / Dieses wunder-kind zu sehen / [...]*
 aus der 2. Strophe: *Dieses kindlein glaentzt allein / Heller als deß himmels schein.*
 aus der 4. Strophe: *Auß dem hohen stirnlein leuchtet / Majestät und lieblichkeit [...]*
 5. Strophe: *Welcher apffel kann sich gleichen / Seiner waenglein purpurpracht!*
Alle roeßlein muessen weichen / Werden schamroth nur gemacht: [...]
Seiner loecklein krausem gold / Ist der sanffte Zefyr hold!
 8. Strophe: *O du schoenes kind auff erden / Aller engel augen-lust / [...]*
Ach du sendest mir zurueck / Lauter holde himmelsblick.
 9. Strophe: *Wann du laechlest stellst du mir / Alle himmels-wonne fuer.*

52 Wilhelm Keller, *Ein Plädoyer für die textliche und melodische Urfassung von „Stille Nacht!“*, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“*. Symposionsbericht, hg. v. Thomas Hochradner und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Selke 1994 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 5), S. 158–166: 161.

53 Johann Ulrich Erhard, *Himmlische Nachtigall*, Stuttgart: Roebelin 1706, hg. und komm. v. Christian Sinn, Konstanz: Eggingen 2002, S. 159–161.

18. Strophe: *Nun du kind von suessen lippen / Leg dich in mein hertz hinein /
Laß es dir an statt der krippen / Eine sanffte wiege seyn / [...].*

Hier scheinen nicht nur analoge Bilder auf, die die Schönheit des himmlischen Kindes mit blumigen Worten und reicher Metaphorik hervorheben; sondern Anlage und Schluss des Liedes lassen selbst das Luther-Lied als Vorlage erkennen. Dass der Barockdichter Erhard mit seiner Dichtkunst eine Wiederentdeckung (und Überbietung) der neulateinischen Dichtung der Jesuiten intendierte, also eine Art „Rückbezug auf Bonaventuras Konzept einer ‚literarischen Theologie‘“ unter protestantischem Vorzeichen, scheint dem Herausgeber der *Himmlischen Nachtigall* offensichtlich; desgleichen legitimiere sein hoher Anspruch die Wiederaufnahme alter Techniken und Assoziationsketten,

[denen zufolge] vom zeitgenössischen kulturhistorischen Kontext aus auf jene poetischen Strukturen und Bilder zurückgegangen wird, die Epochen miteinander verbinden können; im Falle Erhards sind dies die Struktur der Echogedichte und das Bild des Spiegels. Sie dienen ihm dazu, Bonaventuras Theologie im 17. Jahrhundert wiederentdecken zu lassen. Mit der sinnlichen Natur sowohl des Menschen selbst wie der seiner Umwelt beginnend wird auf einen geistigen Mitvollzug im Hören des Wortes Gottes gezielt, der nur über den Einsatz literarischer Formen gelingt.⁵⁴

Indirekt bestätigt auch Helmut Loos eine derartige Rückwendung, indem er das „Stille Nacht“-Lied „als Reaktion auf das aufklärerisch-didaktische, auf das schulmeisterlich-belehrende Lied der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“ versteht, da es sich einer eher sinnlich greifbaren, gefühls- und bilderreichen Sprache früherer Zeiten bedient. Denn was letztlich seinen Erfolg begründete, war die Tatsache, dass es „in jene Emotionalität zurückführte, ohne die Weihnachten nicht auskommen kann“.⁵⁵ Zur Klärung des Tatbestandes betont er, dass in katholischen Gesangbüchern jener Zeit „zwei Tendenzen“ erkennbar gewesen seien:

[erstens] eine geradezu achtlose Vernachlässigung von Weihnachtsliedern [sowie zweitens:] Die Lieder werden sehr bewußt in einen theologisch sinnvollen und faßlichen Zusammenhang gestellt. [...] Die neuen Melodien folgen meist einer zeitgenössischen Liedvorstellung [...]. Lob- und Preislieder und somit der liturgische Charakter des Fests haben Vorrang [...].⁵⁶

54 Ebenda, Nachwort von Christian Sinn, S. 183–199: 184f.

55 Helmut Loos, *Zum Topos des Weihnachtsliedes in der Aufklärung*, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“* (wie Anm. 52), S. 41–61: 61.

56 Ebenda, S. 58f.

Ist diesem zuzustimmen, werden seine weiterführenden Überlegungen, dass „Hirtenlieder und Wiegenlieder, die den volkstümlichen Zug des Fests repräsentieren“, „selten“ seien⁵⁷, widerlegt durch Walter Deutschs „stilkundliche Anmerkungen zum Weihnachtslied um 1800“, der „lebendige Ströme volkstümlicher Sing- und Musizierpraxis in den [damaligen] Dorfkirchen“ ausmacht. Hier haben man Krippen- und Hirtenlieder im Siciliano-Rhythmus gespielt und gesungen:

*[Die] „Pastorellen“ bzw. das „Offertorium pastorum“, eine Kantaten-Kleinform für Soli, Chor und Instrumental-Ensemble, im klassizistischen Satz gestaltet, unter Verwendung traditioneller oder der ländlichen Tradition nachgeahmter mundartlicher Hirten- und Krippenlieder [verfolgten das Ziel,] eine Verbindung zwischen dem Bericht der Evangelisten über die Geburt Christi im Stall zu Bethlehem, die Verkündigung der Engel an die Hirten und die Anbetung bei der Krippe“ mit dem tatsächlichen Vorstellungsvermögen der gläubigen Zuhörer herzustellen.*⁵⁸

Zur besonderen Qualität der „volkstümlichen Singpraxis“ und teilweisen Schlichtheit der zwischen Tonika und Dominante schwingenden Klänge tragen wohl auch die geographische Abgeschlossenheit sowie Geborgenheit der Alpentäler bei, welche der Dichter Victor Zuckerkandl in seine Überlegungen zum „Österreichischen in der Musik“ einfließen ließ. Als Autorität berief er sich auf Hugo von Hofmannsthal, der in seinen *Briefen des Zurückgekehrten* die Frage „Was ist Österreich?“ mit dem Verweis auf die Landschaft beantwortet habe. Fast möchte man Zuckerkandl zustimmen, wenn er die Qualität des österreichischen Liedes an seiner „Stille“ misst:

*Der Mensch unter den Bergen, solange er ihnen nicht widerstrebt, lebt wie im Schoße der Natur. Seine guten Lieder sind stille Lieder. Das Naturumschlossene, Naturgeborene der Menschen ist ein österreichischer Wesenszug.*⁵⁹

Nun verfolgen Luther wie Mohr fraglos das Ziel, „eine Verbindung zwischen dem Bericht der Evangelisten über die Geburt Christi im Stall zu Bethlehem, die Verkündigung der Engel an die Hirten und die Anbetung bei der Krippe“ mit dem tatsächlichen Vorstellungsvermögen der gläubigen Zuhörer herzu-

57 Ebenda.

58 Walter Deutsch, *Stilkundliche Anmerkungen zum Weihnachtslied um 1800*, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“* (wie Anm. 52), S. 129–134: 129. Deutsch zitiert hier Otto Biba, *Süddeutsche Weihnachtsmusik*, in: *Musica sacra* 97 (1977), Heft 6, S. 411–422: 412.

59 Victor Zuckerkandl, *Das Österreichische in der Musik*, in: *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort*, hg. v. dems., Zürich: Rhein-Verlag 1964, S. 223–267: 247 und 267.

stellen.⁶⁰ Dass sich dabei der Siciliano als Hirten- und Pastoraltopos besonders eignete⁶¹, belegten schon frühere Weihnachtslieder wie das schwingende „In dulci jubilo“ (bereits im Klugschen Gesangbuch von 1529 erschienen) oder das alte Wiegenlied „Joseph, lieber Joseph mein“.⁶²

Eine Brücke zwischen den beiden Liedern „Vom Himmel hoch“ und „Stille Nacht“ suchte Max Reger in seiner Choralkantate *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (1903) zu schlagen. In der fünften Strophe, die der Solo-Sopran singt, erklingt im Siciliano-Rhythmus der Beginn von „Stille Nacht“ in Solo-Violine und Orgel und bildet so „eine Art schwingenden Unterton (theoretisch: Kontrapunkt) zum Lutherlied“. Später „formt er zum Text ‚Ach mein herzliebtes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettelein‘ einen wiegenden Pastoralatz, der nun von der Violine mit dem Luther-Choral kontrapunktiert wird.“⁶³ Dass er beide Lieder miteinander verknüpfte, dürfte eher emotionalen als rationalen Überlegungen geschuldet sein: Ihre Zusammenführung ermöglichte ein weihnachtliches Ambiente, das ohne das jüngere „Stille Nacht“-Lied, den vielleicht bedeutendsten Stimmungsträger, nicht garantiert war. Schließlich hatte Mohrs und Grubers Hauptinteresse kaum darin bestanden, durch ihr Lied das Evangelium zu „kommunizieren“; sie erfanden, ohne es zu ahnen, einen Welt-Hit, der die Seele in weihnachtliche Stimmung versetzt, der das Gemüt affiziert, nicht jedoch den Verstand. Diese Zielvorgabe widersprach fundamental derjenigen Luthers, der sein Psalmlied als „singende Predigt“ verstand. Doch nach den ernüchternden Postulaten der Aufklärung, des rationalen Zeitalters war sein theologisches Anliegen, Homiletik und Gesang in Einklang zu bringen, nicht mehr gefragt.

60 Deutsch, *Stilkundliche Anmerkungen zum Weihnachtslied* (wie Anm. 58), S. 129.

61 Gerlinde Haid, *Siciliano als Typus weihnachtlicher Volksmusik*, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“* (wie Anm. 52), S. 135–146: 135: „Unter Siciliano, auch Siciliana, Sicilienne versteht man einen rhythmisch-melodischen Typus, der charakterisiert ist durch klare kurze Phrasen im langsamen, jambisch empfundenen 6/8, 9/8 oder 12/8 Takt, zu einfachen, stufenweisen fortschreitenden Melodien mit kleinem Tonumfang, die sich in parallelen Terzen über liegenden Bässen entfalten und häufig Nebennotenbewegungen im wiegenden punktierten Rhythmus zeigen.“

62 Aus: *Geistliche Lieder aufs new gebessert zu Wittenberg. D. Mart. Luther XXXIII*, Wittenberg: Joseph Klug 1533 [Erstauflage von 1529 verschollen]. Das alte Wiegenlied „Joseph, lieber Joseph mein“ basiert auf dem mittelalterlichen Choral „Resonet in laudibus“, den vermutlich der Mönch von Salzburg ins Deutsche übertrug. Die Tatsache, dass die Schlussverse jeweils auf „Maria“ enden, erlaubt keinen Vergleich mit dem bereits erwähnten alten Weihnachtslied „Da Gabriel der Engel klar“, in dem der Zusatz „Maria“ eine Rollenzuweisung darstellt.

63 Gerhard Walterskirchen, „Stille Nacht“. *Original und Bearbeitung*, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“* (wie Anm. 52), S. 174–183: 181f.

Das „Stille Nacht“-Lied beginnt mit einer erzählten Szene und endet mit ihr. Wir sind unmittelbar dabei. Nur gegen Schluss der zweiten Strophe erfolgt bis zur fünften „eine lehrhafte Ausweitung“. Diese „stört“ das Einschwingen in den ersehnten Gemütszustand; wohl darum dürften die Folgestrophen 3–5 schnell liquidiert worden sein.

2. [...] *Da uns schlägt die rettende Stund’.*
|: *Jesus in deiner Geburt!* :|

3. [vormal 6. Strophe]
Stille Nacht! Heilige Nacht!
Hirten erst kundgemacht
Durch der Engel Alleluja,
Tönt es laut bei Ferne und Nah:
|: *„Jesus der Retter ist da!“* :|

Die sechste Strophe führt nach der lehrhaften Ausweitung der Strophen 2–5 in die erzählte Szene zurück. Nachdem die Hirten das Jesuskind gesehen haben, rufen sie erst einander, dann aller Welt die Botschaft zu, die ihnen die Engel verkündeten, entsprechend Lk 2,16–17: „da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war“.⁶⁴

Für Hermann Kurzke ist das „Stille Nacht“-Lied eine „Idylle“; er legitimiert diesen Gattungsbezug mit Verweis auf Friedrich Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*: „Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach die *Bewahrer* der Natur. Wo sie dieses nicht ganz mehr sein können [..., da werden sie] entweder Natur *sein*, oder sie werden die verlorene *suchen*.“⁶⁵

[*Hier handele es sich*] um eine ästhetische Attraktion, nicht um eine religiöse. [...] Die Hauptwirkung von „Stille Nacht“ läßt sich jedoch als folgenlose Ergriffenheit kennzeichnen. [...] Am Ende steht der reine Ästhetizismus.⁶⁶

Andererseits ist die Strahlkraft dieses Liedes, das sich aus einem „einfache[n] Dorfgesang“ hin zu jenem „Gesellschaftslied des 19. Jahrhunderts [entwickelte], das sich den ersten Platz im Ritus der Weihnachtsfeier eroberte und

64 Hermann Kurzke, *Stille Nacht*, in: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hg. v. Hansjakob Becker u.a., München: Beck 2003, S. 408–416: 411f.

65 *Schillers Werke*, 4. Bd., Frankfurt a. M.: Insel 1966, S. 287–368: 304.

66 Kurzke, *Stille Nacht* (wie Anm. 64), S. 413f.

in keinem Medienprogramm fehlt⁶⁷, mehr als staunenswert. Nicht einmal die Kirchen verzichten auf seine quasi-„liturgische Funktion“⁶⁸. Wenn sie beim Anstimmen des „Stille Nacht“-Liedes den Raum verdunkeln, um die Lichter am Baum zum Leuchten zu bringen, ergreift die Singenden tiefe Ergriffenheit und Rührung, so als wären sie pseudosakral im Unisono vereint.

*[Dieses Lied ist] das komprimierte Gegenteil zu der Welt, in der wir leben. Es läßt eine andere Welt ahnen, wenn es erklingt. Es malt eine Utopie, ohne eine Mißbrauchssicherung vorzusehen, weshalb es so leicht zur Ideologie verkommt.*⁶⁹

Das utopische Potential ist dem Liede immanent, weniger die Gefährdung, „zu Ideologie zu verkommen“, wenn es in seiner ursprünglichen und innigen Schlichtheit wahrgenommen und/oder gesungen wird. Dem „Missbrauch“ erliegen des Öfteren Illustrationen, Liedersammlungen, Weihnachtsanthologien, selbst Übertragungen in andere Sprachen und Kulturräume. Alois Schmaus und Lenz Kriss-Rettenbeck haben anlässlich des 150-jährigen Gedenkens der Liedentstehung etliche ausgewählt und im Original wie auch in der deutschen Übersetzung wiedergegeben.⁷⁰ Einige wenige signifikante Beispiele seien daraus zitiert:

- Eine friesisische Version sieht den Knaben „im Traumland“ weilen: „Nimmen wekket as Mem en Heit. / Bûgd oer boi dy ‘t yn dreamen leit.“, übertragen: „Niemand ist wach, nur Mutter und Vater, / gebeugt über dem Knaben, der im Traumland weilt.“
- Eine andere friesisische Version verfolgt in der zweiten Strophe eine theologisch höchst befremdliche Sichtweise: „Krisus kaem del út Syn hearlik Ryk, / [...] Hy hat ‘t forlene hjir socht“, übersetzt: „Christus kam hernieder aus seinem herrlichen Reich, [...] Er hat das verlorene (Paradies) hier gesucht“.
- Ähnlich formuliert es auch die dänische Version „Paradis blev opladt. / Himmeriges den evige Drot / Steg herved fra sit Stjerneslot.“ übersetzt: „Das Paradies wurde geöffnet, / der ewige König des Himmelreiches / stieg hernieder von seinem Sternenschloß.“
- Die litauische Version suggeriert, dass Maria „durch das himmlische Kind / himmlische Träume [sieht]“.

67 Ingeborg Weber-Kellermann, *Das Buch der Weihnachtslieder*, Mainz u.a.: Schott 1982, S. 164–168: 166f.

68 Ebenda.

69 Kurzke, *Stille Nacht* (wie Anm. 64), S. 416.

70 *Stille Nacht Heilige Nacht. Geschichte und Ausbreitung eines Liedes [150 Jahre Stille Nacht Heilige Nacht]*, hg. v. Alois Schmaus und Lenz Kriss-Rettenbeck, Innsbruck / München [1967]: Universitätsverlag Wagner ²1968, 2. Teil.

- Die neugriechische Version lässt in der zweiten Strophe „unsere Seele flieg[en] / Hin über die heiligen Hügel“, so als hätte sich die Geburt in den heiligen Stätten des Olympos ereignet.
- Eine englische Version schreibt ebenda: „Only for shepherds’ sight / Came blest vision of angel throngs“, auf Deutsch: „Nur den Hirten sichtbar / Kam eine gesegnete Vision von Engelsscharen“.
- Die portugiesische Fassung besingt das Gotteskind als „Himmelsstern“: „Ó Deus Menino, luzeiro astral“; und in den italienischen Versionen „schwirren“ entweder „weiße Engel im Mondesglanz / Durch die Luft“ („... Gli angiol bianchi nel raggio lunar / Fendon l’aer“) oder es fällt „vom Himmel herab ein mystischer Schleier, / aus Schweigen und Geheimnis“: „Scende dal ciel mistico vel / Di silenzio e di mister“.

Wort(-bilder) wie „Traumland“, Suche nach dem „verlorenen Paradies“, Christus als König eines „Sternenschlosses“, Maria, die „himmlisch träumt“, Seelen, die „über die heiligen Hügel“ hinwegfliegen, der „im Mondesglanz“ herabfallende „mystische Schleier“ u.a.m. verleihen der „Heiligen Nacht“ märchenhafte Attitüden, teilweise heidnisch-mythische Dimensionen und riskieren ohne Scheu kitschige Anmutungen. Wie jedoch ist es möglich, dass wir uns der Faszination von Kitsch – denken wir nur an die öffentliche Akzeptanz der aalglatten Kunstobjekte von Jeff Koons – nur schwer entziehen können? Obgleich jeder Kitsch „Banales und Triviales“ herausfordert, befriedigt er nicht nur unsere geheimen Wünsche, sondern kann auch die „geheime Sehnsucht“ der Kunst sein, wie Wolfgang Braungart überzeugt ist.⁷¹ Selbst die grenzwertige Dekoration weihnachtlich geschmückter Kirchen und Stuben, derer wir uns selbst im eigenen Heim nahezu kultisch bedienen, versetzt in Begeisterung; begehrt und gut zu vermarkten sind auch alle Andenken und Devotionalien⁷², die mit der ‚Stillen Nacht‘ assoziiert werden. Und mit dieser Reaktion sind wir genau beim Thema, denn Kitsch bewahrheitet sich zuerst beim Betrachter.

„Kitsch‘ ist nicht nur eine Frage des ästhetischen Gegenstandes, sondern ebenso seiner Rezeption. ‚Kitschig‘ wird auch große Kunst aufgenommen. Dagegen ist

71 Wolfgang Braungart, *Einführung*, in: *Kitsch: Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*, hg. v. dems., Berlin / Boston: De Gruyter 2002, S. 1–24: 3f. – Weiterführende Überlegungen bei Ute Jung-Kaiser, *Die geheime Sehnsucht der Kunst nach Kitsch*, in: *Interdisziplinarität und Disziplinarität in musikbezogenen Perspektiven. Festschrift Peter W. Schatt*, hg. v. Martina Krause-Benz und Stefan Orgass, Hildesheim u.a.: Olms 2013, S. 345–376.

72 Hans-Dieter Gelfert, *Was ist Kitsch?*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2000, S. 12: „Weitere Kitschnester sind Verkaufsstände für Andenken und Devotionalien, beides Objekte, die ein erlebtes Gefühl wiederholbar machen sollen, in dem sie es an einen wahrnehmbaren Reiz des Objekts, also an etwas Ästhetisches koppeln.“

*kein Kunstwerk gefeit, weil es immer ein Interesse gibt, dem Ästhetischen – ob Kitsch, ob Kunst – einen ‚Sitz im Leben‘ zu verschaffen [...]. Auch große Kunst ist ‚Gebrauchskunst‘.*⁷³

Bei religiöser Kunst verschärft sich das Problem, da sie paradiesische Welten vorspiegelt, die nicht schriftgebunden, sondern von täuschender Fiktion sind.⁷⁴ Kitschige religiöse Kunst erschleicht „Paradiese [und] erfüllt Menschheitsträume.“⁷⁵

*Religiöse Kunst wird demnach zum Kitsch, wo sie (erlöste) Vollkommenheit prätendiert. Mit diesem Fazit fällt jedoch die geläufige Opposition von autonomer Kunst und Kitsch in sich zusammen.*⁷⁶

Für Hans-Dieter Gelfert ist Kitsch „in besonders konzentrierter Form dort anzutreffen, wo der bewusste Versuch gemacht wird, Lebenssituationen von ethischem Gewicht zu ästhetisieren.“ Dies belegten christliche Riten wie Kindtaufen, Hochzeiten und Beerdigungen.⁷⁷

Bedenkenswert erscheint mir Hermann Kurzkes Schlusswort zur Kitsch-Problematik des „Stille Nacht“-Liedes. Er bekennt, dass das Lied „mit seiner Terzenseligkeit, seinem weihvoll wiegenden 6/8-Takt, seinen mit lustvollen Glissandi ausgesungenen Vorhaltnoten, seiner primitiven Gitarrenbegleitung und seinem holden Knaben im lockigen Haar“ kitsch-verdächtig sei, doch klare keine Analyse, keine intellektuelle Durchleuchtung das, was es mit uns tut, dass es uns berührt in der Tiefe unserer Seele.

*Das Lied gilt als Paradebeispiel für Kitsch. Aber die arrogante Distanzierung der Intellektuellen gibt keine zureichende Antwort auf die Frage nach seiner gewaltigen Wirkung. Es liegt ein Faszinosum vor, das erst einmal verstanden werden muß, bevor man es verurteilt. Das Geheimnis dieser Wirkung zu erklären, das ist die Herausforderung, vor der jede Analyse bestehen muß.*⁷⁸

73 Braungart, *Einführung* (wie Anm. 71), S. 4.

74 Joachim Jacob, *Die Versuchung des Kitschs. Zur religiösen Dimension in der Kitschdiskussion*, in: *Kitsch: Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen* (wie Anm. 71), S. 83–100: 88.

75 Gelfert, *Was ist Kitsch?* (wie Anm. 72), S. 80.

76 Richard Egenter, *Kitsch und Christenleben*, o. O. [Würzburg]: Arena-Verlag ²1962, S. 117.

77 Gelfert, *Was ist Kitsch?* (wie Anm. 72), S. 12.

78 Kurzke, *Stille Nacht* (wie Anm. 64), S. 410.

Nicht zu Unrecht schuf die Nachwelt die vielen Gedenktage, -tafeln, -stiftungen, -gesellschaften, wie auch jene Stille-Nacht-Gedächtniskapelle, die an der Stelle der St. Nikolaus-Kirche, in der Mohr gearbeitet hatte, auf einem aufgeschütteten Erdhügel von 1930 bis 1936 errichtet wurde. Zwei Rundbogenfenster, welche die Tiroler Glasmalereianstalt Innsbruck anfertigte, verdeutlichen den Bezug zu Mohr und Gruber. Bei der verregneten Einweihung der Kapelle am 15. August 1937 sang der Gruber-Enkel Felix drei Strophen von „Stille Nacht“, die er, wie konnte es anders sein, auf der Mohr-Gitarre begleitete.⁷⁹

Betrachten wir die Rezeption des ‚Konkurrenz‘-Liedes, dann zeigen sich in gleichen Zeiträumen, bei vergleichbarer Singpraxis weitere Parallelen. In unserem Kontext genüge der Rekurs auf Erzählungen, die sich des „Vom Himmel hoch“-Liedes annehmen und die Martin Geck wie folgt zu klassifizieren sucht: Für Idylle stehe Wilhelm Heinrich von Riehls Roman *Ein ganzer Mann*, für Märchenhaft-Phantastisches Wilhelm Raabes *Halb Mär, halb mehr*, für freundliche Ironie Theodor Fontanes *Vor dem Sturm* und zum Bildungskanon bürgerlich-evangelischer Kreise gehöre Johannes Gillhoffs *Jürnjakob Swehn, der Amerikafahrer*.⁸⁰

Im Laufe der Jahre wurden sowohl das Luther- wie auch das Mohr-Lied zunehmend verfremdet, banalisiert und ihrer ursprünglichen Intention beraubt, was ihre nahezu analog verlaufende Wirkungsgeschichte im 20./21. Jahrhundert belegt. Zur Weihnachtszeit zieren beide Liedtitel kitschig aufgemachte Lieder- und Textsammlungen, CD- und Videokassetten, Karten und Kalender, Besinnungsbroschüren u.a.m., wobei kaum auszumachen ist, welches der Lieder dem anderen ‚im Ranking‘ überlegen ist. Öffentliche Beschallungsmedien haben sie funktional vermarktet und den Unterschied zwischen beiden Weihnachtsliedern so gut wie nivelliert; vorgetragen werden sie süßlich instrumentiert, extrem langsam zelebriert, popmusikalisch aufbereitet und schwelgend instrumentiert, vokalisiert mit Vorsänger und Background-Chor in pathetisch intonierter Stimmungslage. Da überbieten sich Fischer-Chöre und Schlagersänger, Flöten- und Geigenspieler – rührselig bis zum Abwinken. Und im Spätherbst des Jubiläumjahres, anlässlich des 200. Jahrestages des „Stille Nacht“-Liedes, folgten Festivals, Ausstellungen, Dokumentar- und Schmachtfilme. Sogar ein Musical ist entstanden, mit dem Untertitel: „Ein Lied geht um die Welt“.

79 Ausführlicher dokumentiert bei Renate Ebeling-Winkler, *Oberndorf bei Salzburg und Lauenfen*, in: *Stille-Nacht-Wegbegleiter* (wie Anm. 51), S. 33–43: 37f.

80 Geck, *Luthers Lieder* (wie Anm. 2), S. 109–191.

Christus habe uns bethen, nicht singen geheissen. **Der lange Weg der Kirchenmusikreform des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo**

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat Salzburg als Zentrum der kirchlichen und weltlichen Aufklärung einen Rang eingenommen, der zeitweise die Geltung von Wien und München in den Schatten stellte. Diesen Vorrang verdankte es der Person seines letzten geistlichen Fürsten Hieronymus Graf Colloredo (Abb. 1), einem bedeutenden, wenn auch im Land wenig beliebten Fürsten in der langen Reihe der geistlich-weltlichen Landesherren des alten Erzstiftes.¹ Aversion gegen den Fürsterzbischof zeigte sich bereits im März 1772: Erst nach 13 Wahlgängen stand Colloredo als Nachfolger des am 16. Dezember 1771 verstorbenen Sigmund Graf Schrattenbach fest. Die Wahl Colloredos war zudem vom Wiener Hof lanciert worden, in Salzburg hatte man mit der Entscheidung für Domdechant Ferdinand Christoph Graf Zeil-Waldburg gerechnet und bereits Bilder von Zeil-Waldburg im Ornat des Erzbischofs in Auftrag gegeben.² Felix Adauctus Haslberger berichtet, dass am Wahltag ein Zettel vom Kapitelhaus entfernt wurde, auf dem zu lesen

-
- 1 Hans Wagner, *Die Aufklärung im Erzstift Salzburg*, in: *Salzburg und Österreich. Aufsätze und Vorträge von Hans Wagner*, hg. v. Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, Salzburg: Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 1982 (*Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Ergänzungsband 8), S. 99–115: 99 und 101. Vgl. auch Thomas Hochradner, *Kontur und Korrektur eines Feindbildes: Hieronymus Graf Colloredo*, in: *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*, hg. v. dems. und Günther Massenkeil, Laaber: Laaber 2006 (*Das Mozart-Handbuch* 4), S. 381–395.
 - 2 Thomas Mitterecker, *Vom Barock zur Aufklärung. Das Erzstift Salzburg unter Hieronymus Graf Colloredo 1772–1803*, in: *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817). Symposionsbericht*, hg. v. Eva Neumayr und Lars E. Laubhold unter der Projektleitung von Ernst Hintermaier, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 10), S. 3–21. Vgl. auch Thomas Hochradner, *Musik zu den Feierlichkeiten für den neugewählten Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1772)*, in: *De editione musicas. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, hg. v. Wolfgang Gratzner und Andrea Lindmayr, Laaber: Laaber 1992, S. 285–292.



Abb. 1: Hieronymus Graf Colloredo (1732–1812), 1772–1803 Landesherr, 1772–1812 Erzbischof von Salzburg; Kupferstich, „gegraben bey gebrüder Klauber.“, ÖNB/Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Pg 112.003:I(1)

stand: „Weiber, Wein und Nacht, haben unsern Fürsten g'macht.“³ Damit wurde auf die abendlichen Empfänge beim österreichischen Wahlgesandten Adam Franz Graf Hartig Bezug genommen.

Colloredo war gebürtiger Wiener, Sohn des Reichsvizekanzlers Rudolf Graf Colloredo, hatte am Theresianum in Wien, danach am Collegium Germanicum in Rom studiert und war seit 1762 Bischof von Gurk.⁴ Zum Zeitpunkt seiner Wahl zum Erzbischof war Colloredo 40 Jahre alt und der Ruf eines Reformers war ihm vorausgeeilt. Reformer waren freilich beim Volk nicht beliebt. Bei der Vorstellung des Erzbischofs im Dom rief eine Frau: „Jetzt

3 Heinz Dopsch / Robert Hoffmann, *Geschichte der Stadt Salzburg*, Salzburg: Anton Pustet 1996, S. 384.

4 Franz Martin, *Salzburgs Fürsten in der Barockzeit*, Salzburg: Bergland-Buch⁴1982, S. 227–254.

haben wir die Geißel Gottes“⁵ und der Abt von St. Peter konnte „vor Tränen erst beim dritten Versuch das Te Deum anstimmen“.⁶

Die Zeitumstände waren für die Regierung Fürsterzbischof Colloredos wenig günstig. Zunächst versuchte er die Finanzen des Erzstiftes durch eine Steuerreform zu sanieren, doch ging das meiste erwirtschaftete Geld durch die Napoleonischen Kriege und durch Inflation wieder verloren, und was der Landesherr durch Rationalisierung der Verwaltung einsparte, trug nicht gerade zu seiner Beliebtheit bei, da die halbe Stadt Salzburg davon gelebt hatte.

Unbestritten sind jedoch Colloredos Verdienste um eine Reform der Kirche, der Priesterausbildung, des Schulsystems, des Sozialwesens und schließlich auch der Kirchenmusik. Bereits 1772, in seinem ersten Regierungsjahr, erließ der Fürst eine Verordnung, mit der er zahlreiche Feiertage abschaffte und gegen Auswüchse der Volksfrömmigkeit ankämpfte. Da Colloredo und seinen Beratern jegliches Verständnis für religiöses Brauchtum fehlte, verlor der Fürsterzbischof immer mehr an Akzeptanz unter den älteren Priestern. Schikanös ging der Fürst gegen die Bettelorden vor, reduzierte deren Konvente, untersagte den Kapuzinern sogar das Tragen des Ordensgewandes außerhalb des Klosters. In der Stiftskirche Nonnberg mussten die Bilder abgenommen, der Seitenaltar abgetragen, in der Wallfahrtskirche Maria Plain die Votivtafeln entfernt werden.⁷ Das Volk wollte jedoch nicht auf Traditionen wie Palmesel, Osterritt, Kräuterweihe, Bittgänge, Wetterschießen, auf Weihnachtskrippen und die Darstellung der Himmelfahrt Christi verzichten. In seinem Eifer hatte der Fürsterzbischof sogar die Anzahl der Kerzen auf dem Altar reglementiert. Die Untertanen reagierten prompt mit der Komödie „Nicht mehr als 12 Kerzen“⁸ und nahmen des Fürsten Leidenschaft für Theater, für Ballveranstaltungen und Schlittenfahrten aufs Korn. Am Faschingssonntag des Jahres 1786 fand unter Anwesenheit Colloredos ein Ball im Rathaussaal statt. Maskierte Kapuziner und Franziskaner verteilten zum Ärgernis des Erzbischofs Rosenkränze, Skapuliere und Bildchen an die 400 Ballgäste.⁹

Zur 1200-Jahrfeier der Salzburger Kirche im September 1782 fasste der Fürsterzbischof sein Reformprogramm in einem Hirtenbrief zusammen und

5 Dopsch / Hoffmann, *Geschichte der Stadt Salzburg* (wie Anm. 3), S. 384.

6 Franz Martin, *Die Salzburger Chronik des Felix Adauctus Haslberger*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 68 (1928), S. 51–68: 51.

7 Dopsch / Hoffmann, *Geschichte der Stadt Salzburg* (wie Anm. 3), S. 388.

8 Wagner, *Die Aufklärung* (wie Anm. 1), S. 105.

9 Franz Martin, *Die Salzburger Chronik des Felix Adauctus Haslberger*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 69 (1929), S. 97–119: 99.

publizierte ihn, gemeinsam mit seinem Sekretär und Berater Johann Michael Bönike, am 29. Juni 1782.¹⁰ Mit seinem Hirtenbrief wandte sich der Fürsterzbischof an „denkende“ und „aufgeklärte“ Christen und beschwor den „alten Geist der Kirche“, indem er apostolische Frömmigkeit, Einfachheit, Toleranz gegen Andersgläubige und karitative Werke anstatt übermäßigem Prunk in den Kirchen forderte. Dieses Umdenken sollte durch eifrige Bibellektüre und Katechese durch theologisch gebildete Seelsorger erfolgen, alles „Übermäßige“ abgestellt, das „Wesentliche“ des Gottesdienstes „wieder in Gang gebracht werden“.¹¹ Der Fürsterzbischof zitiert aus dem ersten Brief an die Korinther 12,31: „Eifert nach besseren Gaben. Ich zeige euch einen edleren Weg“¹², nämlich den Weg der ‚alten‘ Kirche, der es wichtiger war, die Notleidenden zu unterstützen. Daher solle alles aus den Kirchen entfernt werden, was die „Stille der Seele stöhren, die Gedanken zerstreuen und die hochachtungsvolle Aufmerksamkeit auf göttliche Wahrheiten schwächen kann“.¹³ Derartige Äußerungen wurden in Salzburg mit ‚nüchternem Protestantismus‘ gleichgesetzt. Der Siezenheimer Pfarrvikar Felix Adauctus Haslberger berichtet in seiner Chronik, dass bald nach Erscheinen des Hirtenbriefs in der Stadt ein Pudel umherlief, mit einer Tafel, auf der zu lesen war: „Pudel, wo läufst um? Z’Salzburg im Luthertum.“¹⁴ Haslberger zitiert auch Schmähchriften wie „Unser Bischof Colloredo hat weder Gloria noch Credo“¹⁵ und nimmt offensichtlich Bezug darauf, dass selbst ein Hochamt die Dauer von 45 Minuten nicht überschreiten dürfe. Bereits am 24. September 1786 hatte Haslberger berichtet: Der Erzbischof hält das Hochamt „so kurz wie möglich“.¹⁶

Colloredos Reformmaßnahmen entsprangen sicher großer Verantwortung, auch wenn der Fürsterzbischof bei deren Durchführung leicht das Augenmaß verlor. Das pastorale Bestreben, die Gläubigen am Geschehen der Messfeier zu beteiligen, war Intention für die Einführung einer deutschsprachigen verständlichen Liturgie und damit auch für den deutschsprachigen Volksgesang. Deshalb sah der Fürsterzbischof einen nicht geringen Vorzug seiner

10 Hieronymus Colloredo Graf von Waldsee-Mels, *Hirtenbrief auf die am 1ten Herbstm. dieses 1782ten Jahrs, nach zurückgelegten zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs. Die Abstellung des unnöthigen religiösen Aufwandes, die Anpreisung des fleißigen Bibellesens, die Einführung eines teutschen Kirchengesangbuches, dann verschiedene Pastoralverordnungen und Ermahnungen an die Seelsorger, zu würdiger Führung ihres wichtigen Amtes betreffend*, Salzburg: Waisenhausdruckerei 1782.

11 Ebenda, S. 3.

12 Ebenda, S. 45.

13 Ebenda, S. 44.

14 Martin, *Die Salzburger Chronik* (wie Anm. 6), S. 59.

15 Wagner, *Die Aufklärung* (wie Anm. 1), S. 105.

16 Martin, *Die Salzburger Chronik* (wie Anm. 6), S. 101.

Zeit, „dass beinahe in allen katholischen Provinzen Deutschlands“ ein „edler Wettstreit sich hervorthut, zur öffentlichen und Privatandacht des christlichen Volkes gute geistliche Lieder zu sammeln“.¹⁷ Nebst der Bibel befand der Fürsterzbischof „gute Kirchenlieder in der Muttersprache“ als eines der „fürtrefflichsten Mittel, den öffentlichen Gottesdienst erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich zu machen“.¹⁸ Vorbei sollten die Zeiten sein, „wo man es mit der unbegreiflichsten Gleichgültigkeit geschehen ließ [...] welch unverständliches Zeug, welchen Unsinn der gemeine Mann bey seinen öffentlichen und Privatandachten daher sagte oder sang“.¹⁹ Einmal mehr beruft sich Colloredo auf den Apostel Paulus und zitiert aus dem Brief an die Kolosser 3,16: „Lehret und ermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesang und geistlichen Gesängen.“²⁰ Dies war, wie der Fürsterzbischof sagt, die „älteste Weise, Gott gemeinschaftlich zu loben“, und die Kirchenlehrer bezeugen, dass „alle, die zum Gottesdienst kamen, Weiber und Männer, jung und alt mit hell vereinigter Stimme im gemeinsamen Lobe Gottes zusammen stimmten“.²¹ Also keine Rede mehr vom Paulus-Wort „Mulier taceat in ecclesia“²², wie das bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts gegolten hatte. Und Fürsterzbischof Colloredo fährt fort in seinem Hirtenbrief:

*So gerne wir einer guten Musik, wenn sie am rechten Orte und zur rechten Zeit angebracht wird, ihren entschiedenen Werth einräumen; so wenig können wir in Abrede stellen, dass die Mißbräuche, die nur zu oft und beynahe zu allen Zeiten in die Musik in den christlichen Kirchen sich eingeschlichen haben, noch heutiges Tags hier und dort sehr merklich sind.*²³

Bereits in der Enzyklika „Annus qui“ aus dem Jahr 1749 hatte Papst Benedikt XIV. die Grundsatzklärung des Tridentinums, „nihil profanum“, erneuert²⁴. Jeder Eindruck von Weltlichem, jeder Anklang an den Opernstil sollte vermieden werden. Wie wenig man sich freilich allein in Italien um päpstliche Instruktionen kümmerte, macht der Bericht Leopold Mozarts vom 10. Februar 1770 aus Mailand deutlich, wo er am Requiem für den Marquese Litta

17 Hirtenbrief (wie Anm. 10), S. 62.

18 Ebenda, S. 60.

19 Ebenda, S. 60.

20 Ebenda, S. 61.

21 Ebenda, S. 61.

22 1. Kor. 14,34.

23 Hirtenbrief (wie Anm. 10), S. 65.

24 Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Die Enzyklika „Annus qui“ des Papstes Benedikt XIV.*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hg. v. Karl Gustav Fellerer, Bd. II: *Vom Tridentinum bis zur Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter 1976, S. 149–152.

teilgenommen hatte, der zum Leidwesen seiner Familie im Fasching gestorben war, da ihm seine Angehörigen „doch das Leben gerne noch bis in die Fasten gegönnet hätten“. Allein das „Dies irae“, schreibt Leopold Mozart, dauerte fast 45 Minuten, „alles besteht in der Musik und im kirchlichen Aufputz, das übrige ist alles die abscheulichste Ausgelassenheit“.²⁵

Welche Verdorbenheit in die Kirche eingedrungen war, zeigt auch der Bericht eines Böhmen aus dem Jahr 1781: „Am nachlässigsten“ wird der Gottesdienst in den Klosterkirchen gehalten. Die Messen werden „in lateinischer dem Volke ganz unverständlicher Sprache und so verwirrt, geschwind und leise gelesen, daß auch der beste Lateiner, er mag noch so nahe am Altare stehen, kaum einige Worte davon versteht.“ In der Kirche wird nichts gesungen.

Der lesen kann, betet etwas in der Stille im Buch [...] man hört nichts als Husten, räuspern und den Priester am Altare brummen [...] Zugleich wurden fast an allen Altären stille Messen gelesen, auch sechs bis sieben auf einmal. War man in der Mitte der Kirche, so hatte man hinter sich, vor sich und auf beiden Seiten Messen. Bald war da, bald dort Sanctus oder Wandlung geklingelt [...] War keine Musik auf dem Chor, so hörte man nichts als ein Brummen und Summen bei den Altären und Husten, Schneuzen, Niessen unter dem Volke. Andere schwätzten [...] Das Volk war ebenso lau in der Andacht, als die Priester eifertig in Messelesen. Die Reichen schickten einen halben Gulden in die Sacristei und gleich kam ein geschwinder Messeleser heraus. Was Christus im Vorhof des Tempels nicht leiden wollte, das trieben die Priester und treiben es noch am hohen Altare. Sie verkauften die Messe um 30 fl jedem, der sie bezahlte. Viel wohlfeiler verkauften sie den Leib und Blut Christi, als es Judas gethan. Und doch behaupten sie, es sei nicht Simonie.²⁶

Fürsterzbischof Colloredo wollte nicht, dass das Volk, mehr oder weniger andächtig, mit dem Gebetbuch oder dem Rosenkranz in der Hand, am Gottesdienst teilnehme, und verurteilte explizit die Kirchenmusik auf dem Land, wo nach Meinung des Fürsten „so oft durch die elendeste Geigeley dem Volke jeder gute Gedanke aus dem Herzen hinausgejagt, und durch ganz gräuli-

25 Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. I, Kassel: Bärenreiter 1962, Nr. 160, S. 313, Z. 35.

26 Zit. nach Marketa Kabelková, *Musik in böhmischen Klöstern im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, gesehen mit den Augen der Zeitgenossen*, in: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Konferenzbericht Trnava 1996*, hg. v. Ladislav Kačič, Bratislava: Academic Electronic Press 1997, S. 198–210: 208.

ches Geplerre nur dumme Sinn- und Gedankenlosigkeit unterhalten wird“.²⁷ Durch die generelle Einführung des deutschen Kirchengesangs wollte der Fürsterzbischof wirksame Abhilfe schaffen und verordnete mit Beginn des Jahres 1783 die Einführung des Salzburger Kirchengesangbuches²⁸ für alle Kirchen des Erzstiftes, „wo kein ordentlicher Chor gehalten wird“.²⁹ Ausgenommen waren demnach nur die Stifts- und Klosterkirchen. Bei allen „Lob- und Seelämtern, gesungenen Messen, bey Lytaneyen, vor und nach der Predigt, bey Prozessionen, vor und nach den Christenlehren, vor und nach der Schul und bey jeder anderer schicklichen Gelegenheit“ sollte „nirgends eine andere Musik, oder Gesang mehr gebraucht werden“.³⁰

Dieses Salzburger Kirchengesangbuch war 1781 unter dem Titel *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche* erschienen und ein Auszug aus dem vier Jahre zuvor publizierten „Landshuter Gesangbuch“, das Franz Seraph Kohlbrenner herausgegeben hatte. Die Melodien und der überwiegend dreistimmige Satz mit bezifferter Orgelstimme stammten vom Chiemseer Kanonikus Norbert Hauner (siehe Abb. 2). In der Stadt Salzburg war das Gesangbuch bereits vor der generellen Einführung erfolgreich erprobt worden, auf dem Land zeigten sich dagegen zum Teil große Schwierigkeiten. Das lag einerseits daran, dass die Gemeinden bestenfalls gewohnt waren, vor und nach der Predigt, „die im Regelfall außerhalb der Messe gehalten wurde“³¹, ein deutsches Kirchenlied zu singen. Die auf dem Konzil von Trient beschlossene und von Papst Pius V. durchgeführte Neuordnung der Liturgie, die in der Fassung des *Missale Romanum* von 1570 für das gesamte Abendland offiziell vorgeschrieben wurde, war ja in lateinischer Sprache zu feiern. Weder der Wechsel von gesungenen und laut oder leise gesprochenen Teilen noch die Verteilung der Gesänge auf Priester und Chor sahen eine Mitwirkung des Volkes vor. Daher hatten auf dem Land die ‚Kirchensinger‘ sozusagen die Funktion des Chores übernommen – eine kleine Gruppe von meist nur vier Männern, die von einem Vorsänger geleitet wurde und gegen Bezahlung häufig ihr eigenes Repertoire von oft fragwürdiger Qualität vortrugen.

Sie sangen meistens ohne Orgel, da in vielen kleineren Vikariaten noch keine Orgel war [...]. Wo man eine Orgel hatte, wurde vom Organist respondiert, und wenn

27 Hirtenbrief (wie Anm. 10), S. 70.

28 *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1781 bzw. *Zweyter Theil*, ebenda 1783.

29 Hirtenbrief (wie Anm. 10), S. 63.

30 Ebenda, S. 63.

31 Alexander Zerfaß, „*Erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich*“. Erzbischof Colloredo und der volkssprachige Kirchengesang in Salzburg, in: *Heiliger Dienst* 71 (2017), S. 297–312: 300.

Offertorium.

Bittend langsam.

Nimm an o Herr! die Gaben aus de-

nes Priesters Hand, wir die gesündigt haben,

weihn dir dieß Liebes-pfand, für Sünder hier auf

Abb. 2: Beginn des Offertoriums der Messreihe „Hier liegt vor Deiner Majestät“; aus: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil* (Landshut 1777), Faksimile-Ausgabe, hg. v. der Stadt Landshut, Landshut 2003

*er Talent hatte, begleitete er die Lieder der Kirchensänger [...]. Der Vorsänger war meistens zugleich auch Chorregent und übte die anderen [Sänger] in den Liedern ein.*³²

Fürsterzbischof Colloredo wollte die bloß passive Anwesenheit des Kirchenvolkes beim Gottesdienst beenden, wollte Frauen und Männer am Gotteslob beteiligen. Wegen der mangelnden Schulbildung im ländlichen Bereich konnte jedoch ein Teil der Bevölkerung gar nicht lesen, geschweige denn Noten. Schließlich fehlte es an fähigen Kräften, die die neuen Lieder, die noch dazu arios und meist zu hoch gesetzt waren, hätten einstudieren können.

Per Durchführungsverordnung hatte der Fürst die „vorhandenen Musikanten“, die Lehrer, Organisten und auch die Kirchensänger aufgefordert, sich in „diesem Gesang fleißig zu üben“³³ und die Jugend entsprechend zu instruieren. In einem Generale vom 23. August 1785 drängte das Konsistorium auf Einhaltung der Anordnungen des Hirtenbriefes von 1782 „ohne alle Ausflüchte“³⁴, was ein lebhaftes Echo zur Folge hatte und über den aktuellen Stand der Reform informierte. Nur fünf Prozent der Gemeinden gaben die Rückmeldung, dass die Lieder des neuen Kirchengesangbuches vom Volk positiv aufgenommen und auch gesungen würden. 20 Prozent bekannten, dass der deutsche Kirchengesang „überhaupt nicht in Gang gebracht werden konnte und deshalb unterbleibe“.³⁵ 75 Prozent erklärten, dass der deutsche Kirchengesang „bloß auf dem Chor“³⁶ stattfinde, ausgeführt von den Kirchensängern, dem Lehrer oder Organisten, gelegentlich von einigen Schulkindern. Begründet wurde dieser Umstand mit Leseschwäche, fehlendem Gehör, mangelndem Unterricht aber auch mit Abneigung der Bevölkerung gegen den deutschen Gesang. Diese Antipathie wurde häufig von den Priestern mitgetragen. Das dokumentieren die unqualifizierten Erklärungen einiger Priester, weshalb es in ihren Gemeinden keinen Volksgesang gäbe. Die Begründungen reichten von der „groben Kost“ und der „scharfen Luft“ in Mariapfarr im Lungau bis zu den „dicken Hälsen“ der Männer in Kaprun, die

32 Thomas Hochradner, *Zur musikalischen Volkskultur bis 1865*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Anton Pustet 2005, S. 383–400: 392. Vgl. auch ders., *Zwischen fremden Modellen und eigener Tradition – Kirchensinger in Salzburg*, in: *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘?*, hg. v. Gerd Grupe, Aachen: Shaker 2005 (*Musikethnologische Sammelbände* 20), S. 135–165.

33 Alexander Zerfaß, *Colloredo und der volkssprachige Kirchengesang* (wie Anm. 31), S. 304.

34 Josef Manal, *Die Einführung des Salzburger Diözesangesangbuches unter Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo*, Diplomarbeit (mschr.) Universität Salzburg 1979, S. 22.

35 Ebenda, S. 23.

36 Ebenda, S. 23.

die Kehlen für den Gesang „unbrauchbar“ machten.³⁷ Entwaffnend war die Rückmeldung aus Großarl: „Christus habe uns bethen, nicht singen geheißen. Beten könnten alle, nicht aber singen.“³⁸

Sachliche Kritik betraf das Liedrepertoire: Das Salzburger Kirchengesangbuch von 1781 enthielt nur eine Messreihe („Hier liegt vor deiner Majestät“ in der Vertonung von Norbert Hauner), nur ein Adventlied („Tauet Himmel“), kein einziges Weihnachtslied, auch kein Fastenlied, nur jeweils ein Lied für Ostern („Das Grab ist leer“) und eines für Pfingsten („Komm hl. Geist“), fünf Marienlieder (darunter die Marianischen Antiphonen), ein Segenlied („Wir beten an“), ein Sakramentslied („Deinem Heiland, deinem Lehrer“), Bittgesänge, Lob- und Danklieder. 1783 folgte ein zweiter Teil des Kirchengesangbuches mit dem Titel „Zur Andacht für Sonntage und hohe Feste des Herrn“, der das verfügbare Repertoire zumindest etwas erweiterte.

Aufgrund der unterschiedlichen Kritikpunkte ließ der Fürsterzbischof eine Neuauflage des Kirchengesangbuches durch Johann Michael Haydn vorbereiten. Haydn nahm an den bestehenden Liedern behutsame Korrekturen vor, änderte schwierige Gesänge ab, transponierte eine Reihe von Liedern, die zu hoch gesetzt waren, und vereinfachte den Orgelsatz. Die revidierte Ausgabe erschien 1790, „vermehrt und verbessert“.

Aufschlussreich ist, wie beispielsweise die Kirchensänger der Pfarr- und Wallfahrtskirche Großmain – es waren deren sechs namentlich genannte Männer – auf die Verordnung des Fürsterzbischofs reagierten. Mit Schreiben vom 18. Juli 1785 an das Konsistorium bedankten sie sich zunächst für das „jährliche Einkommen“ in Höhe von 17 fl [Gulden], ersuchten jedoch gleichzeitig um eine Erhöhung ihrer Dotation um 6 fl mit der Begründung, sie müssten seit Einführung des „hl. Gesang“ viermal mehr singen als zuvor. Bisher hätten sie „nur nach der hl. Wandlung ein wenig was gesungen“, nun aber hätten sie „von Anfang bis zum Ende durch den ganzen Gottesdienst allzeit vorzusingen“. Sie setzten fort mit der Begründung: Um die neuen Lieder zu erlernen hätten sie „die längste Zeit gebraucht“, da sie „nicht musikalisch“ wären [= nicht Noten lesen könnten]. Am Rande erfahren wir, dass die sechs Säger aus St. Zeno in Reichenhall kamen, was einen Fußmarsch von zwei Stunden bedeutete, und dass unter diesen Umständen „kein Neuer [Säger] mehr anfangen“ wolle.³⁹

37 Ebenda, S. 46.

38 Ebenda, S. 51.

39 Archiv der Erzdiözese Salzburg (AES), Kasten 6, Fach 26, Fasz. 9. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Roman Schmeißner.

Wie stand es 1818, zur Zeit der Entstehung des Weihnachtsliedes „Stille Nacht! Heilige Nacht!“, um den religiösen Volksgesang im Umkreis der Benediktinerabtei Michaelbeuern, des Arbeitgebers von Franz Xaver Gruber? Auskunft geben vereinzelt Seelsorgs- und Visitationsberichte im Archiv der Erzdiözese Salzburg.⁴⁰ In der Stiftskirche Michaelbeuern war „allzeit Figuralmusik“ – die Stifts- und Klosterkirchen waren ja von der Verpflichtung zum deutschen Kirchengesang ausgenommen. In Dorfbeuern besorgten „Kirchensänger den deutschen Gesang ohne Orgel“, das Volk beteiligte sich nicht am Gesang. Aus Oberndorf berichtet Pfarrer Georg Heinrich Joseph Nöstler am 30. April 1820, dass der deutsche Kirchengesang an Sonn- und Feiertagen „durch den allda aus-helfenden Lehrer von Arnsdorf [Franz Xaver Gruber], doch größtenteils von ihm allein ohne Teilnahme des Volkes“ erfolge. Pfarrer Nöstler machte dafür den Ortslehrer Schröck verantwortlich, der „Musik unkundig war und den Schülern keinen Unterricht“ [Singunterricht] erteilte. Aus Anthering wurde berichtet, an Sonn- und Feiertagen werde der deutsche Kirchengesang „von den Kirchensingern gesungen. Auch sind schon mehrere Schulkinder dazu abgerichtet worden, die schon öfters bei Ämtern an Werktagen singen.“ In Nußdorf war der deutsche Kirchengesang „bei jedem Gottesdienste üblich“, geschah aber nur „vom Schullehrer, den Schulgehilfen und zwei Schulkindern“. In St. Georgen wurde der deutsche Kirchengesang „vom Schullehrer und einigen Mädchen versehen“. Außer diesen singt niemand“, heißt es weiter in diesem Bericht. In der Pfarrkirche Lamprechtshausen und in der Filialkirche Arnsdorf wurden „deutsche Messen mit Orgelbegleitung gemacht“, aber das gesamte Volk sang nie mit, „sondern nur einige bessere Sänger“ machten „auf dem Chor den Gesang mit“.

Allein diese Berichte aus Gemeinden um Michaelbeuern und Oberndorf zeigen, dass man um 1820 noch weit entfernt von einem Gemeindegesang war. Kirchensänger halfen beim deutschen Kirchengesang, ließen jedoch nicht immer von ihrem eigenen Repertoire los. So berichtete Dekan Anton Wiesenegger an das Konsistorium:

In der Christnacht des Jahres 1804 geschah in der Kirche von St. Michael im Lungau ein wahrer Missbrauch. Sechs Personen, die Engel vorstellen sollten, sangen einen veralteten Wechselgesang. Blieben sie dabey auf dem Chor, so könnte man es noch hingehen lassen; sie liefen aber zur bestimmten Zeit auseinander, zwey blieben auf dem Chor, zwey stellten sich auf die Emporkirche, und zwey drängten sich unter die Leute in die Mitte der Kirche hinab. Nun hörte man bald dort, bald da ein Geschrey, das zu weiter nichts, als die Andacht zu stören, taugte.⁴¹

40 Archiv der Erzdiözese Salzburg (AES), Kasten 6, Fach 43, Fasz. 5.

41 Archiv der Erzdiözese Salzburg (AES), Kasten 9, Fach 59, Fasz. 13.

Fürsterbischof Hieronymus hat die Auswirkung seiner Reformen nicht mehr in seinem Land erlebt. Beim Herannahen der französischen Truppen war er am 1. Dezember 1800 nach Wien geflüchtet, wo er im Mai 1812 starb, ohne Salzburg noch einmal gesehen zu haben. Die geistesgeschichtlich bedeutende Stellung Salzburgs wurde in der Folge durch eine Epoche der geistigen Enge im Vormärz abgelöst. „Von diesem Hintergrund aus betrachtet“, schreibt der Salzburger Historiker Hans Wagner, „erscheint uns heute die Zeit der Salzburger Aufklärung in umso hellerem Licht“.⁴²

42 Wagner, *Die Aufklärung* (wie Anm. 1), S. 115.

Zur musikalischen Topographie der Stadt und des Landes Salzburg vom Ende des 18. bis zum zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts

Salzburg, im 18. Jahrhundert noch ein geistliches Fürstentum mit absolut regierendem Fürsterzbischof an der Spitze, hatte ein blühendes Musikleben. Selbstverständlich unterhielten die Salzburger Erzbischöfe eine Hofmusikkapelle, darüber hinaus waren zahlreiche Musiker der Stadt, der Stadtpfarre mit ihren Kirchen, der Universität, dem Kloster St. Peter, dem Militär oder andern Institutionen zugeordnet.

Eine musikalische Topographie der Stadt und des Landes Salzburg Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also in der Zeit, in der Franz Xaver Gruber zunächst, ab 1807, als Lehrer, Mesner und Organist in Arnsdorf, ab 1816 zusätzlich als Organist in Oberndorf, dann ab 1829 als Lehrer in Berndorf und schließlich zwischen 1835 und 1863 als „Stadtpfarr-Chorregent“ in Hallein wirkte, zu erstellen, wird gegenwärtig noch eine Menge blinder Flecken produzieren. Gerade von den vielen Organisten, Lehrern, Tanzmusikern etc. in den kleineren Orten des Salzburger Landes wissen wir nur wenig. Auch in den besser erforschten Städten und Dörfern ist die Quellenlage gelegentlich lückenhaft. Zurzeit kann eine solche Topographie keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Beginnen muss sie notwendigerweise in der Stadt Salzburg und der Musikpflege in der Kirchenlandschaft rund um die Metropolitankirche, da sich sowohl deren Organisationsform als auch die verwendete Musik selbst sich in den Städten und Dörfern des Landes Salzburg beispielgebend fortpflanzten.

Stadt Salzburg

Die Musiker der Stadt Salzburg waren im 18. Jahrhundert und auch noch Anfang des 19. Jahrhunderts streng hierarchisch organisiert. Die Musiker der Hofmusikkapelle mit den Mitgliedern des Hoforchesters, des Trompetercorps und die Gesangssolisten standen in dieser Hierarchie ganz weit oben und bekamen auch die besten Gehälter. Ab 1782 standen an der Spitze der

Hofmusikkapelle der aus Mantua stammende Luigi Gatti (1740–1817)¹ und sein Vizekapellmeister Leopold Mozart (1719–1787). Luigi Gatti führte die Musik an der Metropolitankirche auch nach der Säkularisierung 1803 und der Flucht des von diesem Zeitpunkt an in Salzburg regierenden Kurfürsten Ferdinand III. von Toscana vor den Franzosen 1805 und über die Auflösung der Hofmusikkapelle 1806 hinaus bis zu seinem Tod weiter und wurde als Leiter der Dommusik zunächst von Matthias Schitra (1750–1824)² und danach von Joachim Joseph Fuetsch (1766–1852)³ abgelöst. Als Hof- und Domorganisten wirkten Michael Haydn (1737–1806), Anton Ferdinand Paris (1744–1809), dessen Nachfolger Gottlieb Milder (1744–1817), der aus Laufen gebürtige und eine Zeitlang als Lehrer am Stift Michaelbeuern tätige Andreas Brunnmayr (1762–1815) und Joseph Höß (1778–1831), auf den Matthias Kracher jun. (1795–1858) folgte.⁴ Der Domchor hatte um die zwanzig Mitglieder, von denen zwölf Domchorvikare als geweihte Priester auch liturgische Pflichten übernehmen konnten. Die restlichen acht Sänger, die Domchoralisten, waren weltliche Sänger. Zu diesen kamen noch die Kapellknaben, die an der Metropolitankirche die oberen Stimmen zu singen hatten.

Viel wichtiger für Franz Xaver Gruber waren Kontakte mit den Musikern der unteren Schichten. In Salzburg waren das zunächst die fünf Musiker der Stadtpfarre⁵ bestehend aus einem Chorregenten, drei Sängern und einem Organisten, die gemeinsam mit den Thurnern (und den Kapellknaben) für die Musik an den Pfarrkirchen der Stadt Salzburg zuständig waren. Dazu gehörten der Salzburger Dom, St. Sebastian, St. Andrä und die Bürgerspitalskirche, aber auch andere Kirchen und Kapellen in und um die Stadt, sobald einer der drei Stadtkapläne dort zelebrierte. Stadtpfarr-Chorregent war ab 1787 der aus München zugezogene und zunächst als Lehrer beschäftigte Franz de

-
- 1 Vgl. Ernst Hintermaier, *Luigi (Maria Baldassare) Gatti (1740–1817). Salzburgs letzter Hofkapellmeister*, in: *Keine Chance für Mozart. Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und sein letzter Hofkapellmeister Luigi Gatti (1740–1817)*, hg. v. Eva Neumayr und Lars Laubhold, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2013 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 10; *Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg* 12), S. 23–67.
 - 2 Ernst Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle von 1700 bis 1806. Organisation und Personal*, Diss. Universität Salzburg 1972, S. 375f.
 - 3 Ebenda, S. 128–130, und Eva Neumayr / Lars Laubhold / Ernst Hintermaier, *Musik am Dom zu Salzburg. Repertoire und liturgisch gebundene Praxis zwischen hochbarocker Repräsentation und Mozart-Kult*, Wien: Hollitzer 2018 (*Schriftenreihe des Archivs der Erzdiözese Salzburg* 18), S. 67–76 und 348f.
 - 4 Ernst Hintermaier, *Die Organisten am Salzburger Dom von den Anfängen bis zur Gegenwart*, in: *Die große Orgel am Salzburger Dom. Festschrift zur Weihe der neuen großen Orgel am Salzburger Dom 1988*, hg. v. Metropolitankapitel von Salzburg, Salzburg: Eb. Konsistorialarchiv 1988, S. 41–44: 44.
 - 5 Vgl. ebenda, S. 97–104.

Paula Weindl (1743–1812)⁶; 1812 folgte ihm sein Sohn Johann Baptist Weindl (1782–1839).⁷ Dieser kopierte einige Werke von Franz Xaver Gruber für die Musikpraxis der Stadtpfarr-Musikanten, darunter schon 1819 eine „Deutsche Litaney | mit 4 Singstimmen | 2 Hörner in G | 2 Trompeten in C | Violon | und | Orgel“ (A-Sd, Gr 324) und bereits 1822 das Weihnachtslied „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ (A-Sd, Gr 327).

Die „Thurner“ (Türmer), im fraglichen Zeitraum bis 1808 Thurnermeister Sebastian Vogt, dann Matthias Kappelmaier und spätestens ab 1825 Peter Pirchl (1781–1859) und ihre jeweils drei Gesellen, waren nicht in erster Linie für die Kirchenmusik, sondern vor allem für mannigfaltige weltliche musikalische Aktivitäten in der Stadt zuständig. Ihre Rolle in der Kirchenmusik der Metropolitankirche, wo sie schon von Alters her in der Hofmusikkapelle die Posaunen geblasen hatten, wurde nach der Auflösung des Hofstaates und seiner musikalischen Institutionen nach und nach größer, da die Thurner-gesellen – auf mehreren Blas- aber auch auf Streichinstrumenten versierte Musiker – zahlreiche Kirchendienste übernahmen. Gelegenheiten, mit den Stadtpfarr-Musikanten zu musizieren, die sie bis in die 1780er-Jahre immer dann instrumental ergänzt hatten, wenn eine größere Besetzung vonnöten gewesen war – etwa bei Seelenmessen für wohlhabende Adelige oder Bürger, die sich leisten konnten, eine größere Zahl von Musikern zu bezahlen, oder größeren kirchlichen Festen an den Pfarrkirchen – gab es nach den kirchenmusikalischen Reformen Colloredos kaum mehr.

Die Klöster St. Peter, Nonnberg und das Franziskanerkloster unterhielten eigene Musiker, während sich etwa das Ursulinenkloster lange Zeit der Stadtpfarrmusikanten bediente.⁸ Die Gehälter auf der unteren Musikerebene waren klein: Während musikalische Dienste in Klöstern oft durch Verpflegung oder Naturalien vergütet wurden, gab es für Stadtpfarr-Musiker ein vierteljährlich ausbezahltes, niedriges Grundgehalt, zu dem die sogenannten „Accidentien“ für musikalische Dienstleistungen bei Totenmessen und Be-

6 Hintermaier, *Die Salzburger Hofkapelle* (wie Anm. 2), S. 453f.

7 Als J. B. Weindl 1839 starb, wurde kein Nachfolger mehr ernannt. 1841 gingen alle Kirchenmusikfonds, die an den Stadtpfarrkirchen existierten, an den Dommusikverein und Mozarteum über. Auch die Musiker wurden übernommen.

8 Vgl. Eva Neumayr, *Zur Musikpflege der Salzburger Ursulinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Klang-Quellen. Festschrift für Ernst Hintermaier zum 65. Geburtstag*, hg. v. Gerhard Walterskirchen und Lars E. Laubhold, München: Strube 2010 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 9), S. 102–112 und Eva Neumayr, *Zur Musikpflege im Salzburger Ursulinen-Konvent in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 93 (2010), S. 89–101. – Die Musikpflege an der Salzburger Ursulinenkirche im 19. Jahrhundert ist ein Forschungsdesiderat.

gräbnissen, Jahrtagsmessen, aber auch für die Musik bei Tanzveranstaltungen, Hochzeiten etc. kamen.

Seit der Reform Colloredos war ein Unterscheidungsmerkmal zwischen der oberen und der unteren Schicht der Kirchenmusiker die Sprache, die sie in den liturgischen Feiern zu verwenden hatten: Für die Musiker der Metropolitankirche blieb es beim Lateinischen, in den Pfarren „wo kein ordentlicher Chor gehalten“⁹ wurde, hatte man fortan ausschließlich deutsche Kirchenmusik zu gestalten. Musik bei Seelengottesdiensten, vorher eine der Haupteinnahmequellen der Thurner und Stadtpfarrmusiker, wurde zunächst ganz verboten, was die Einnahmen dieser Musiker bedeutend schmälerte.

Eine Vermittlungsgestalt zwischen den beiden Schichten war Michael Haydn (1737–1806), hochangesehener Hoforganist und im österreichischen und süddeutschen Raum um 1800 führender Kirchenkomponist, dem von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo die Überarbeitung des Anfang der 1780er-Jahre verpflichtend eingeführten Kirchengesangbuchs *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*¹⁰ anvertraut worden war. In der Folge schuf Haydn zahlreiche deutsche Kompositionen in einem Stil, der in seiner einfachsten Form oft aus zwei mit Vorliebe in Terzen und Sexten geführten Oberstimmen und einer technisch relativ einfachen Orgelbegleitung bestand und der für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts an den Pfarrkirchen des Landes tonangebend werden sollte. War eine größere Besetzung erforderlich, konnten die Stücke leicht durch Blasinstrument, Streicher und Bass erweitert werden.

Geographisch und zeitlich hat Franz Xaver Gruber Michael Haydn um wenige Jahre verpasst: Haydns bester Freund, Wergand Rettensteiner, war bis 1803 Vikar in Lamprechtshausen und wohnte im Pfarrhof in Oberarnsdorf, wo Michael Haydn bis 1803 oft zu Besuch war und für Rettensteiner und seine Kapläne zahlreiche Kompositionen für Männerquartett komponierte. Franz Xaver Gruber ist erst ab 1807 in Arnsdorf nachweisbar, doch hat er

9 Hieronymus Colloredo Graf von Waldsee-Mels, *Hirtenbrief auf die am 1ten Herbstm. dieses 1782ten Jahrs, nach zurückgelegten zwölfen Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs. Die Abstellung des unnöthigen religiösen Aufwandes, die Anpreisung des fleißigen Bibellesens, die Einführung eines teutschen Kirchengesangbuchs, dann verschiedene Pastoralverordnungen und Ermahnungen an die Seelsorger, zu würdiger Führung ihres wichtigen Amtes betreffend*, Salzburg: Waisenhausdruckerei 1782, S. 62.

10 *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1781, *Zweyter Theil*, ebenda 1783, nach dem gleichnamigen Gesangbuch, hg. v. Franz Seraph Kohlbrenner mit Melodien von Norbert Hauner CanR, Landshut: Hagen 1777.

sich selbstverständlich mit Haydns Werken immer wieder beschäftigt: Vom „Seegenlied | von | Mich: Haydn. [...]“, das er für Joseph Peterlechner kopierte und das in dessen Nachlass im Innviertler Volkskundehaus in Ried in Innkreis erhalten ist, bis zu einer Lateinischen Messe in C, die Gruber 1844 abschrieb, als Nr. 3 der Messen Eingang in das Gruber-Werkverzeichnis fand (GWV I.3)¹¹ und sich als ein Werk Michael Haydns, nämlich dessen *Messa della Benedicenza* (MH 419)¹² herausgestellt hat.

Burghausen (Oberbayern)

Gleich neben Grubers Geburtsort Hochburg, Ortsteil Ach gelegen und nur durch die Salzach davon getrennt, war Burghausen eine der größeren Städte im Umkreis von Salzburg. Dort wirkte Georg Hartdobler (1774–1851), selbst erst Anfang dreißig, als Gruber 1805 sein Schüler wurde, zunächst ab 1794 als zweiter „Adstant“¹³, ab 1799 als Stadtpfarr-Organist.¹⁴ Daneben war er bis mindestens 1847 „städtischer Sing- und Musiklehrer“ an der „Königlichen Lateinischen Schule“ in Burghausen¹⁵ und unterrichtete bei den „Englischen Fräulein“.¹⁶

In Burghausen war die Pfarr-Musik ähnlich wie in Salzburg organisiert: Ein Chorregent, ein Kantor, zwei sogenannte „Adstanten“ (also insgesamt vier Sänger) und ein Organist wurden an hohen Feiertagen von der Instrumentalmusik der Thurner unterstützt. Kollegen Hartdoblers in der Pfarrmusik waren Chorregent Dominikus Peringer (†1823), der Gruber samt seinen „musikalischen Töchtern“ 1820 bei der Säkularfeier der Kirche in Arnsdorf

11 Thomas Hochradner, *Franz Xaver Gruber (1787–1863). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Bad Reichenhall: Comes-Verlag 1989.

12 Charles Henry Sherman / T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of his Works*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press 1993.

13 Adstant wurde in Burghausen ein Sänger in der Pfarrmusik genannt, der nicht Chorregent oder Kantor war. Es gab zwei Adstanten-Stellen.

14 Josef Hohenleitner, *Georg Hartdobler und sein Schüler Franz Xaver Gruber. Und: Der frühe Burghauser Inventar-Eintrag des Stille-Nacht-Liedes 1823*, in: *Blätter der Stille Nacht Gesellschaft* 57 (2018/1), S. 1–5: 2.

15 Vgl. *Jahres-Bericht der Vollständigen Königlichen Lateinischen Schule zu Burghausen. Bekannt gemacht bei der feierlichen Preis-Vertheilung am Schluß des Schuljahres 1846/47*, Burghausen: Lutzenberger'sche Buchdruckerei 1847, S. 4. Seite 12 ist zu entnehmen, dass „Der Musiklehrer und Stadtpfarrorganist Herr Georg Hartdobler [in diesem Schuljahr] durch Krankheit 6 Monat lang verhindert [war] seinen Unterricht zu geben. Derselbe wurde während dieser Zeit von Hrn. Thürmermeister Müller hier aushilfsweise versehen.“ Auch im Jahresbericht des Schuljahres 1847/48 ist Hartdobler noch als Musiklehrer genannt.

16 Hohenleitner, *Georg Hartdobler* (wie Anm. 14), S. 3.

unterstützte¹⁷, von 1795 bis 1801 der spätere Organist von Altötting, Max Keller (1770–1855)¹⁸ und ab 1809 zunächst der ursprünglich aus Mattsee stammende Leopold Diabelli¹⁹, Bruder des späteren Komponisten und Verlegers Anton Diabelli²⁰, dem sich als zweiter Adstant 1812 ein weiterer Bruder, Johann Michael Diabelli²¹ hinzugesellte. Letzterer war auch Orgelschüler Hartdoblers.²²

1817 bewarb sich Hartdobler um die Nachfolge des Domorganisten Gottlieb Milder am Salzburger Dom und aus seiner Bewerbung ist einiges zu seinem Werdegang zu erfahren. Zunächst gibt er an, „von dem berühmten Tonkünstler Michael Haydn ein sehr empfehlendes Zeugniß“ erhalten zu haben, das er aber nicht „produzieren“ könne, weil er es bei seiner Bewerbung an der Stadtpfarre Burghausen vorgelegt und nicht zurückerhalten habe.²³ In diesem, inzwischen von Josef Hohenleitner aufgefundenem Zeugnis bescheinigt ihm Haydn am 29. März 1806, „dass oberwähnter Herr Hartdobler sowohl im Praeludiren, Fugieren, als auch in Partitur und Gallanterie Sachen vortrefflich und meisterhaft gespielt habe“ und dass er auch in der „Satzkunst die herrlichsten Proben“²⁴ zeige und „in Bälde einen großen Meister“ ver-

-
- 17 Im Bericht eines unbekanntes Konventualen (ev. P. Edmund Demel) über die Feier des 300-jährigen Jubiläums in Arnsdorf vom 17. bis 22. Juni 1820 ist zu lesen: „[...] es wurden unter der Leitung des Hr. Gruber, Schullehrers und Meßners von Arnsdorf, Messen Lytaneien und Oratorien aufgeführt, die jeder Cathedralkirche Ehre gemacht haben würden; es wurden dazu eigne Sängereinnen bestellt, nämlich die 2 Töchter des Hr. Chorregenten Peringer von Burghausen, Fanny und Josepha, die sich sowohl durch ihren schönen Gesang, als auch durch ihr artiges Benehmen vorzüglich auszeichneten.“ Auszugsweise Abschrift des Berichts vom 3. Februar 1955, Stille-Nacht-Museum Hallein, Archiv, Ordner 35.
- 18 Geboren in Trostberg, ab 1780 Sängerknabe im Benediktinerkloster Seon, 1788 Organist in Seon und Schüler Michael Haydns, 1795 Adstant in Burghausen, ab 1801 Organist in Altötting.
- 19 Leopold Diabelli (geb. 1778), Besuch des Kapellhauses in Salzburg, ab 1803 Musiker im Kloster Michaelbeuern, 1. Gehilfe in Burghausen ab 1809.
- 20 Anton Diabelli war 1798 bis 1802 Novize in Raitenhaslach.
- 21 Johann Michael Diabelli bringt es in Burghausen zum ersten Adstanten und bewirbt sich als solcher, zugleich mit seinem Lehrer Hartdobler, 1817 um die Stelle eines Dom-Organisten in Salzburg. Sowohl er als auch sein Bruder Leopold Diabelli sind später als Chorsänger in Wien nachzuweisen.
- 22 Archiv der Erzdiözese Salzburg, Akten Dommusikverein und Mozarteum 28/2, 62.
- 23 Ebenda, Anstellungsgesuch Georg Hartdoblers für die Organistenstelle am Salzburger Dom, 26. Juli 1817.
- 24 Josef Hohenleitner konnte 3 Lateinische, 3 Deutsche Messen, ein Offertorium, mindestens eine Vesper, zwei Lauretische Litaneien und einige kleinere Kirchenwerke nachweisen. Siehe Josef Hohenleitner, Vollversion des Artikels *Die Burghäuser Pfarrmusik*, www.stillnacht.at/forschung/georg-hartdobler-und-der-burghauser-stille-nacht-eintrag-1823 (20. 4. 2019).

sprache.²⁵ Das Zeugnis, das ihm der Dechant von Burghausen, Franz Xaver Lechner, gibt, ist ebenfalls sehr positiv:

Dem Herrn Johan Georg Hartdobler, Organisten an der dießortigen Stadtpfarrkirche, und Singlehrer bey der städtischen Elementar=Schulen, verheurathet, 41 Jahr alt, wird hiemit auf Verlangen das Zeugniß ertheilt, daß er nach dem einstimmigen Urtheile der Kunstverständigen die Musik überhaupt gründlich studiert habe, und ins besondere die Orgel vortrefflich spiele, daß er sich ferner durch die vollen 17 Jahr, seit denen er als Pfarrorganist dahier angestellt ist, durch die pünktlichste Genauigkeit in seinen Kirchen=Verrichtungen die vollkommene Zufriedenheit seiner Vorgesetzten und des Pfarrpublikums erworben, und daß er sich auch durch ein untadlhaftes sittliches Betragen und durch Anstand und Artigkeit im Umgange bei Jederman beliebt gemacht habe.

Weßwegen derselbe auch allenthalben bestens empfohlen zu werden verdient, obwohl es für die hiesige Pfarrkirche und das Publikum ein wahrhaft empfindlicher Verlust seyn würde, wenn er anderswohin befördert werden sollte.²⁶

In den *Nachrichten von dem deutschen Schulwesen im Königreiche Baiern* findet sich eine Beschreibung des Unterrichts in der Sing=Lehranstalt, an der, getrennt in eine Buben- und eine Mädchengruppe, durch den „königl. Singlehrer Hr. Georg Hartdobler nachmittags nach beendigter Werktags=Schule öffentlichen Unterricht im Singen auf das Gehör“ erteilt wurde. Während die Knaben „mit Besiegung nicht geringer Schwierigkeiten“ es „im Verlaufe des Schuljahres noch dahin“ brachten, dass die Schüler die Melodien eines deutschen Meßgesanges vollständig und zu vollkommener Zufriedenheit vortragen lernten“, waren die Mädchen sogar imstande, „jede neue Melodie mit Leichtigkeit in der kürzesten Zeit rein abzusingen“. ²⁷ Möglicherweise geht Grubers Initiative von 1851, eine Singschule für den Kirchenmusiknachwuchs in Hallein zu gründen, weil „– außer dem 12jährigen Knaben des Chorregenten – dermal kein Schüler, der musikalisch im Singen unterrichtet, und auf den Chor brauchbar ist“²⁸, auf das Vorbild Hartdoblers zurück.

25 Hohenleitner, *Georg Hartdobler* (wie Anm. 14), S. 3.

26 Archiv der Erzdiözese Salzburg, Akten Dommusikverein und Mozarteum 28/2, 562.

27 *Nachrichten von dem deutschen Schulwesen im Königreiche Baiern*, Bd. 11, München: Zentral=Schulbücher=Verlag 1813, S. 165.

28 Brief Grubers vom 5. November 1851 an die Stadtgemeinde Hallein, Keltenmuseum Hallein, Stille-Nacht-Museum. Die Verfasserin dankt Frau Anna Holzner für die Einsicht in die Briefe Grubers und sein Tagebuch.

Auch die Kollegiatstifte Seekirchen, Laufen und Mattsee unterhielten eigene Musiker, die sich normalerweise aus einem Kantor, der meist gleichzeitig Lehrer war, einem Organisten und vier bis sechs Choralisten zusammensetzten.

In Laufen³⁰ sind zur Zeit Grubers drei Chorregenten bekannt, nämlich der aus einer Musikerfamilie in Taxenbach im Pinzgau stammende Franz Sebastian Fellacher³¹, der seine Chorregententätigkeit um 1768 begonnen haben muss und 1813 starb, ferner Philipp I. Unterberger, der von 1824 bis 1847 tätig war, und Kaspar Zacher, der ihm von 1848 bis 1857 folgte. Organist war von 1841 bis 1895 Johann Nepomuk Feilenreiter (geb. 1816), ein Enkel und Schüler Georg Hartdoblers.³²

In Seekirchen³³ wirkten in der fraglichen Zeit als Chorregenten Bernhard Steinheil von 1784 bis 1802, Matthäus Berger von 1803 bis 1807, Simon Doppler von 1808 bis 1822, Dominikus Weiss von 1820 bis 1822 und Johann Nepomuk Diabelli, ein weiterer Bruder Anton Diabellis, von 1823 bis 1869. Die Organisten waren Joseph Matthias Kracher von 1772 bis 1814, Andreas Gaßner von 1814 bis 1816, Ignaz Prand, der Sohn eines Stiftsmesners aus Laufen, von 1816 bis 1843 und Martin Sendlhofer von 1843 bis 1856, der danach die Chorregentenstelle übernahm, und Anton Wichtl von 1856 bis 1869.

Ein großer Teil dieser Musiker war verwandt oder verschwägert. Der Einzige unter ihnen, der auch als fruchtbarer Komponist tätig wurde³⁴, war Joseph Mat-

29 Vgl. Ernst Hintermaier, *Musik und Musikpflege in Seekirchen*, in: *1300 Jahre Seekirchen. Geschichte und Kultur einer Salzburger Marktgemeinde*, hg. v. Elisabeth und Heinz Dopsch, Seekirchen: Eigenverlag der Marktgemeinde Seekirchen am Wallersee 1996, S. 470–484: 474f.

30 Robert Münster, *Die Musiküberlieferung im Kollegiatstift Mariae Himmelfahrt in Laufen*, in: *Salzfass* 26 (1992), Heft 2, S. 128–134: 132, nach Klaus Beer, *Zusammenstellung der bekanntesten Organisten, Chorregenten und Kantoren der Stiftskirche Laufen*, Ms. Laufen 1988.

31 Franz Sebastian Fellacher bewarb sich 1778 um die Nachfolge Anton Cajetan Adlgassers als Hoforganist in Salzburg, eine Stelle, die dann Wolfgang Amadé Mozart bekam. Einer seiner Brüder war bis 1807 Hoftrompeter in Salzburg, siehe Münster, *Die Musiküberlieferung* (wie Anm. 30), S. 130.

32 Feilenreiter war einer der beiden unehelichen Söhne der Tochter Hartdoblers mit dem Simbacher Schullehrer Johann Nepomuk Feilenreiter und wurde von Hartdobler erzogen. Vgl. Hohenleitner, *Burghauser Pfarrmusik* (wie Anm. 24), [S. 17].

33 Für alle Informationen zu Seekirchen vgl. Ernst Hintermaier, *Musik und Musikpflege* (wie Anm. 29), S. 470–484.

34 Werke von Joseph Matthias Kracher haben sich unter anderem im Archiv der Erzdiözese Salzburg, Dommusikarchiv (A-Sd), im Stiftsarchiv Mattsee (A-Ms) und in der Algarotti-Sammlung in Zagreb (Zbirka Don Nikole Udina Algarotti, Zagreb, HR-Zha) erhalten.

thias Kracher (1752–1835). Er stammte aus Mattighofen und erhielt seine Ausbildung zunächst im Kloster Fürstenzell, im Jesuitenseminar in Landshut und danach in St. Nikola in Passau. Nach einigen Stationen als Kantor wurde er 1771 Kammerdiener, Schullehrer und Organist im Kloster Michaelbeuern. 1772 ehelichte er die 19 Jahre ältere Maria Theresia Steinheil, Tochter des Seekirchener Stiftsorganisten Johann Ignaz Stainhail und selbst eine fähige Sängerin und Organistin, und übernahm dort das Stiftsorganistenamt. Als seine erste Frau 1792 verstarb, heiratete er Maria Josepha Berger, die Tochter des Stiftschoralisten, Schullehrers und späteren Chorregenten Matthäus Berger, von dem er 1803 den Schuldienst übernommen haben dürfte. 1814 verließ er aufgrund von andauernden Streitigkeiten mit der Familie seiner ersten Frau Seekirchen und übernahm den Schullehrer- und Organistendienst in Kuchl. Seinen Lebensabend verbrachte er in Salzburg, wo er am 26. März 1835 starb. Pillwein berichtet über ihn:

Mitteltst Sammlung und Abschreibung vieler schöner Musikalien bekam er Lust, selbst zu komponieren, und wagte es (aber einzig für Landchöre), anfangs kleine, in der Folge aber auch größere Aufgaben für Kirchenmusik sowohl deutsch als Lateinisch. Messen, Graduale, Offertorien, Lytaneien, Todtenämter, ambrosianische Lobgesänge etc. in Noten zu setzen. Der Brauchbarkeit wegen wurden Kracher's Compositionen sehr bald ziemlich verbreitet, und so erhielt er in Kürze so viele Bestellungen, daß er außer seiner Chorzeit und den Instruktionen immer vollauf mit Componiren und Notenschreiben zu thun hatte. [...] Unvergeßlich wird es ihm bleiben, daß ihm Michael Haydn seine Sparten zu Einstudiren mittheilte, und daß ihn dieser große Tonkünstler fünfmal mit seiner Frau, und einmal mit seinem eigenen Freunde P. Werigand Rettensteiner, über Nacht besuchte [...].³⁵

Während ein Kontakt zu Franz Xaver Gruber nicht nachgewiesen werden kann, ist ein solcher mit Joseph Mohr, der von 1819 bis 1820 als Kooperator in Kuchl wirkte, wahrscheinlich. Mohr scheint Kracher um diese Zeit auch seinen Text „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ gegeben zu haben, denn im Bestand des Dommusikverein und Mozarteum hat sich eine Stille-Nacht-Neukomposition unter Krachers Namen von der Hand Johann Baptist Weindls erhalten. Eine weitere Komposition, die sich in einer späteren Abschrift von Leopold Deisböck findet, stammt sehr wahrscheinlich auch von ihm.³⁶

35 Benedikt Pillwein, *Biographische Schilderungen oder Lexikon Salzburgerischer theils verstorbener theils lebender Künstler, auch solcher, welche Kunstwerke für Salzburg lieferten etc.: Nach den zuverlässigsten Quellen, besonders Manuscripten, bearbeitet; nebst einem Anhange, worin a) die Glasmahlerei auf dem Nonnberge, b) die aufgefundenen Alterthümer zu Glas, c) bei Rosenegger, d) zu Loig und e) die Norischen zu St. Martin in Lungau beschrieben werden*, Salzburg: Mayr 1821, S. 118.

36 Vgl. Eva Neumayr, *Frühe Stille Nacht-Vertonungen aus dem Salzburger Raum*, in: *Stille Nacht! Heilige Nacht! Advent- und Weihnachtslieder in Oberösterreich*, hg. v. Klaus Petermayr und

Die Lehrerstelle in Kuchl übernahm sein jüngerer Sohn, Andreas Kracher, der mit Franz Xaver Gruber nachweislich in Verbindung stand. Im Tagebuch Grubers, betitelt mit *Merkwürdige Ereignisse u. Begebenheiten*, ist für September 1855 zu lesen: „den 13t. War H. Kracher von Kuchel hier und entlehnte Musikalien zum Kirchweihungsfest auf den 24t d.“³⁷ Auch Andreas Kracher komponierte. Im Dommusikarchiv ist eine Sammlung von Weihnachtsliedern, im Archiv des Franziskanerklosters sind mehrere deutsche und lateinische Messen und Lieder, aber auch Abschriften z. B. von Werken Joachim Joseph Fuetschs, Luigi Gattis und Michael Haydns erhalten. Sein älterer Bruder war Domorganist Matthias Kracher (1795–1858), dessen Werk ebenfalls im Dommusikarchiv vertreten ist.

In Mattsee wirkte ab 1816 und bis zu seinem Tod 1878 der Lehrer, Organist und Komponist Franz Seraph Reiter, geboren 1798 in Fornach am oberösterreichischen Hausruck, wo sein Vater³⁸ eine Lehrerstelle innehatte. Zwischen 1865 und 1868 muss er zum „Musterlehrer“ ernannt worden sein.³⁹ Vermutlich wurde sein musikalischer Nachlass dem Dommusikverein und Mozarteum übergeben⁴⁰, denn in der Sammlung finden sich unter anderem ein von ihm komponiertes *Te Deum* (A-Sd, A 1677) und ein *Fastenlied* in Es (A-Sd, A 1678) sowie einige noch nicht aufgenommene Kompositionen. Ein Kontakt zu Franz Xaver Gruber konnte noch nicht nachgewiesen werden.

In der unmittelbaren Nachbarschaft Franz Xaver Grubers, in Lamprechtshausen, übernahm 1822 Georg Pinzger (1799–1862)⁴¹, ein Neffe des Hofviolinisten Andreas Pinzger und aus einer Musikerfamilie in Mattighofen

Thekla Weissengruber, Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum 2018 (*Kleine Schriften zur Kulturgeschichte von Oberösterreich* 2), S. 149–159.

37 Keltenmuseum Hallein, Stille-Nacht-Museum.

38 Ich danke Klaus Petermayr für die folgenden Informationen zum Vater Franz Seraph Reiters: Franz Seraph Reiter sen., geb. 1766 in Attersee, gestorben 1736 in Mattsee, war ebenfalls Lehrer und Organist, der 1791 in Fornach Theresia Gruber heiratete und dort bis 1798 belegt ist. Danach ging er nach Mattsee, in den Geburtsort seines Vaters Johann Michael Reiter, zurück und wirkte dort bis zu seinem Tod als Schullehrer, Mesner und Stiftschoralist.

39 *Personalstand der Säcular- und Regular-Geistlichkeit des Erzbisthums Salzburg 1869*, Salzburg: Verlag der f. e. Consistorial=Kanzlei, S. 155.

40 Einem im Dommusikarchiv befindlichen, von Franz de Paula Joseph Weindl geschriebenen „Vesper=Lied“ (A-Sd, A 1454, Anonymes Vesperlied) liegt ein Zettel bei mit der Aufschrift: „Ein Stoß Musikalien / Eigenthum des hg. [heimgegangenen?] Franz Reiter“. Da das Material mit einem Stempel des Dommusikverein und Mozarteums versehen ist, ist die Übergabe des Nachlasses an diese Institution, die zwischen 1841 und 1881 in Salzburg bestand, wahrscheinlich.

41 Vgl. Josef Hohenleitner, *Lebensparallelen: Franz Xaver Grubers Freund Johann Georg Pinzger. Neues aus Grubers Arnsdorfer Zeit und zur sogenannten ‚Hornfassung‘*, in: *Blätter der Stille Nacht Gesellschaft* 52 (2015), S. 1–5.

stammend, die Lehrerstelle. Bald nachdem Franz Xaver Gruber gemeinsam mit dem Lehrer der Pfarrschule Michaelbeuern, Franz Burgschwaiger (geb. 1796), bei seiner Hochzeit als Trauzeuge fungiert und Orgel gespielt hatte, gab Pinzger 1824 die Stelle aus Krankheitsgründen wieder auf und ging nach Salzburg zurück, wo er – wie vor seiner Anstellung – in St. Peter und an der Universitätskirche als Musiker tätig war. 1837 wurde er Chorregent der Universitätskirche und als solcher Adressat der sogenannten ‚Hornfassung‘ des Liedes „Stille Nacht! Heilige Nacht!“⁴², die ihm von Gruber mit folgender Widmung geschickt wird: „Lieber Freund! Hier das versprochene Weihnachtslied in Partitur. Du wirst also selbst auseinandersetzen. Lebe wohl. Alles Schöne an Deine Frau und Kinder. Dein Freund Fr. Gruber m.p.“⁴³

Der Kontakt zum Lehrer an der Pfarrschule in Michaelbeuern, Franz Burgschwaiger, und seiner Frau wiederum ist auch im Briefwechsel Grubers belegt. Er schreibt am 17. November 1820 an Joseph Berger, den Lehrer in Eggenfelden:

*Den 23^{ten} d. M. wollen wir hier das Zäzilienfest feyern. Ich mache hierzu nicht nur meine bloße Einladung, sondern wünsche vielmehr, dass Du auch sicheren Antheil an unsern vorhabenden Vergnügen nehmen wollest. Vielleicht hört man an diesem Tage die schöne Madam Burgschwaiger singen und spielen. Der Zirkel wird ganz klein. Komme doch frühzeitig, ich habe ja vieles mit Dir zu plaudern.*⁴⁴

Das gesellige Singen war, auch nachdem Werigand Rettensteiner, sein Freund Michael Haydn und die Kapläne es nicht mehr im Pfarrhof in Oberarnsdorf pflegten, in Lehrer-, Kleriker- und Organistenkreisen am Land durchaus üblich. Auch Joseph Mohr (1792–1848) war bis zu seiner Versetzung nach Kuchl im Jahr 1819 ein Mitglied des gruberschen Freundschaftskreises. Sein Abschied wurde von einem Männerquartett umrahmt:

*H: Mohr ist wirklich nach Kuchl gekommen. Den 19. d. M. begleitete H. Unterberger, Ehrmann u. ich ihn nach Salzburg. Ich machte ihm ein 4 stimmiges Abschiedslied, daß ihn so sehr rührte, daß er wie ein Kind weinte. Die Trennung fiel ihm so schwer, daß er sich ein eigenes Zimmer geben ließ, sich niederlegte, und sich verbath, ihn zu stören.*⁴⁵

42 An der Universitätskirche gibt es Vokal- und Orgelstimmen des Liedes von verschiedenen Kopisten (nicht Pinzger), die in Teilen auch aus der Zeit stammen könnten, die aber nicht in allen Details mit Autograph V von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ übereinstimmen (A-Sd, Bestand Universitätskirche, o. Sign.).

43 Autograph V, Stille-Nacht-Museum Hallein, o. Sign.

44 Franz Xaver Gruber an Joseph Berger, 17. November 1820, Stille-Nacht-Museum Hallein.

45 Franz Xaver Gruber an Joseph Peterlechner, 21. Oktober 1819, Stille-Nacht-Museum Hallein.

Im Laufe der Lebenszeit Franz Xaver Grubers entwickelten sich diese losen Freundeskreise in vereinsmäßig organisierte Chorvereinigungen weiter, wie auch Franz Gruber jun. 1849 mit der Halleiner Liedertafel eine gründete.

Hallein

Franz Xaver Grubers Vorgänger als Chorregenten in Hallein waren Joseph Anton Walser, Joseph Anton Bründl und Joseph Kassar. Daneben gab es, wie etwa in Burghausen, an der Salzburger Stadtpfarre oder an den Kollegiatstiften, Stellen für Choralisten und einen Organisten.

1833 starb in Hallein Chorregent Joseph Kassar, die Stelle des Organisten war damals bereits vakant.⁴⁶ Das Angebot, als Chorregent nach Hallein zu wechseln, bot Gruber die Gelegenheit, seine Neigung zur Musik zum Beruf zu machen. Am 2. Juli 1835 wurde er als Chorregent und Organist angestellt, am 7. August desselben Jahres wurden per Dekret die Dienste des Chorregenten, Organisten und Choralisten zusammengelegt, zwei Jahre später übernahm Gruber nach dem Tode des Halleiner Thurnermeisters Sebastian Thanner auch noch einen Teil von dessen Aufgaben. Noch in der Lebenszeit Grubers mussten immer mehr kirchenmusikalische Aufgaben von Laien ausgeführt werden. Gruber versuchte, dafür junge Sänger und Sängerinnen heranzuziehen und wollte nach Vorbild seines Lehrers Georg Hartdobler auch einmal eine Singschule gründen⁴⁷, scheiterte aber mit diesem Vorhaben.

Auch in Salzburg war die Neuorganisation der Kirchenmusik durch den Dommusikverein und Mozarteum nicht unbedingt mit einer Professionalisierung, sondern vor allem mit einer Öffnung der Kirchenmusik für Laien verbunden. Zugleich begannen sich in den Chorvereinigungen und auch in den Kirchenhören aber auch jene hierarchischen Schichten, die am Anfang des 19. Jahrhunderts unter den Musikern noch bestanden hatten, endgültig aufzulösen. Während Franz Xaver Gruber beim Fest zur Aufstellung des Mozartdenkmals noch absagen musste, weil in Hallein das Schutzengelfest anstand⁴⁸, finden wir ihn beim Mozart-Säkularfest 1856 unter den aktiven

46 Vgl. dazu Thomas Hochradner, *Kirchenmusik in Hallein im 19. Jahrhundert*, in: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, Bd. 1: *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, hg. v. Helmut Loos, Leipzig: Schröder 2011, S. 458–479: 466f.

47 Vgl. Grubers Brief an die Stadtgemeinde Hallein vom 5. November 1851 (wie Anm. 28).

48 Franz Xaver Gruber an das Komitee für die Errichtung des Mozartdenkmals, Hallein, 23. August 1842, Archiv der Erzdiözese Salzburg, Zimeliensammlung: *Briefe, Schriftstücke, Tagebücher etc.*, Nr. 16.

Sängern der Halleiner Liedertafel, gemeinsam unter anderem mit einem Fabriksbesitzer, zwei Hauptschullehrern, einem Bürgermeister, einem „Kaffetier“ und einem Forstpraktikanten.⁴⁹

⁴⁹ *Mozart-Säkularfest am 6., 7. 8. und 9. September 1856 in Salzburg*, Salzburg: Zaunrith 1856, S. 4f.

„Stille Nacht“ auf rauer See. Weihnachten in den Salzburger Gesangbüchern des 19. Jahrhunderts

Eckpfeiler der Salzburger Gesangbuchgeschichte: Vom *Heiligen Gesang* zum *Alleluja*

„Stille Nacht“ auf rauer See: In der Tat stellt sich die Gesangbuchgeschichte im Zeitraum zwischen dem Ende des 18. und dem Ende des 19. Jahrhunderts als ziemlich raue See dar, die kaum ein Lied unbeschadet überquert hat. Vielmehr fand in diesen rund hundert Jahren vielerorts gleich zweimal ein weitreichender Austausch des gesamten Liedrepertoires statt:¹ Ein erstes Mal in den Gesangbüchern der Aufklärungszeit, die das reiche Liedgut des Reformationsjahrhunderts und des Barock radikal ad acta legten und durch Neuschöpfungen aus dem Geist vernünftiger Religion ersetzten. Und ein zweites Mal in der Restaurationsbewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als man unter der Fahne des Cäcilianismus programmatisch gegen das Liedgut der Aufklärung zu Felde zog. Mit dem ästhetischen Ideal der Romantik und dem kirchenpolitischen Kompass von Kulturkampf und Antimodernismus trat Altes und auf alt Getrimmtes an die Stelle der Gesänge aus der Aufklärung.

Auch Salzburg hat sein Aufklärungs- und sein Restaurationsgesangbuch. Überhaupt fängt die Salzburger Gesangbuchgeschichte erst mit der Aufklärung an.² Damit hat die Mozartstadt als gesangbuchgeschichtlicher Spätzünder zu gelten. Die Hintergründe dafür liegen in der Politik der Salzburger Fürsterzbischöfe gegenüber den Herausforderungen der Reformation. Eine mögliche Strategie, mit der enormen Resonanz umzugehen, die die Lieder Luthers und seiner Mitstreiter entfachten, bestand in der Konkurrenzproduktion. Katholische Gesangbücher versuchten, ihre protestantischen Pendant

1 *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*, hg. v. Dominik Fugger und Andreas Scheidgen, Tübingen: Francke 2008 (*Mainzer Hymnologische Studien* 21).

2 Alexander Zerfaß, „Erbaulich und zur Erweckung religiöser Gefühle beförderlich“. Erzbischof Colloredo und der volkssprachige Kirchengesang in Salzburg, in: *Heiliger Dienst* 71 (2017), S. 297–312.

mit den eigenen Waffen zu schlagen.³ Eine besondere Rolle kam dabei den Jesuiten zu. So nimmt es nicht Wunder, dass das erste eigentliche Gemeindegesangbuch auf dem Territorium des heutigen Österreich 1588 ausgerechnet in Innsbruck erschien, wo die Jesuiten seit der Mitte des Jahrhunderts tätig waren.⁴ In Salzburg hingegen verfolgte man einen anderen Kurs gegen die reformatorische Versuchung des volkssprachlichen Kirchenlieds. Nicht nur wurde hier die Herausgabe eines Gesangbuchs nicht gefördert. Im Gegenteil bemühte man sich gezielt und mit nachhaltigem Erfolg darum, die auch in Salzburg seit dem Mittelalter gewachsenen Traditionen des Volksgesangs im Umfeld der Liturgie zurückzudrängen. Hatte das Diözesanrituale von 1575 noch 14 deutsche Kirchenlieder enthalten, die meisten in einem eigenen Anhang als „Cantiones devotae“ zusammengefasst,⁵ begrenzte Erzbischof Paris Graf Lodron, der Gründer der Salzburger Universität, das Repertoire 1640 auf nur mehr zwei Osterlieder. Im Sog der tridentinischen Liturgiereform bot sein *Rituale Salisburgense ad usum Romanum accomodatum* dem volkssprachlichen Kirchenlied praktisch keinen Raum mehr.

Bei dieser Strategie der Abgrenzung gegen die Praxis des deutschen Volksgesangs blieb es in Salzburg bis ins späte 18. Jahrhundert. Nun erst brachte das aufklärerische Programm von Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo⁶ erstmals die Frage eines Salzburger Gesangbuchs auf die Tagesordnung. In den Augen der katholischen Aufklärung stellte das Kirchenlied ein probates Mittel dar, eine gewisse Beteiligung des Volkes am Gottesdienst zu erreichen und ihm dessen Inhalte, auch aus pädagogischen Zwecken, zu erschließen.

-
- 3 Erika Heitmeyer, *Das Gesangbuch von Johann Leisentrit 1567. Adaption als Merkmal von Struktur und Genese früher deutscher Gesangbuchlieder*, St. Ottilien: EOS 1988 (*Pietas Liturgica. Studia* 5); Andreas Scheidgen, *Das katholische Gesangbuch im Reformationsjahrhundert*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 48 (2009), S. 135–144.
 - 4 Sonja Ortner, *Das Innsbrucker Catholisch Gesangbüchlein von 1588. Das erste vollständige österreichische Kirchengesangbuch als Produkt der Gegenreformation und seine Bedeutung für die Liedgeschichte*, Diss. Universität Innsbruck 2002.
 - 5 *Libri Agendorum secundum antiquum usum Metropolitanae Salisburgensis Ecclesiae, nun recens recogniti, & ab omnibus mendis purgati atq; aucti. Mandato & solitudine R^{mi} & Ill^{mi} D. D. Ioan. Iacobi Archiepiscopi ac Principis Salisburgensis, & S. Sedis Apostolicae Legati. Pars secunda. Quae est de benedictionibus a sacerdotibus faciendis, ac processionibus: & id genus aliis, uti ex sequenti indice constat*, [Salzburg] 1575, S. 529–544.
 - 6 Joseph Mack, *Die Reform- und Aufklärungsbestrebungen im Erzstift Salzburg unter Erzbischof Hieronymus von Colloredo. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte der Aufklärungszeit*, Diss. Universität München 1912; Josef Schöttl, *Kirchliche Reformen des Salzburger Erzbischofs Hieronymus von Colloredo im Zeitalter der Aufklärung*, Hirschenhausen: Verlag der Südbayerischen Heimatstudien / Weber 1939 (*Südbayerische Heimatstudien* 16); Sylvaine Reb, *L'Aufklärung catholique à Salzbourg. L'œuvre réformatrice (1772–1803) de Hieronymus von Colloredo*, 2 Bände, Bern: Peter Lang 1995 (*Contacts. Études et documents* 33).

1781 erschien auf Veranlassung Colloredos eine Salzburger Ausgabe des überregional wohl bedeutendsten katholischen Aufklärungsgesangbuchs: *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche* war ursprünglich 1777 in Landshut publiziert worden.⁷ Herausgeber und auch maßgeblicher Autor des Gesangbuchs war der Münchner Hofkammerrat und Publizist Franz Seraph von Kohlbrenner (1728–1783); für die Melodien zeichnete Norbert Hauner (1743–1827), ein Chorherr aus Herrenchiemsee, verantwortlich. Mit diesem Gesangbuch erblickte beispielsweise die Singmesse „Hier liegt vor deiner Majestät“ das Licht der Welt, die später in neuer musikalischer Gestalt als ‚Haydn-Messe‘ ihren Siegeszug antreten sollte. In Salzburg wurde *Der heilige Gesang* jedoch zunächst mit äußerster Zurückhaltung aufgenommen. In seinem berühmten Hirtenbrief von 1782 verfügte Colloredo die allgemeine Verwendung des Gesangbuchs im Erzstift ab dem Folgejahr.⁸ Doch zeigte sich rasch, dass die lang andauernde Unterdrückung den Volksgesang so erfolgreich unterbunden hatte, dass er nur schwer wieder in Gang zu bringen war. Die vielerorts mit der musikalischen Umrahmung der Gottesdienste betrauten Kirchensinger⁹ fürchteten um ihre Einnahmequellen, und das Volk wurde mit den neu eingeführten Gesängen nicht warm. Geradezu abenteuerlich muten die Begründungen an, mit denen Visitationsberichte und vergleichbare Quellen der 1780er Jahre erklären, warum das obrigkeitlich dekretierte Gesangbuch nur zögerliche Aufnahme fand. So stellt ein Pfarrer fest, es sei „ein angeborener Fehler des Landvolkes, wenigst im Gebürge, daß die meisten, besonders von dem männlichen Geschlecht untauglich sind zum Singen; ihre dicken Hälse verursachen, daß sie keine reine Stimme aus der Kehle heben können“.¹⁰ Aus dem Pinzgau erfahren wir des Weiteren: „solches

7 Georg Brenninger, *Das Landshuter Kirchengesangbuch von 1777 – ein Bestseller der Aufklärungszeit*, in: *Liturgie und Dichtung. Ein interdisziplinäres Kompendium*, hg. v. Hansjakob Becker und Reiner Kaczynski, Bd. 1: *Historische Präsentation*, St. Ottilien: EOS 1983 (*Pietas Liturgica* 1), S. 811–820; Hermann Uhlein-Sari, „*Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche*“. *Der erste Band des Landshuter Gebet- und Gesangbuches (Landshut 1777)*, in: „*Der große Sänger David – euer Muster*“. *Studien zu den ersten diözesanen Gesang- und Gebetbüchern der katholischen Aufklärung*, hg. v. Franz Kohlschein und Kurt Küppers, Münster: Aschendorff 1993 (*Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen* 73), S. 282–321.

8 Hieronymus Colloredo Graf von Waldsee-Mels, *Hirtenbrief auf die am 1ten Herbstm. dieses 1782ten Jahrs, nach zurückgelegten zwölften Jahrhundert, eintretende Jubelfeyer Salzburgs. Die Abstellung des unnöthigen religiösen Aufwandes, die Anpreisung des fleißigen Bibellesens, die Einführung eines teutschen Kirchengesangbuches, dann verschiedene Pastoralverordnungen und Ermahnungen an die Seelsorger, zu würdiger Führung ihres wichtigen Amtes betreffend*, Salzburg: Waisenhausdruckerei 1782, S. 36f. (Nr. 27).

9 Thomas Hochradner, *Zwischen fremden Modellen und eigener Tradition – Kirchensinger in Salzburg*, in: *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘?*, hg. v. Gerd Grupe, Aachen: Shaker 2005 (*Musikethnologische Sammelbände* 20), S. 135–165.

10 Schöttl, *Kirchliche Reformen* (wie Anm. 6), S. 77.

rühret hauptsächlich her von der täglichen Milch-, Käse- oder Schmalzkost, wodurch die Kehle zum Singen fast unbrauchbar werden muß“.¹¹

Textlich handelt es sich beim *Heiligen Gesang* um ein moderates Aufklärungsgesangbuch. Zwar beschränkt sich sein Liedgut, wie es für diese Epoche typisch ist, auf rezente Titel und bringt den überlieferten Bestand älterer Lieder nicht zur Geltung. Doch treten allzu moralinsaure, auf eine immanentistische Ethik konzentrierte Texte, wie die Aufklärung sie in großer Zahl hervorgebracht hat, insgesamt gegenüber einer durchaus soliden Bearbeitung biblischer und kirchenjahreszeitlicher Inhalte zurück.¹² Das gilt auch für das einzige im *Heiligen Gesang* enthaltene Weihnachtslied „Wie trostreich ist uns Adamskindern“, eine Eigenschöpfung Kohlbrenners, die das Weihnachtsgeschehen unter den Grundgedanken der Sündenvergebung stellt.

Auf lange Sicht hin sollte das Liedgut der Aufklärung gerade in Österreich die Herzen der Gläubigen doch noch gewinnen. Franz Karl Praßl hat diese Entwicklung einmal mit einer im Nachhinein doch glücklich verlaufenen Zwangsehe verglichen.¹³ Trotzdem wurde auch *Der heilige Gesang* in Salzburg ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von der harschen Kritik der hymnologischen Restaurationsbewegung erfasst.¹⁴ Zu deren Theoretikern zählte der Jesuit Guido Maria Dreves (1854–1909)¹⁵, der unter anderem als Herausgeber der monumentalen Editionsreihe *Analecta hymnica medii aevi* in die Annalen der Hymnologie eingegangen ist. In seiner Streitschrift *Ein Wort zur Gesangbuch-Frage* von 1884 lesen wir:

Dieselbe schale Aufklärung, die unsere gothischen Dome für Ausgeburten barbarischer Geschmacksverirrung erklärte, die mit ihrem zopfigen Wüste unsere ehrwürdigen Münster prostituierte, die an tausend Denkmale altdeutscher Herrlich-

11 Ebenda.

12 Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Hildesheim: Olms 1962 (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1886), Bd. 3, S. 9: „Dieses vielgenannte und sehr verbreitete Buch schließt sich im ganzen noch streng an die katholischen Glaubenswahrheiten an und beachtet auch in seiner äußeren Einrichtung die herkömmlichen katholischen Gebräuche.“

13 Franz Karl Praßl, *Der Österreihanhang zum „Gotteslob“ und die österreichischen Diözesananhänge*, in: *Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*, hg. v. Hermann Kurzke, Tübingen: Francke 2003 (*Mainzer Hymnologische Studien* 9), S. 111–127: 111f.

14 Vgl. Carena Sangl, *Die Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Motuproprio (1803–1903)*, in: *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, hg. v. Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Pustet 2005, S. 436–445.

15 Rebecca Schmidt, *Gegen den Reiz der Neuheit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert – Heinrich Bone, Joseph Mohr, Guido Maria Dreves*, Tübingen: Francke 2005 (*Mainzer Hymnologische Studien* 15), S. 60–70.

keit ihre pietätslosen Hände legte, um recht winklige ABC-Städte und würfelige Wohnkästen an deren Stellen zu setzen, dieselbe Aufklärung des achtzehnten saeculi hat auch – vielfach nicht ohne Gewaltmaßregel – unserem Volke die herrlichen Gesangbücher, die es von frommen Ahnen ererbt hatte, aus den gefalteten Händen gerissen, um an Stelle der kernigen, glaubensinnigen Ergüsse zarter und doch so gesunder Frömmigkeit die nüchternen Reimereien und hohlen Declamationen josephinistischer Domherren oder Nicolai'scher Federfuchser einzudrängen. [...] In ihrem Ursprunge unlauter, weil Kind und Kindeskind josephinistischer Aufklärerei, trägt sie [die Singmesse] alle Spuren jener glaubensarmen, kalten und ausgenücherten Perückenperiode an sich, schale Lehrhaftigkeit des Inhalts, lendenlahm sich hinschleppende Versification, verbunden mit ungebührlich lustigen oder sauersüßlichen Liedesweisen.¹⁶

In demselben Jahr, als Dreves diese Polemik publizierte, kam auch in Salzburg die Gesangbuchrestauration zum Durchbruch. Schon deren Pionier Heinrich Bone (1813–1893)¹⁷, Gymnasialdirektor aus Mainz, hatte sein 1847 herausgegebenes Gesangbuch *Cantate!* mit dem Anspruch vorgelegt, seine Sammlung könne als Modell für neu zu schaffende Diözesangesangbücher dienen. Erfolg hatte mit demselben Konzept jedoch erst einige Jahrzehnte später der Jesuit Joseph Mohr (1834–1892)¹⁸ – trotz der zufälligen Namensgleichheit nicht zu verwechseln mit dem Dichter von „Stille Nacht“. Dieser Joseph Mohr ist rezeptionsgeschichtlich die Speerspitze der Gesangbuchrestauration und auch selbst ein erfolgreicher Dichter: Sein bekanntester Liedtext ist „Ein Haus voll Glorie schauet“.¹⁹ Mohrs Gesangbuch *Lasset uns beten!* von 1881 wurde noch im gleichen Jahr in Bamberg, 1882 in Speyer, 1883 in Würzburg und schließlich 1884 in Salzburg, dort unter dem Titel *Alleluja*, als Diözesangesangbuch eingeführt.²⁰ Dabei erfolgten jeweils kleine Anpassungen an die örtlichen Bedürfnisse, in Salzburg etwa durch die Einfügung eines Rupertusliedes; in der Substanz aber handelte es sich um das Gesangbuch Joseph Mohrs.

Schlägt man die Rubrik „Weihnachten“ auf, so zeigt sich in ganz typischer Weise das hymnologische Programm der Restauration: In der Auswahl

16 Guido Maria Dreves, *Ein Wort zur Gesangbuch-Frage. Zugleich Prolegomena zu einem Büchlein geistlicher Volkslieder*, Freiburg i. Br.: Herder 1884 (*Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria Laach*), S. 8 und 121.

17 Schmidt, *Gegen den Reiz der Neuheit* (wie Anm. 15), S. 22–38.

18 Ebenda, S. 45–60.

19 Ebenda, S. 175–184; Christiane Schäfer, *Ein Haus voll Glorie schauet*, in: *Die Lieder des Gotteslob. Geschichte – Liturgie – Kultur*, hg. v. Ansgar Franz, Hermann Kurzke und Christiane Schäfer, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 2017, S. 265–272.

20 *Alleluja. Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Salzburg. Auf oberhirtliche Anordnung*, Salzburg: Friedrich Pustet 1884.

des Liedguts wird auf die Tradition vor der Aufklärung zurückgegriffen. Gleichzeitig tritt diese Tradition in einer stark durch die Restauratoren selbst bearbeiteten Form entgegen, sodass man durchaus von einer konstruierten Tradition sprechen kann. So wird durch manche Kunstgriffe eine historische Kontinuität suggeriert, als hätte es den Einschnitt der Aufklärungsgesangbücher nie gegeben. Dem entspricht der Bestand an Weihnachtsliedern in *Lasset uns beten!* bzw. *Alleluja*:²¹ Die Rubrik wird eröffnet durch „Der Tag ist groß und freudereich, da Jesus ist gekommen“. Es handelt sich um eine deutsche Fassung der spätmittelalterlichen Cantio „Dies est laetitiae“; gegenüber älteren Versionen, die seit dem 15. Jahrhundert belegt sind²², greift Mohr signifikant in den Text ein und schafft dadurch recht eigentlich ein neues Lied. Etwas Ähnliches gilt für das zweite Lied „Es kam ein Engel hell und klar“, einen Abkömmling von Luthers „Vom Himmel hoch, da komm ich her“. Schon 1555 hatte der evangelische Pastor Valentin Triller aus Schlesien jene Strophe vorangestellt, die die Engelrede mit der narrativen Regieanweisung „Es kam ein Engel hell und klar“ versah.²³ In diesem Fahrwasser präsentiert Mohr eine Liedfassung, die mit Luthers Original textlich nicht mehr viel zu tun hat und im Wesentlichen auf Heinrich Bone zurückgeht. Ebenso aus Bones *Cantate!* stammt „Mit süßem Freudenschall“, eine komplett eingedeutschte Version von „In dulci júbilo“. In allen drei Fällen also wird programmatisch auf den alten Liedbestand des 14.–16. Jahrhunderts Bezug genommen, jedoch in einem Gewand des 19. Jahrhunderts. Immerhin folgen schließlich mit „Still leuchtete der Sterne Pracht“ und, in eine Andacht verwoben, „Zu Bethlehem geboren“ noch zwei Lieder von Friedrich Spee und repräsentieren das Liedschaffen des Barock.

Eine Besonderheit der Salzburger Ausgabe des Mohr'schen Gesangbuchs stellt ein schmaler Anhang dar, der die Perlen unter den von Mohr und seinen Mitstreitern verachteten Liedern der Aufklärung, darunter die dem Volk inzwischen ans Herz gewachsenen Stücke aus dem *Heiligen Gesang*, über die Klippe der restaurativen Konterrevolution hinüberrettet. Hier finden wir etwa die so genannte ‚Haydn-Messe‘, das Passionslied „Lass mich deine Leiden singen“ und die Osterhymne „Der Heiland ist erstanden“ von Michael Denis sowie „Deinem Heiland, deinem Lehrer“, die Übertragung der Fronleichnamsequenz durch Franz Xaver Riedl. Alle genannten Lieder stehen auch heute noch im Österreichteil des neuen *Gotteslob*. Weihnachten wird in dieser Kol-

21 *Alleluja* (wie Anm. 20), S. 513–517 sowie 402–408.

22 Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 1964 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1867), Bd. 2, S. 520–527.

23 Ansgar Franz, *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, in: *Die Lieder des Gotteslob* (wie Anm. 19), S. 1104–1109: 1104f.

lektion von Schlagern aus der Aufklärungszeit durch „Stille Nacht“ vertreten, das mit vier der sechs Originalstrophen – unter Auslassung der vierten und fünften – abgedruckt ist.²⁴ Darin zeigt sich, dass „Stille Nacht“ inzwischen als obligatorischer Bestandteil eines Salzburger Gesangbuchs betrachtet wurde.²⁵

Die Schulgesangbücher des 19. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Restauration

Dieser Befund lässt sich erhärten, indem wir unsere Untersuchung feinjustieren und die weniger bedeutenden Gesangbücher zwischen den beiden Eckpfeilern der Salzburger Gesangbuchgeschichte, dem *Heiligen Gesang* von 1781 und dem *Alleluja* von 1884, einbeziehen. Als offizielles Kirchengesangbuch blieb der *Heilige Gesang* in Salzburg ein Jahrhundert lang in Geltung. 1783 erschien ein zweiter Teil²⁶, und 1790 wurde der erste Teil von Michael Haydn musikalisch neu bearbeitet und für den Gemeindegottesdienst tauglicher gemacht.²⁷ Damit war die Basis für eine lange Laufzeit des Gesangbuchs gelegt. Das bedeutet freilich nicht, dass bis 1884 gar kein weiteres Gesangbuch in Salzburg erschienen wäre. Vielmehr blühte seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Produktion von Gesangbüchern für den Schulgebrauch auf.

Ein erstes Exemplar dieser Art ist *Katholische Lieder zur Erbauung und Erheiterung für die Jugend* aus dem Jahr 1847.²⁸ Es enthält drei Weihnachtslieder, die jeweils im Wechsel mit einem Marienlied abgedruckt sind. Das Repertoire schöpft aus dem Fundus der Aufklärungszeit. Als erstes Weihnachtslied fungiert „Schlaf wohl Du Himmelsknecht, Du!“, ein Text des Dichters Christian Friedrich Daniel Schubart (1739–1791), den dieser 1786 während der Festungshaft aufgrund seiner Kritik am württembergischen Herzoghaus pu-

24 *Alleluja* (wie Anm. 20), S. 721.

25 Mohrs (SJ) eigene Haltung dem Lied gegenüber scheint ambivalent gewesen zu sein. In einigen seiner Gesangbücher bringt er es (so in den frühen Auflagen von *Cäcilia* 1868 und 1870 mit sechs Strophen, ab der fünften Auflage 1877 von *Cantate* mit vier Strophen), in anderen nicht (spätere Auflagen von *Cäcilia*, frühere Auflagen von *Cantate*, *Lasset uns beten!*, *Psälterlein*). – Für diese Hinweise danke ich Andrea Ackermann (Universität Mainz, Gesangbucharchiv).

26 Karl Eder, „Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche“. „Zweiter Theil zur Andacht für Sonntage, und hohe Feste des Herrn“, in: *Der große Sänger David* (wie Anm. 7), S. 322–365.

27 Martin Schimek, *Musikpolitik in der Salzburger Aufklärung. Musik, Musikpolitik und deren Rezeption am Hof des Salzburger Fürsterzbischofs Hieronymus Graf Colloredo*, Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang 1995 (*Europäische Hochschulschriften. Musikwissenschaft* 151), S. 48–50.

28 *Katholische Lieder zur Erbauung und Erheiterung für die Jugend. Mit Genehmigung des Hochwürdigsten Fürsterzbischoflichen Ordinariats*, Salzburg: Oberer 1847.

bliziert hatte.²⁹ Auf den ersten Blick ein idyllisches Wiegenlied im Stall von Betlehem, stellt sich der Text in der dritten Strophe dem Kontrast zwischen Krippe und Kreuz und erbittet in der Schlusstrophe den Beistand Jesu in „Angst und Pein“ (4,4), die auf alle Kinder warten. Das zweite Weihnachtslied ist „Heiligste Nacht! Finsternis weichet, es glänzet hienieden“, das erstmals 1783 im zweiten Teil des *Heiligen Gesangs* erschienen war und zunächst vor allem im süddeutschen Raum, dann ab dem Münsterischen Gesangbuch von Christoph Bernhard Verspoell 1810 auch im Norden große Popularität besaß. Auch dieses Lied wählt die Sprachform der Anrede an das göttliche Kind und ordnet dessen Geburt in den heilsgeschichtlichen Bogen zwischen Schuld und Versöhnung ein. Als drittes und letztes Weihnachtslied ist „Stille Nacht“ gewählt, das mit fünf Strophen abgedruckt ist – es fehlt lediglich Strophe 5 mit ihrer Anspielung auf den Noach-Bund. Im Schlussvers der letzten Strophe gibt es eine Textabweichung zum verbreiteten Textus receptus: „Jesus der Gott-Mensch ist da!“

Das nächste Salzburger Schulgesangbuch erschien 1866 unter dem Titel *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien. Ausgewählt aus den bewährtesten katholischen Gesangbüchern*.³⁰ Als Herausgeber zeichnet das Fürsterzbischöfliche Privat-Gymnasium Collegium Borromäum. Im Unterschied zum 1847er Gesangbuch zeigt die Rubrik „Weihnachtslieder“ schon deutliche Züge der Restauration. Tatsächlich hatten sich die cäcilianistischen Angriffe auf die Liedschöpfungen der Aufklärung zwischenzeitlich auch in Salzburg öffentlich Bahn gebrochen. Ein anonymes Artikel im *Salzburger Kirchenblatt* vom Oktober 1852 warf ihnen „Verflachung des religiösen Sinnes“ und „Verflüchtigung [...] der andächtigen Erbauung“ vor.³¹ Im Einzelnen folgt die umfangreiche Rubrik „Weihnachtslieder“ im 1866er Schulgesangbuch dem zeitlichen Ablauf der Weihnachtszeit. So bildet unter der Überschrift „In der hl. Nacht“ „Stille Nacht“ mit allen sechs Strophen den Auftakt. Es folgen, in gut restaurativer Gesinnung, zwei traditionelle Hymnen des Weihnachtsoffiziums in deutscher Übertragung: „Vom Aufgang bis zum Niedergang“ nach „A solis ortus cardine“, einem Auszug aus dem *Abecedarius* des spätantiken Dichters Sedulius († um 450), und „O Heiland Jesu, Gottessohn“ nach „Christe redemptor omnium“. Zwei weitere Hymnenübersetzungen werden für das

29 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Sämtliche Gedichte*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Hermann 1787, S. 387f.

30 *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien. Ausgewählt aus den bewährtesten katholischen Gesangbüchern. Mit oberhirtlicher Approbation*, Salzburg: Eigenthum und Verlag des f. e. Collegium Borromäum 1866; Rubrik „Weihnachtslieder“, S. 54–62.

31 (N. N.), *Der lateinische Choralgesang (Schluß)*, in: *Salzburger Kirchenblatt*, Nr. 37 vom 14. Oktober 1852, S. [3], im gesamten Jahrgang S. 325.

Fest der Unschuldigen Kinder aufgeboten: „Gott grüß’ euch Marterblümelein“ („*Salvete flores Martyrum*“) in der von Heinrich Bone nach älteren Vorlagen³² redigierten Textfassung sowie „Was ist, daß du erschreckt wirst“ nach „*Crudelis Herodes*“, einem Hymnus, der ebenfalls aus Strophen aus dem *Abecedarius* des Sedulius gebaut ist. Der Barock ist vertreten durch Spees Klassiker „Zu Bethlehem geboren“ und das weniger bekannte, aber reizvolle Lied „Wo ist das Kind, so heut’ gebor’n“ aus dem frühen 18. Jahrhundert. Der Text kreist um den Kontrast zwischen der königlichen, ja göttlichen Würde des Jesuskindes und den ärmlichen Umständen seiner Geburt, die bereits auf seine Passion vorausweisen. Dieses Motiv erfreute sich in der Barockdichtung großer Beliebtheit, wovon nicht zuletzt auch Paul Gerhardts „Ich steh an deiner Krippen hier“ Zeugnis ablegt – freilich in Strophen, die die katholischen Christen vertraute *Gotteslob*-Fassung unterschlägt.³³

Gleichzeitig macht das Gesangbuch durchaus keinen Bogen um die Weihnachtslieder der Aufklärungszeit; es ist also restaurativ inspiriert, aber nicht ideologisch antiaufklärerisch. So findet man „Dies ist der Tag von Gott gemacht“ von Michael Denis (1774), in dem das Geheimnis der Inkarnation im Kontrast zwischen Kind und Weltenrichter gespiegelt wird, und „Erfreue dich Jerusalem“ von Ignaz Franz (1778), dem Dichter von „Großer Gott, wir loben dich“. Das Repertoire wird abgerundet durch zwei Lieder des frühen 19. Jahrhunderts, die auf je eigene Weise die Aufforderung an die Hirten, zum Stall zu kommen, aktualisieren und auf die singende Gemeinde beziehen: „Nach Bethlehem zu eilen“ und „O selige Nacht! In himmlischer Pracht“. Insgesamt kommt dem Gesangbuch also eine konzeptionelle Mittelstellung zu: Unverkennbar rezipiert es Anliegen der hymnologischen Restauration, jedoch noch ohne sich vom Liedgut der Aufklärung zu trennen. Dies bleibt auch in der zweiten Auflage von 1877 so, in der die Rubrik „Weihnachtslieder“ leicht gekürzt erscheint³⁴, andererseits durch „Geboren ist der Herr“ um ein ausdrücklich „Auf das Fest der heiligen drei Könige“ (so die Überschrift) bezogenes Lied ergänzt wird. „Stille Nacht“ mit sechs Strophen eröffnet weiterhin die Rubrik.

32 Wilhelm Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, Hildesheim: Olms 1962 (Nachdruck der Ausgabe Freiburg 1886), Bd. 1, S. 353f.

33 Alexander Zerfaß, *Ich steh an deiner Krippe hier*, in: *Die Lieder des Gotteslob* (wie Anm. 19), S. 552–560.

34 *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien. Ausgewählt aus den bewährtesten katholischen Gesangbüchern. Mit oberhirtlicher Approbation*, 2. verb. Auflage, Salzburg: Eigentum und Verlag des f. e. Collegium Borromäum 1877; Rubrik „Weihnachtslieder“, S. 35–41.

Nur ein Jahr später (1878) erscheint im Pustet-Verlag das *Kirchen-Gesangbuch für die katholische Jugend*, das letzte hier zu berücksichtigende Salzburger Schulgesangbuch.³⁵ Es bietet nur zwei Weihnachtslieder: das vollständige „Stille Nacht“, auch hier unter der Überschrift „In der Heiligen Nacht“, und „Dies ist der Tag den Gott gemacht“ von Michael Denis. 1881 erfolgt eine Neuauflage, diesmal ohne Noten, unter dem Titel *Lieder zum Gebrauche für die katholische Jugend beim Schul-Gottesdienste*³⁶; textlich bleibt die Weihnachts-Rubrik unverändert. Kurz bevor durch Mohrs *Alleluja* in Salzburg endgültig die Gesangbuchrestauration Einzug hält, haben wir also nochmals ein ungebrochen aus der Aufklärung schöpfendes Schulgesangbuch vor uns.

Interessant ist diesbezüglich auch ein Blick auf die Textgestalt des Adventsliedes „Thauet Himmel den Gerechten!“, des einzigen Liedes zum Weihnachtsfestkreis übrigens, das sich beginnend mit dem *Heiligen Gesang* in allen hier behandelten Salzburger Gesangbüchern halten konnte. Bekanntlich zeichnet sich dieses Lied durch eine besonders große Vielfalt von Text- und Melodievarianten aus.³⁷ Im Österreichteil des heutigen *Gotteslob* scheint es mit zwei unterschiedlichen Melodien auf, wobei Stichnoten die regionalen Eigenheiten zusätzlich ausdifferenzieren. Das Salzburger Schulgesangbuch von 1866 verbindet die Michael Haydn zugeschriebene Melodie mit dem Originaltext von Michael Denis. In sechs Strophen wird die sehnsuchtsvoll erwartete Ankunft Jesu in den weiten Bogen der Heilsgeschichte gestellt. In für die Aufklärung typischer Manier bringen die Strophen 4 und 5 eine ethische Anwendung auf die singende Gemeinde; Strophe 4 liegt der heutigen *Gotteslob*-Strophe 3 zugrunde. Mit Zitaten und Anspielungen auf die neutestamentliche Briefliteratur werden die gegenwärtigen Christen aufgefordert, sich von den Werken der Finsternis abzuwenden und die Waffen des Lichtes anzulegen (vgl. Röm 13,12). Das Gesangbuch von 1878 hingegen bevorzugt die Melodie Hausers aus dem *Heiligen Gesang* und die 1811 entstandene Textfassung von Christoph von Schmid, dem Dichter von „Ihr Kinderlein kommet“. Der aufklärerische Gestus tritt in dieser Version schärfer hervor; die Handlungsdimension des Glaubens wird umso stärker betont (3,8), wobei gleichzeitig die Wortwahl weniger biblisch und expliziter moralistisch wirkt: „Nur wer Tugend herzlich liebet, / böse Sündenlust verschmäht, / sich in guten Werken übet, / gern auf Gottes Wegen geht; / nur wer fromm lebt, kann auf Erden / unserm Gott gefällig werden“, heißt es in Strophe 4 (4,1–6). Ganz anders wiederum der

35 *Kirchen-Gesangbuch für die katholische Jugend*. (Mit Approbation des Hochw. f. e. Ordinariates [...]), Salzburg: o. A. 1878; Rubrik „Weihnachtslieder“, S. 38–42.

36 *Lieder zum Gebrauche für die katholische Jugend beim Schul-Gottesdienste*. (Mit Approbation des Hochw. f. e. Ordinariates [...]), Salzburg: o. A. 1881; Rubrik „Weihnachts-Lieder“, S. 33–37.

37 Schmidt, *Gegen den Reiz der Neuheit* (wie Anm. 15), S. 116–126.

Befund in Mohrs *Alleluja*: Hier finden wir zur Melodie Hauners vier Strophen auf der Basis des Originaltextes von Denis in einer teils weitreichenden Bearbeitung durch die Restauratoren des 19. Jahrhunderts. Gewiss ist es kein Zufall, dass dabei von den sechs Denis-Strophen ausgerechnet die beiden ethisch gewendeten Strophen unter den Tisch fallen. Man zieht dem Lied quasi den spezifisch aufklärerischen Zahn.

Während die Salzburger Textgeschichte von „Tauet, Himmel, den Gerechten“ sich so als Beispiel für die eingangs erwähnte gesangbuchgeschichtlich raue See des 19. Jahrhunderts erweist, bleibt die Textgestalt von „Stille Nacht“ in den vorgestellten Schulgesangbüchern weitestgehend intakt – und zwar unabhängig davon, welcher Strömung diese im Spannungsfeld zwischen Aufklärung und Restauration jeweils zuneigen. Erst der Anhang zu *Alleluja* bringt eine Kürzung auf vier Strophen, wobei auch hier die originale Reihenfolge der Strophen erhalten bleibt und der stärker theologische Mittelteil des Liedes (Strophen 3–5) zumindest noch durch eine Strophe repräsentiert wird, nämlich durch Strophe 3, die von der Heil und Gnade bringenden Inkarnation spricht.

Fassungsfragen und Liturgietauglichkeit

Damit zeigt sich die Salzburger Gesangbuchgeschichte immun gegen die stark tendenziöse Rezeption, die „Stille Nacht“ außerhalb der Heimat rasch erfasst hat. Das gesangbuchgeschichtliche Licht der Welt erblickte „Stille Nacht“ ja kurioserweise in Leipzig.³⁸ 1838 erschienen ein *Katholisches Gesang- und Gebetbuch für den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst zunächst zum Gebrauche der katholischen Gemeinden im Königreiche Sachsen* und ein zugehöriges Melodienbuch. In die sächsische Diaspora war das Lied als vermeintliches Tiroler Volkslied durch Gesangsauftritte der Geschwister Strasser aus dem Zillertal gelangt³⁹ – doch das ist eine eigene Geschichte. Gleich bei diesem ersten Mal, als „Stille Nacht“ überhaupt in ein Gesangbuch aufgenommen wird, erscheint es in jener dreistrophigen Gestalt, in der es bis heute alle Welt auswendig kennt. Die Rubrik „Für die heil. Weihnachtszeit“ eröffnet das

38 Seinen Erstdruck hatte das Lied wenige Jahre zuvor in Dresden erlebt; vgl. Thomas Hochradner, *Stille Nacht: Rezeption zwischen Puzzle und Mobile*, in: *Heiliger Dienst* 72 (2018), S. 268–276: 270.

39 Dazu z.B. Renate Ebeling-Winkler, *Auf den Spuren von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ in Norddeutschland*, in: „*Stille Nacht! Heilige Nacht!*“ *Zwischen Nostalgie und Realität*. Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit, hg. v. Thomas Hochradner, Salzburg: Verein „Freunde der Salzburger Geschichte“ 2002 (*Salzburg Studien. Forschungen zu Geschichte, Kunst und Kultur* 4), S. 163–183: 165; Hochradner, *Rezeption* (wie Anm. 38), S. 270.

Lied mit den Strophen 1, 6 und 2⁴⁰ – in einer Reihenfolge, wie sie auch heute noch gebräuchlich ist (GL 249). Auch der erste Beleg für „Stille Nacht“ in einem evangelischen Gesangbuch von überregionaler Wirkung zeigt gleich die Kurzfassung des Liedes: Es handelt sich um die 1844 erschienene Sammlung *Unsere Lieder* von Johann Hinrich Wichern⁴¹, dem Gründer und Leiter des berühmten Rauhen Hauses in Hamburg, der in die Brauchtumsgeschichte der Weihnachtszeit als Erfinder des Adventskranzes eingegangen ist.

Die dreistrophige Fassung verkürzt „Stille Nacht“ auf den szenisch-idyllischen Rahmen, der Bilder malt vom „trauten heiligen Paar“ und vom „holden Knab im lockigen Haar“, vom Lachen seines göttlichen Mundes, von Hirten und Engeln. Die Schönheit des Kindes ist übrigens ein traditionelles, biblisch fundiertes Motiv: „Du bist der schönste unter den Menschenkindern“, lautet Ps 45(44),3 in der Vulgata – schon die spätantiken Kirchenväter haben diesen Vers auf Jesus bezogen. Jedoch verdankt sich die enorme Wirkungsgeschichte des so konfigurierten Liedes, wie der Germanist Hermann Kurzke treffend beschrieben hat, im Speziellen der romantischen Strömung. In ihrer Sicht lässt sich das Lied als ästhetische Utopie lesen, als Gegenentwurf zur friedlosen Gegenwart.⁴² Dem kam die archaisierende Sprache des Textes entgegen, entsprachen doch Worte wie „hold“, „traut“ und „huldvoll“ der nostalgischen Verklärung des Mittelalters durch die Romantik. Dass das Lied bis heute unter Kitschverdacht steht, ist ein Kollateralschaden dieser Rezeptionsgeschichte. Sie ließ nämlich den theologisch durchaus ernst zu nehmenden Mittelteil des Liedes in Vergessenheit geraten, der der Atmosphäre der Außenstrophen eine deutende, programmatische Basis gibt. Dazu gehören neben der bereits erwähnten theologischen Interpretation des Geschehens in Strophe 3 der Gedanke der Völkerverbrüderung in Strophe 4, der das Lied als ideengeschichtliches Produkt der Aufklärung erweist⁴³, und die alttestamentliche Rückbindung in Strophe 5: Der Friede der Weihnacht wird hier auf die Zusage Gottes nach der Sintflut bezogen, die Erde fortan um des Menschen willen nicht mehr verfluchen zu wollen (Gen 8).

40 *Katholisches Gesang- und Gebetbuch für den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst zunächst zum Gebrauche der katholischen Gemeinden im Königreiche Sachsen. Nebst vollständigem Melodienbuch. Mit Genehmigung des hohen katholisch-geistlichen Consistoriums in Dresden*, Leipzig: o. A. 1838, S. 116f.

41 Ebeling-Winkler, *Auf den Spuren* (wie Anm. 39), S. 166f.

42 Hermann Kurzke, *Stille Nacht*, in: *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*, hg. v. Hansjakob Becker u.a., München: Beck 2001, S. 408–416.

43 Ebenda, S. 412.

Den Abschluss dieser Untersuchung soll ein kurzer Gedanke zur viel diskutierten ‚Liturgiefähigkeit‘ von ‚Stille Nacht‘ bilden. Die Gesangbücher des 19. Jahrhunderts konnten diese Frage entspannt angehen, da zu jener Zeit das volkssprachige Kirchenlied katholischerseits ohnehin nur als Begleitmusik zum ‚eigentlichen‘ liturgischen Geschehen betrachtet wurde, das der Priester am Altar in lateinischer Sprache vollzog. Ein beredtes Zeugnis für diese Sichtweise ist die Vorrede zu Heinrich Bone's oben erwähntem Gesangbuch *Cantate!*. Bone unterscheidet eine „priesterliche“ und eine „volkstümliche“ Seite des Gottesdienstes, wozu letztere „sich in der Versammlung der Gemeinde, in öffentlichem Gesange und Gebete erweist“. ⁴⁴ Kurioserweise – handelt es sich doch um eine Gesangbuchvorrede – erscheint es geradezu als Ideal, wenn die priesterliche Seite möglichst wenig durch die volkstümliche verstellt wird: „Der Priester am Altare und die Gemeinde mit stummer Andacht sich in die heilige Handlung empfehlend – ist ein katholischerer Anblick, als ein Predigender auf der Kanzel oder eine bloße Gemeinde in Gesang und lautem Gebet.“ ⁴⁵

Heute gelten gewiss andere Kriterien, nachdem das Zweite Vatikanische Konzil den „religiösen Volksgesang“ von einem paraliturgischen Begleitvortrag zum integralen Bestandteil der Liturgie aufgewertet hat. ⁴⁶ Die Ansprüche an das Liedgut sind dadurch jedenfalls gestiegen. Nicht selten wird in Frage gestellt, ob „Stille Nacht“ dieses Gewicht tragen kann. Mitunter liegt dem eine rezeptionsgeschichtlich bedingte Verzerrung in der Wahrnehmung des Liedes zugrunde, die die – speziell in der sechsstrophigen Vollform – durchaus vorhandenen theologischen Qualitäten nicht würdigt. ⁴⁷ Offenkundig ist aber vor allem, dass das Lied Emotionen und Bedürfnisse bindet, die für den Gottesdienst nicht irrelevant sein können – zumal an einem Fest, dessen Kerngedanke der Inkarnation eine grundlegende Lebensbejahung ausdrückt. ⁴⁸

44 Heinrich Bone, *Cantate! Katholisches Gesangbuch nebst Gebeten und Andachten für alle Zeiten und Feste des Kirchenjahres*, Mainz 1847, S. VII.

45 Ebenda, S. VI.

46 Vgl. Sacrosanctum Concilium, Art. 118: „Der religiöse Volksgesang soll eifrig gepflegt werden, so daß die Stimmen der Gläubigen bei Andachtsübungen und gottesdienstlichen Feiern und auch bei den liturgischen Handlungen selbst gemäß den Richtlinien und Vorschriften der Rubriken erklingen können.“

47 Zum Verhältnis des Liedtextes zur biblischen Weihnachtsgeschichte vgl. jetzt Marlis Gießen, *Stille Nacht? Der Liedtext von Joseph Mohr im Licht der Erzählung von der Geburt Jesu im Lukasevangelium (Lk 2,1–20)*, in: *Heiliger Dienst* 72 (2018), S. 246–253; zu Anklängen an die römische Weihnachtsliturgie Stephan Wahle, *Weltbürgerliches Weihnachtslied oder christliches Glaubensbekenntnis? Eine theologische Interpretation von „Stille Nacht“*, ebenda, S. 259–267.

48 Vgl. Stephan Wahle, *Das Fest der Menschwerdung. Weihnachten in Glaube, Kultur und Gesellschaft*, Freiburg i. Br. u.a.: Herder 2015, zusammenfassend S. 348.

Warum „Stille Nacht“ ein und kein Volkslied ist

Waidring, Poststation am Pass Strub, knapp über der Grenze Salzburgs nach Tirol gelegen (Abb. 1): hier wird Orgelbauer Karl Mauracher 1819 auf der Heimkehr ins Zillertal Rast gemacht haben, nachdem er die Orgel in der Arnsdorfer Kirche Maria im Mösl überholt hatte – zur Vorbereitung der Jubelfeiern anlässlich der Weihe der Wallfahrtskirche vor dreihundert Jahren, die nachfolgend 1820 stattfanden. Im Gepäck – oder auch nur in seinem Kopf – befindet sich „Stille Nacht“, auf dem Weg ins Zillertal und zugleich auf dem Weg zum Tiroler Volkslied. Wird dieser Augenblick verschriftlicht? Jedenfalls trägt der Waidringer Lehrer und Organist Blasius Wimmer das Lied in sein eben erst, am 22. Juli 1819 begonnenes Kirchenlieder- und Orgelbuch ein. Allerdings nicht ohne Veränderungen. Er beginnt jede Strophe mit „Heiliger Tag! Stille Nacht!“, wohl, weil er das Lied am Christtag aufführen möchte, und er schreibt noch eine siebente, Dreikönigsstrophe hinzu – vermutlich, um das biblische Geschehen zu vervollständigen.¹ Das bedeutet indes auch: noch bevor „Stille Nacht“ das Zillertal erreicht, beginnt das Eigenleben des Liedes, erwächst es dem Zugriff seiner Autoren. Hatten sie damit kalkuliert?

Joseph Mohr, der Dichter des Liedes, nennt es in dem einzigen von seiner Hand erhaltenen, um 1820 entstandenen Autograph schlichtweg „Weynachts-Lied“, Komponist Franz Xaver Gruber betitelt seine Niederschriften des Liedes 1836 mit „Geistliches Lied auf die heilige Christnacht“, um 1845 mit „Weihnachtslied“ bzw. gegen 1860 mit „Kirchenlied auf die heilige Christnacht“.² Da Mohrs Autograph wohl ebenso wie Grubers Autograph der vierziger Jahre, das sogleich dem Salzburger Chorregenten Johann Georg

1 Die etwas unbeholfene, sichtlich nachgedichtete siebte Strophe lautet: „Heiliger Tag! Stille Nacht! Kön'gen auch kundgemacht / Durch denselben glänzenden Stern, / Tönt es laut in Nähe und Fern: / :Jesus der Retter ist da!“ Vgl. *Franz Xaver Gruber (1787–1863) und Joseph Mohr (1792–1848): Weihnachtslied „Stille Nacht! Heilige Nacht!“*. Die autographen Fassungen und die zeitgenössischen Überlieferungen, hg. v. Ernst Hintermaier, Bad Reichenhall: Comes 1987 (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Einzelausgaben 4), S. 21.

2 Vgl. *Stille Nacht. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber. Mit Dokumenten zur Geschichte des Liedes*, hg. v. Thomas Hochradner und Gerard Walterskirchen im Auftrag der Stille-Nacht-Gesellschaft unter Mitarbeit von Horst Ebeling, Renate Ebeling-Winkler, Manfred



Abb. 1: Historisches Schild der Poststation Waidring; Foto: Thomas Hochradner (2017)

Pinzger überlassen wurde, zur sofortigen Weitergabe an einen Dritten gedacht war, lässt sich eine terminologische Zweigleisigkeit folgern. War das Notat funktional bestimmt, wird dieser Zusammenhang durch die Formulierung „geistliches Lied“ bzw. „Kirchenlied“ deutlich gemacht, blieb aber die weitere Zweckbestimmung der Aufzeichnung unklar, wird stattdessen „Weihnachtslied“ verwendet.

Das heißt nun allerdings nicht, dass Mohr und Gruber dabei das bürgerliche Weihnachtsfest und ein familiäres Singen vor dem Christbaum vor Augen gehabt hätten. Vielmehr war ihnen offenbar darum zu tun, das nicht im offiziellen Gesangbuch enthaltene Lied als apokryphes auszuweisen. Zwar konnte „Stille Nacht“ in der kirchenmusikalischen Praxis als Offertorium oder Segenlied in die Liturgie des katholischen Gottesdienstes eingebunden wie auch bei Andachten gesungen werden; doch offiziell approbiert waren nur zwei Lieder: Die 1790 publizierte Zweitaufgabe des Salzburger Gesangbuchs *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche* mit lediglich

W. K. Fischer, Helmut Junger und Eva Neumayr, München: Strube 2008 (*Denkmäler der Musik in Salzburg*, Faksimile-Ausgaben 15), S. 13, 19, 25, 30.

Michael Haydns „Heiligste Nacht“ und „Wie trostreich ist uns Adamskindern“ behielt ihre Gültigkeit bis 1866, also über den Tod beider Autoren hinaus.³

Doch war „Stille Nacht“ zwischenzeitlich in der mittel- und norddeutschen, dann breiteren internationalen Liedrezeption über die Auftritte der Zillertaler Nationalsänger als ‚Tiroler Lied‘ zum Status des Volksliedes gekommen.⁴ Eben diese ‚Anonymisierung‘ der Autoren öffnete dem Lied – besonders über Weihnachtsfeiern in diversen karitativen Anstalten – einesteils einen Weg ins bürgerliche Weihnachtsfest, während es andernteils parallel zu dieser Entwicklung als Kirchenlied in den evangelischen Gebieten erst Deutschlands, dann Ländern Europas und schließlich über Auswanderer auch der Vereinigten Staaten von Amerika einen Platz im Gottesdienst erlangte.⁵

Letzteres geschah vorerst selten. Doch das Notenheft *Choral-Melodien zu dem katholischen Gesang- und Gebetbuche [...] im Königreiche Sachsen*, veröffentlicht 1838 in Leipzig, enthält „Stille Nacht“, und zwar in getragendem 3/2-Takt⁶, somit deutlich abgesetzt von den frühen Veröffentlichungen als ‚Tiroler Lied‘, beginnend mit dem 1832 bei August Robert Friese in Dresden erschienenen Erstdruck⁷. Im Weiteren ergab sich, dass die Königlich-Preußische Hofmusikkapelle das Lied in dieser ‚Choral-Fassung‘ ins Repertoire nahm und Gruber 1854 in seiner *Authentischen Veranlassung* der Darstellung der Entstehungsgeschichte von „Stille Nacht“ wider diese Mutation, doch ohne Larmoyanz ein heute verschollenes Autograph des Liedes in auktorialem Zuschnitt beilegte.

Müßiges Streben. Nicht nur in entfernten Regionen, sondern auch unter der heimischen Salzburger Bevölkerung war „Stille Nacht“ zum Volkslied geworden. „Sehr bekannt und beliebt ist sein Weihnachtslied ‚Stille Nacht, heilige Nacht,‘ das zum deutschen Volksliede geworden und in fünferlei Auf-

3 *Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche. Erster Theil*, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1781; *Zweyter Theil*, ebenda 1783, erster Teil rev. von Michael Haydn, Salzburg: Waisenhausbuchhandlung 1790 bzw. *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien*, Salzburg: Duyle 1866, ²1877.

4 Die Ausweitung des Ambitus in Takt 9 der ‚Zillertaler Fassung‘, die nachfolgend einen fallenden Dreiklang bewirkt, mag eine zufällige Verbindung zu älplerischer Jodelmelodik evoziert haben. Vgl. dazu Andreas Marti, „... ein merkwürdiges Gebilde“. „Stille Nacht“ in der *hymnologischen Analyse*, in: *Heiliger Dienst* 72 (2018), S. 254–258: 256.

5 Vgl. dazu insbesondere Wolfgang Herbst, *Stille Nacht! Heilige Nacht! Die Erfolgsgeschichte eines Weihnachtsliedes*, Zürich / Mainz: Atlantis Musikbuch 2002, S. 98–105, sowie Renate Ebeling-Winkler, *Auf den Spuren von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ in Mittel- und Norddeutschland*, in: *Stille Nacht. Das Buch zum Lied*, hg. v. Thomas Hochradner und Michael Neureiter, Salzburg: Anton Pustet 2018, S. 117–134.

6 Vgl. *Stille Nacht. Die Autographen* (wie Anm. 2), S. 44.

7 Ebenda, S. 42.

lagen und Liedersammlungen, aber stets ohne Angabe des Dichters (Vikar Mohr) und des Komponisten erschienen ist“, wird am 9. Juni des Jahres 1863 in der *Salzburger Zeitung* im Nachruf auf den zwei Tage zuvor verstorbenen Franz Xaver Gruber gemeldet.⁸

Dass hier nicht allgemein vom „Volksliede“, sondern dezidiert vom „deutschen Volksliede“ gesprochen wird, ist einem sichtlich kundigen Verfasser zuzuschreiben. Auch er trennt nämlich zwischen den zwei Existenzen des Liedes als Volks- bzw. als Kirchenlied, verschiebt aber die Begrifflichkeit von ‚Volk‘ vom Alpin-Nationalen zum Deutsch-Bürgerlichen und entspricht damit einem neuen Stellenwert, den „Stille Nacht“ inzwischen gesellschaftlich zugewiesen bekommen hatte. Von daher wird die Rolle des Liedes im Zuge der Politisierung des Weihnachtsfestes im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 verständlich, die im Weiteren sogar zur verbindlichen Integration von „Stille Nacht“ in die Kriegswihnachtsfeiern des Ersten Weltkriegs führte.⁹

Erst die Greuel des Krieges und die – Quellen zufolge – nostalgisch-berückende Funktion von „Stille Nacht“ inmitten des Kampfgeschehens, Heimatsehnsucht auslösend und zugleich stillend, setzten die Verbindung zur Botschaft des Friedens im Lied frei, nicht das im Text verwobene biblische Geschehen. Denn durch die Reduktion der Strophen im rezeptionsgeschichtlichen Prozess auf nur drei (in der Reihenfolge 1, 6, 2) war dieser Bezug über weite Strecken verlorengegangen. Was sich im geistlichen oder Kirchenlied durch eine Einbindung in den gottesdienstlichen Ablauf auffangen ließ, blieb dem weihnachtlichen ‚Volkslied‘ vorenthalten und brachte die Loslösung aus religiöser Konnotation mit sich.

Solcher Überlegungen ungeachtet hatte sich der Volksmusikforscher Ludwig Erk um die Mitte des 19. Jahrhunderts daran gemacht, die Autorenschaft an deutschen Volksliedern auszukundschaften. Bei „Stille Nacht“ fiel es dem emsig Suchenden alles andere als leicht, zur Tatsächlichkeit vorzustoßen. Wolfgang Herbst, Autor eines lesenswerten Büchleins zu „Stille Nacht“, hat Erks Erkundungsweg nachgezeichnet¹⁰: 1849, im vierten Heft des Liederbüchleins *Singvögelein*, ist vom „neueren Volkslied aus dem Zillerthale“ die Rede, 1860 in den *Weihnachtsliedern aus alter und neuer Zeit* davon, dass das Lied „angeblich

8 *Salzburger Zeitung*, Nr. 129 vom 9. Juni 1863, S. [3].

9 Vgl. Esther Gajek, „*Wilde Nacht! Streikende Nacht!*“ *Politische Weihnacht im 20. Jahrhundert und ihr Niederschlag in ausgewählten Stille Nacht-Umdichtungen*, in: Hochradner / Neureiter (Hg.), *Stille Nacht* (wie Anm. 5), S. 135–146, bes. S. 136f.

10 Herbst, *Stille Nacht* (wie Anm. 5), S. 94, 97.

von Michael Haydn“ stamme; 1871, in *Erk's Jugendalbum*, weiß der Volksliedforscher, dass „Stille Nacht“ „nicht von Michael Haydn“ stammt und stellt anheim, ob vielleicht der Münchener Kapellmeister Johann Kaspar Aiblinger als Komponist des Liedes in Frage komme. Bis 1874 gelangte er sodann ans Ziel – Erk hatte Kontakt zu den Nachfahren Grubers gefunden und glaubhafte Informationen aus erster Hand erhalten. Als seine Sammlung *Weihnachtslieder aus älterer und neuerer Zeit* erscheint, wird dem Lied hinzugefügt: „Franz Gruber 1818. Joseph Mohr 1818.“

Was Erk betrieb, untermauerte John Meier, der spätere Gründer des Schweizerischen und Deutschen Volksliedarchivs, mit seiner Schrift *Kunstlieder im Volksmunde*, die 1906 in Halle an der Saale gedruckt wurde. Die Vorstellung, ein Volkslied müsse sich von Autorenschaft gelöst haben um als solches zu gelten, wog hier nichts; für die Zuordnung entscheidend waren Merkmale des Textes und – in bescheidenem Umfang – der Melodie sowie der Rezeptionsgrad und die Anciennität (das manchmal nur vermeintlich hohe Alter) eines Liedes. Demgegenüber brachte Josef Pommer, Nestor der österreichischen Volksmusikforschung, ein anderes Modell ins Spiel, das er im ersten Jahrgang der von ihm gegründeten Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* (1899 erschienen) und auch weiterhin vehement verfocht:¹¹ Ein Volkslied entstünde im Volk, es würde über das gemeinsame Singen konstituiert, sodass eine Suche nach den Schöpfern müßig sei und ein Auffinden der Autoren allenfalls den Ausschluss aus dem Volksliedgut bedeute.

Obwohl sich Pommers Auffassung von derjenigen Meiers im Übrigen kaum unterschied, zog die *eine* entscheidende Differenz insofern Folgen für die Einordnung von „Stille Nacht“ nach sich, als das Lied kaum in den Reigen der zahlreich in Drucken angebotenen alpenländischen Hirten- und Weihnachtslieder aufgenommen wurde, nicht einmal in Franz Friedrich Kohls exemplarische Sammlung *Echte Tiroler Lieder*, obwohl es nachweislich in Tirol kursierte und Kohl andere hochsprachliche Lieder durchaus mitgeteilt hat.¹² Unter musikalischem Gesichtspunkt wäre die Einbindung von „Stille Nacht“ nicht unberechtigt gewesen, denn sowohl die immanente Zweistimmigkeit

11 Initial und wegweisend Josef Pommer, *Was wir wollen*, in: *Das deutsche Volkslied* 1 (1899), Heft 1/2 (Mai), S. 1–3.

12 Die Mehrzahl der in Kohls Sammlung aufgenommenen Weihnachtslieder geht nicht über mundartliche Texte. Vgl. *Echte Tiroler Lieder. Ergänzte und kommentierte Neuauflage der Tiroler Liedersammlungen von Franz Friedrich Kohl*, 3 Bände, hg. v. Tiroler Volksmusikverein u.a., wissenschaftliche Redaktion: Thomas Nußbaumer, Innsbruck: Tyrolia 1999, dort insbesondere Band 1: *Weihnachtslieder und Hirtengesänge, Krippenlieder*, Nr. 3, 5, 6, 7, 9, 11 und 12; Band 2, I. *Religiöse Lieder*, Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11 und 12.

des Liedes als auch seine Stimmführung in Terzen und Sexten verweisen auf den alpenländischen Singstil, was auch gelegentlich erkannt worden ist. So berücksichtigte es der Geistliche Martin Hölzl, Kooperator und Pfarrer in verschiedenen Gemeinden des salzburgischen Innergebirg, zugleich Sammler und Liebhaber von Volksliedern und weit davon entfernt, in den wissenschaftlich-theoretischen Diskurs einzutreten, in seinem Liederbüchlein *Grüß enk Gott, Leutl!*, das vermutlich 1904 erstmals erschien und sich hervorragend verkaufte.¹³

Hölzl wollte mit seinem Liederheft vor allem Repertoire zu diversen Hirten- und Weihnachtsspielen bereitstellen. Seine Einschätzung fand Nachhall; noch 1968 schrieb Cesar Bresgen in einem Aufsatz: „Josef Mohrs ehrlicher Text ist mit der rhythmisch einfachen, der alpenländischen Melodik verbundenen Melodie innig verknüpft; auch die Bilder, welche die Originaldichtung Mohrs ausbreitet, sind volkstümlich.“¹⁴ Allerdings gibt es etliche Kennzeichen eines alpenländischen Stils im weihnachtlichen Volkslied, die „Stille Nacht“ allesamt fehlen – so der Anstieg zur Terz bzw. Quinte und Rückgang zum Grundton im stufenweisen Gang der Melodie, der häufig über Zweitonmelismen aufgebrochen wird. Dadurch nistet sich das typisch alpenländische Moment einer dreiklangsbetonten Melodieführung ein, der „Stille Nacht“ so aber nicht folgt.¹⁵

Dennoch galt „Stille Nacht“ um 1900 gemeinhin als Volkslied, auch in Österreich – sieht man von der heimischen Volksliedforschung ab, die Pommers Thesen folgte und das Lied als Kunstschaffen klassifizierte. Aber das Zuordnungskriterium war zwischenzeitlich von der Anonymität der Autoren zum Nachleben des Liedes gewechselt. Denn die nachweislich weitflächige

-
- 13 *Grüß enk Gott, Leutl! 39 alte Hirtenlieder oder Weihnachtsgesänge aus dem Volke und für das Volk (mit Noten und Angabe der Begleitakkorde oberhalb der Takte)*, gesammelt und bearbeitet von Martin Hölzl, hg. v. dems., Altenmarkt / München (erstveröffentlicht vermutlich 1904, danach 14 teils rev. Neuauflagen, ab der vierten Auflage mit leicht verändertem Titel *Gott grüß enk Leutl!*), S. 16, mit vier Strophen (1, 2, 3 und 6), nach der Fassung von *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien* (wie Anm. 3). Spätestens ab der Auflage von 1924 mit allen sechs Strophen nach Franz Xaver Grubers Autograph V, entstanden um 1845 (übernommen aus Franz Peterlechner, *Stille Nacht, Heilige Nacht. Die Geschichte eines Volksliedes*, Linz: Qu. Haslinger 1916).
- 14 Cesar Bresgen, „Stille Nacht“ – eine „einfache Composition“ Franz Xaver Grubers. *Versuch einer Wertung*, in: *Der Krippenfreund* 55 (1968), Nr. 2, S. 20–22: 21.
- 15 Vgl. Wilhelm Keller, *Zur melodischen Struktur des weihnachtlichen Volksliedes in Salzburg*, in: *Die Volksmusik im Lande Salzburg*, hg. v. Harald Dengg und Walter Deutsch, Wien 1979 (*Schriften zur Volksmusik* 4), S. 178–182; Christina Maria Kellner, *Volksmusikalische Hirten- und Weihnachtslieder. Wird zur Advent- und Weihnachtszeit im Familienkreis noch gesungen?*, Bachelorarbeit Universität Mozarteum Salzburg 2017.

Verbreitung und die ‚Vielmündigkeit‘ der Rezipienten bildeten im allgemeinen Verständnis nunmehr das Volksliedhafte an „Stille Nacht“. So betitelte Pfarrer Franz Peterlechner seine Monographie über das Lied und seine Autoren – die erste, 1916 verfasst – *Stille Nacht, Heilige Nacht. Die Geschichte eines Volksliedes* und begründete dies unter Verweis auf eine Ansprache des seinerzeitigen Priors des Klosters Michaelbeuern, P. Dr. Roman Baumgartner:

Als er bei der Denkmal-Enthüllungsfier zu Arnsdorf am 23. Dezember 1897 eine Ansprache hielt, gab er drei Gründe an, warum sich ‚Stille Nacht‘ zu einem Welt-Volksliede habe emporschwingen können. Das Lied, führte er aus, habe eine weltumfassende Begebenheit zum Gegenstande, die Geburt des Weltheilandes. Ein zweiter Grund sei in der Veranlagung des deutschen Volkes zu suchen, bei welchem gemütvollte Lieder stets eine Heimstätte gefunden hätten, bei welchem alles, was die Brust drängen mag, zum Liede werde. Schließlich sei ‚Stille Nacht‘ von Männern aus dem Volke für das Volk gemacht worden. Wie es von deren Herzen gekommen sei, so sei es auch wieder zu den Herzen der Zuhörer gedrungen.¹⁶

Von eben dieser Warte aus verstand der Salzburger Volksmusiksammler Otto Dengg „Stille Nacht“ als Volkslied. Im Gegensatz zu Pommer, der nur das dem Volk entstammende „echte Volkslied“ gelten lassen wollte, legte Dengg das Augenmerk auf die gegebene Akzeptanz eines Liedes. Er sammelte und verbreitete in seinen Liederbüchern, was so alles im Volk gesungen wurde.¹⁷ Nicht wunders war „Stille Nacht“ sodann in einem Liederbuch enthalten, das der Wiener Volksliedforscher Curt Rotter 1926 unter dem Titel *Sing’ mar oans! Salzburgische Volksweisen [...] aus der Sammlung Otto Denggs und anderen Quellen für die Jugend ausgewählt und getreu nach der Volksüberlieferung* herausgab¹⁸ (siehe Abb. 2). Rotter, obgleich Schüler Pommers, griff dabei bewusst zur „volkstümlichen Form“ des Liedes, brachte demzufolge eine rezeptionsgeschichtlich entschlackte ‚Zillertaler Fassung‘, wie sie sich dergestalt wohl erstmals in der in Hamburg publizierte Liedersammlung *Unsere Lieder* des

16 Peterlechner, *Stille Nacht* (wie Anm. 13), S. 72.

17 Vgl. Harald Dengg, *Otto Dengg (1879–1957)*, in: *Lieder und Schnaderhüpfel um 1900 aus dem Sammelgut des „Arbeitsausschusses für das Volkslied in Salzburg“*, unter Mitarbeit von Harald Dengg, Walter Deutsch, Wolfgang Dreier, Elfriede Eberl, Margot Koller, Kerstin Pleschönig und Ernst Schusser hg. im Auftrag des Salzburger Volksliedwerkes von Thomas Hochradner, Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2008 (*Corpus Musicae Popularis Austriacae* 19), S. 125–137, insbesondere S. 129f.

18 *Sing’ mar oans! Salzburgische Volksweisen [...] aus der Sammlung Otto Denggs und anderen Quellen für die Jugend ausgewählt und getreu nach der Volksüberlieferung*, hg. v. Curt Rotter, Wien / Leipzig / New York: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1926, S. 9.

6. Stille Nacht, heilige Nacht 9

Langsam Worte von Josef Mohr
Weise von F. X. Gruber, 1818

1-3. Stil - le Nacht, hei - li - ge Nacht!

1. Al - les schläft,
2. Gottes Sohn,
3. Hir - ten erst

1. ein - sam wacht nur das trau - te, hei - li - ge Paar.
2. o wie lacht Lieb aus dei - nem gött - li - chen Mund,
3. kund ge - macht. Durch der En - gel Al - le - lu - ja

1. Hol - der Knab! im lock - tigen Haar, schla - fe in himm - li - scher
2. da uns schlägt die ret - ten - de Stund: Je - sus, in dei - ner Ge -
3. tönt es laut von fern und nah: Je - sus, der Ret - ter ist

1. Ruh - , schla - fe in himm - li - scher Ruh!
2. burt - , Je - sus in dei - ner Ge - burt!
3. da - , Je - sus der Ret - ter ist da!

Abb. 2: „Stille Nacht“ aus: *Sing' mar oans! Salzburger Volksweisen [...]* aus der Sammlung Otto Denggs und anderen Quellen für die Jugend ausgewählt und getreu nach der Volksüberlieferung, hg. v. Curt Rotter, Wien / Leipzig / New York: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1926, S. 9

Heimvorstands Johann Hinrich Wichern findet.¹⁹ Rotter greift aber zugleich größtenteils auf den originalen Textlaut zurück (lediglich erscheint der Knaube im „lockigen“ statt „lockigten“ Haar).

Diese Mischform erregte den Widerstand des Salzburger Volksliedsammlers Otto Eberhard, der noch im Jahr 1926 in der Zeitschrift *Der Männerchor* einen Artikel *Urform oder volksläufige Form?* publizierte, worin argumentiert wird:

Die naturwüchsige mündliche Überlieferung der Volkslieder verändert fortgesetzt ihre Form, je nachdem der Geschmack oder der Erfindungsgeist der Sänger oder Sängerinnen Umgestaltungen beliebt. Diesen Veränderungen unterliegen auch im geringeren Maße Scheinvolkslied (volkstümliches Lied) und Kunstlied im Volksmunde, wobei nicht immer Verbesserungen, sondern oft ‚Verböserungen‘ zutage treten.²⁰

19 Johann Hinrich Wichern (Hg.), *Unsere Lieder*, Hamburg: Rauhes Haus 1844; weitere Auflagen 1853, 1861, 1870, 1877, 1888 u.a.m.

20 Otto Eberhard, *Urform oder volksläufige Form?*, in: *Der Männerchor* 2 (1926), Heft 9, S. 1–3: 2.

Bei „Stille Nacht“ sei demzufolge der „besten, volksläufigen Form der Vorzug [zu] geben“²¹ – diese aber sei die Komposition Franz Xaver Grubers, wie sie im 1866 veröffentlichten Salzburger Gesangbuch *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien* erschienen²² und daher in der Erzdiözese durchaus verbreitet war. Selbst „[w]enn man das Zersingen von Weisen als besonders wichtige Äußerung der schöpferischen Volkskraft und als ein Zeichen von Volksläufigkeit wertet“²³, sei hier der Rückgriff auf die ursprüngliche Melodie die einzig richtige Entscheidung. In der Folge propagierten Eberhard und Grubers Enkel Felix eine ‚Urform‘ des Liedes, die später von Max Gehmacher als ‚Originalfassung‘ bezeichnet wurde und in seiner Wiedergabe in kleinen Details von der auktorialen Überlieferung Grubers abweicht.²⁴ Das emphatisch-philologische Vorgehen Eberhards und seiner Nachfolger wird da wie dort relativiert von der Tatsache, dass sämtliche Notate nur mit dem Text dreier Strophen (erste, zweite und sechste) unterlegt sind; nichtsdestotrotz wurde die ‚Originalfassung‘ (siehe Abb. 3) über längere Zeit zu einer Instanz der sorgsamsten Pflege des Liedes. Immerhin erscheinen darin, im Gegensatz zur Rezeption nach dem Erstdruck, die drei Strophen des Liedes ungestürzt.

Da sich „Stille Nacht“ zwischen den Stühlen des ‚Volksliedes‘ und des ‚volkstümlichen Liedes‘ wiederfand, kann die Initiative Eberhards und Felix Grubers durchaus als Versuch gesehen werden, das Lied aus dieser Umklammerung zu befreien, aber trotzdem weiterhin einer breiten Rezeption zuzuführen. Es gelang jedoch nur im engeren Kreis, bei jenen, die sich mit der Geschichte des Liedes auseinanderzusetzen und Tradition hochzuhalten bereit waren und – in die Gegenwart gewendet – bereit sind. Die ‚doppelte Existenz‘ von „Stille Nacht“ als Volkslied in soziologischer Perspektive, als volkstümliches Lied aus musikologischer Sicht blieb vorderhand bestehen.

Im heutigen Stand der Volksliedforschung hebt sich dieser Gegensatz indes grundsätzlich auf. Volkslied wird nämlich nicht mehr über eine Definition, sondern anhand eines Merkmalskatalogs bestimmt, der Popularität, Variabilität, mündliche Tradierung, Funktionalität und Anonymität als zentrale Kriterien benennt, die aber nicht unbedingt allesamt zugleich gegeben sein müssen.²⁵ Demnach lässt sich „Stille Nacht“ als Volkslied einordnen, auch

21 Ebenda, S. 3.

22 *Katholische Kirchenlieder mit ihren Melodien*, Salzburg: Duyle 1866, S. 54f.

23 Eberhard, *Urform oder volksläufige Form?* (wie Anm. 20), S. 3.

24 Max Gehmacher, *Stille Nacht, heilige Nacht. Das Weihnachtslied, wie es entstand und wie es wirklich ist*, zuletzt als erw. Neuauflage Oberndorf: Marktgemeinde Oberndorf 1988, dort S. 18.

25 Vgl. Marianne Bröcker, *Volksmusik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite Auflage, Sachteil Bd. 9, Kassel u.a.: Bärenreiter 1998, Sp. 1733–1761: 1735.

Stille Nacht, heilige Nacht! FRANZ GRUBER,
(1787 - 1863)

1. Stille Nacht, heilige Nacht! Altes schläft, einsam wacht
2. Stille Nacht, heilige Nacht! Gute Nacht, o wie lacht
3. Stille Nacht, heilige Nacht! Hirten erst kundgemacht

1. nur das traute heilige Paar, Holder Knab im lockigten Haar:
2. Lieb aus deinem göttlichen Mund, da uns schlägt die rettende Stund:
3. durch den Engel Alleluja. Tönt es laut bei ferne und nah:

1. Schlafe in himmlischer Ruh! Schlafe in himmlischer Ruh!
2. Jesus in deiner Geburt! Jesus in deiner Geburt!
3. Jesus der Retter ist da! Jesus der Retter ist da!

Josef Mohr.
(1792 - 1848)

Abb. 3: „Stille Nacht“ in der ‚Originalfassung‘ nach Max Gehmacher, *Stille Nacht, heilige Nacht. Das Weihnachtslied, wie es entstand und wie es wirklich ist*, erw. Neuauflage Oberndorf: Marktgemeinde Oberndorf 1988, S. 18

wenn Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber im Bewusstsein der Rezipienten als Autoren des Liedes bekannt sind. Nimmt man allerdings Stilmerkmale von Melodie und Text zur Begriffsbestimmung hinzu, fächert sich das Bild weiter auf. Denn so betrachtet, bietet „Stille Nacht“ eine Palette von Optionen: es ist alpenländisch in der Stimmführung, weihnachtlich in seinem wiegenden Siciliano, durchdacht im Sinne der Aufklärung, idyllisch im Zugang der Romantik, religiös in der Thematik, friedvoll in seiner Botschaft, wohl noch anderes mehr. Das Erscheinungsbild des Liedes schattiert, je nachdem, wo und wie es erklingt.

Ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren, darunter stilistische Beobachtungen, Bühnenpräsenz, Nostalgie aber auch Kommerzialität lässt dabei in seiner Gesamtheit eine ursächliche Differenz zum Volkslied, und ebenso zum geistlichen Lied / Kirchenlied entstehen. Selbst pop-musikalische Versionen von „Stille Nacht“ verdeutlichen dies. Man denke nur, beispielsweise, an die Weihnachtsprogramme in den Konzerten der Trapp Family Singers²⁶ oder vergleiche einen

26 Vgl. Thomas Hochradner, *Zum Repertoire der „Trapp Family Singers“*, in: *„The Sound of Music“ zwischen Mythos und Marketing*, hg. v. Ulrike Kammerhofer-Aggermann und Alexander G. Keul,



Abb 4: Screenshot aus einem TV-Auftritt von Bing Crosby mit Knabenchor; <https://www.youtube.com/watch?v=8VuqM2opVSw> (4. 10. 2018)

Fernsehauftritt jenes Mannes, der angesichts der in Millionen zählenden Verkaufszahlen seiner Singles wohl am meisten zur Popularisierung von *Silent Night* beigetragen hat: Der US-amerikanische Crooner Bing Crosby²⁷ singt das Lied zusammen mit einem Boys' Choir, und seine Ansage wie auch die gestellte Szene suggerieren familiäre Heimeligkeit (Abb. 4). Solche Grenzüberschreitungen, das Zugleich von Musik, Emotion und ‚Botschaft‘, sind nach wie vor zu beobachten: Ein Video der Pop-Gruppe Pentatonix aus dem Jahr 2014 ist – trotz einer avancierten Interpretation nur der ersten Strophe von *Silent Night* – in einem Kirchenschiff gedreht worden.²⁸

Die Fachwelt ist sich heute darüber einig, dass das terminologische Verständnis von Volkslied im 19. Jahrhundert auf einem zur Zeit der Aufklärung

Salzburg: Salzburger Landesinstitut für Volkskunde 2000 (*Salzburger Beiträge zur Volkskunde* 11), S. 115–138: 118.

27 Crooning ist ein Gesangsstil, der mithilfe des Mikrophons besondere Wärme und Intimität entfaltet. Gemeinsam mit Frank Sinatra war Bing Crosby unter den Ersten, die diese Art zu singen zur Perfektion brachten.

28 <https://www.youtube.com/watch?v=sme8N2pzRx8> (17. 10. 2019).

‚gemachten‘, einseitig und im Wesentlichen textbezogen entwickelten Profil beruht. Womit Erk operierte, war infolgedessen das Idealbild einer Bildungselite, dem Pommer mit dem „echten Volkslied“ ein gegenläufiges, aber nicht minder intentional gefärbtes Axiom entgegensetzte. Beiden Zugängen ist ein Qualitätsmodus eigen, der sich an der tatsächlichen Sing- und Repertoirepraxis reiben musste. „Stille Nacht“ war angreifbar, weil weder die philologisch ‚beste‘, ergo verbindliche, noch eine einzig vorbildliche, im Volk ausgeprägte Fassung ausgemacht werden können. Schon die Autographie von Mohr und Gruber weisen ja kleine Unterschiede auf, und die weitere Tradierung hat die Vielfalt mehr und mehr anschwellen lassen.

Doch einmal noch kam kurzzeitig der Verdacht auf, ein Volkslied könne zumindest mit im Spiel gewesen sein, als „Stille Nacht“ entstand. Denn im Zuge einer Feldforschung im Salzburger Flachgau wurde am 5. Mai 1976 ein Ansingelied (siehe Abb. 5) vorgesungen, das mit den Worten „Stille Nacht, heilige Nacht“ begann.²⁹ Allerdings konnte der Volksliedforscher Hermann Fritz bald danach nachweisen, dass dieses Lied in seiner melodischen Gestalt einem Typus folgt (dem sog. ‚neubayrischen Typus‘), der erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts verbreitet wurde, und dass dem Ansingelied das Incipit des mittlerweile beliebten „Stille Nacht“ offenbar nachträglich vorangestellt worden ist.³⁰

Ein ähnliches Lied, „Du Jodl, gib Acht“ (siehe Abb. 6), stellte übrigens schon 1926 der Volksmusikforscher Viktor Zack in der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied* vor. Auch für dieses mundartliche Hirtenlied sind melodische Parallelen zu „Stille Nacht“ nachzuweisen, obgleich sie zu nichtig sind um Vorlage oder Kopie abzugeben.³¹ Andererseits zeigt sich daran ein weiteres Mal, dass Komponist Gruber nicht nur an Traditionen kirchlicher Weihnachtsmu-

29 Gerlinde Haid, *Singgelegenheiten, Repertoire und Singpraxis im Flachgau*, in: *Volksmusik im Flachgau. Forschungsergebnisse und Berichte aus dem nördlichen Salzburg*, zusammengestellt und bearb. v. Gerlinde Haid, Salzburg: Salzburger Heimatpflege und Salzburger Volksliedwerk 1980, S. 101–147: 104. Vgl. dazu auch Martin Gschwandtner, *Das „Flachgauer Hirtenlied“, auch „Stille Nacht!-Lied für Kinder“*, in: *Blätter der Stille Nacht Gesellschaft*, Folge 59 (2019), S. 18f.: 18, wo die Ansicht eines der Überlieferer, Pfarrer Andreas Radauer, wiedergegeben wird; demnach habe Joseph Mohr selbst das Lied gereimt und vertont und an diversen seiner Wirkungsorte verbreitet.

30 Vgl. Hermann Fritz, *Melodievarianten von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ in vergleichender Untersuchung*, in: *175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“*. *Symposiumsbericht*, hg. v. Thomas Hochradner und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Selke 1994 (*Veröffentlichungen zur Salzburger Musikgeschichte* 5), S. 147–157.

31 Viktor Zack, *Stille Nacht, heilige Nacht. Kleine Ausgrabungen*, in: *Das deutsche Volkslied* 28 (1926), Heft 9/10, S. 125–127.

1. Stille Nacht, heilige Nacht, wir bringen dem Kindlein ein Opfer dar. I bringeam a Semmert, du bringsteahn an Oa, i bringeahn a Buda, a paar Reißl Haar- du bringsteahn a Täuberl, a zwoa!

2. Stille Nacht, heilige Nacht, wir wünschen Georgius, Menhartus ins Haus, daß alles Unglück muß weichen hinaus! Wir- Hurlen, wir geharjett nach Haus.

Abb. 5: Ansingelied „Stille Nacht“ aus dem Salzburger Flachgau, Transkription von Gerlinde Haid, aus: *Volksmusik im Flachgau. Forschungsergebnisse und Berichte aus dem nördlichen Salzburg*, zusammengestellt und bearb. v. Gerlinde Haid, Salzburg: Salzburger Heimatpflege und Salzburger Volksliedwerk 1980, S. 104

Nr. 1.
Du Jo = dl, du Jo = dl, gib acht auf das Kind, es liegt in dem Wiagerl und hei = dls! na gschwind, es liegt in dem Wiagerl, geh hei = dls na gschwind

Abb. 6: Hirtenlied „Du Jodl, gib Acht“, aus: Viktor Zack, *Stille Nacht, heilige Nacht. Kleine Ausgrabungen*, in: *Das deutsche Volkslied* 28 (1926), Heft 9/10, S. 126

sik anknüpfte, sondern zugleich aus einer volksläufigen Idiomatik schöpfte. Schon dem Werden des „Stille Nacht“-Liedes ist also jene Mehrgeisigkeit immanent, die sich in seiner Geschichte ein um das andere Mal bestätigt hat: als Gemeindelied, Familienlied, Friedenslied usw., in bald dieser, bald anderer leichter Veränderung von Text oder Melodie, und ebenso in den verschiedensten Begleitsätzen.

Von Michael Haydn zu Anton Bruckner. Stationen einer Wirkungsgeschichte

Einleitung

Mehr als alle anderen Komponisten der Klassik war Michael Haydn (1737–1806) nahezu das gesamte 19. Jahrhundert im kirchenmusikalischen Bereich präsent. Seine Werke gehörten sowohl in den großen Stiften und Städten als auch in jeder Landpfarre zum festen Bestandteil sonn- und feiertäglicher Gottesdienste. Wie später die Kompositionen des zwei Generationen jüngeren Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840) aufgrund ihrer leichten Aufführbarkeit in Süddeutschland und der gesamten Donaumonarchie verbreitet waren, erfreuten sich auch die Schöpfungen des Salzburger Haydn ungemeiner Beliebtheit. Gleich Schiedermayrs Werken waren diese für Instrumentalisten meist problemlos spielbar und durchaus auch für weniger geübte Sänger geeignet. Im Vergleich zu Schiedermayr war Michael Haydn jedoch der weitaus versiertere Komponist, der im melodischen Einfall und vor allem satztechnisch dem Linzer Domkapellmeister in jeder Hinsicht überlegen war. Insbesondere Gradual- und Offertoriumsvertonungen waren es, die seine Beliebtheit als Kirchenkomponist festigten. Diese, im Auftrag von Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo (1732–1812) systematisch für alle Sonn- und Feiertage geschaffenen und zumeist zwischen 1783 und 1790 entstandenen Werke, fanden aufgrund ihrer schlichten Grundausstattung – vierstimmiger gemischter Chor mit Begleitung zweier Violinen und Orgel – weit über Salzburg hinaus Verbreitung.¹ Bald gehörten sie auch im Herzogtum Ob der Enns zum unverzichtbaren Repertoire auf allen Kirchenhören, das sogar in den entlegensten Regionen zu finden war (z.B. Atzbach, Ungenach oder Wolfsegg).

Konkret nachweisbare Kontakte Bruckners mit dem Œuvre Michael Haydns gibt es nur in wenigen Fällen, doch kann von ungemein mehr Berührungspunkten ausgegangen werden, da Haydns Kompositionen gerade an den frühen Wirkungsstätten des Ansfeldener Meisters, vor allem aber in St. Florian, fix verankert waren. Folgende Betrachtungen wollen sich daher, basierend

1 Vgl. Hans Jancik, *Michael Haydn. Ein vergessener Meister*, Wien: Amalthea 1952, S. 146–148.

auf Quellenmaterialien und Dokumenten, mit der kirchenmusikalischen Michael Haydn-Rezeption im direkten Bruckner-Umkreis auseinandersetzen und dort enden, wo eine eingehende Werkanalyse beginnen würde.² Ergänzend sei noch angemerkt, dass Haydns weltliches Liedschaffen und seine instrumentalischen Werke für Bruckner bedeutungslos waren.

Ansfelden und Hörsching

Bruckners erste musikalische Wirkungsstätten waren Ansfelden und Hörsching. Hier stand er seinem Vater Anton sen. (1791–1837) beziehungsweise seinem Onkel Joseph Weiß (1772–1850) und dessen Sohn Johann Baptist (1813–1850) als Sänger und Instrumentalist zur Seite. Weder in Ansfelden noch in Hörsching haben sich für diese Zeit relevante Musikalienbestände erhalten, die auf Bruckners etwaige Begegnung mit Kompositionen von Michael Haydn schließen ließen, doch kann das Vorhandensein solcher Werke sehr wohl vorausgesetzt werden. Die frühen Bruckner-Biographen August Göllicher (1895–1923) und Max Auer (1880–1962) erwähnen, Bruckner hätte in Hörsching bei seinem Cousin Johann Baptist – der dort erst 37-jährig am Pfarrfriedhof Suizid beging – erste Tonsatzstudien unter anderen anhand von ausgewählten Fugen Michael Haydns betrieben.³ Sollte diese Behauptung stimmen, bleibt allerdings offen, um welche Werke es sich dabei gehandelt haben könnte. Waren hier etwa Fugen aus vokaler Kirchenmusik gemeint oder handelte es sich dabei um seine *50 kleinen Orgelstücke zur nützlichen Uebung für angehende Orgelspieler, bestehend aus Präludien, Versetten und Cadenzen &c in den gewöhnlichen 8 Kirchen-Tönen*, die um 1810 bei Friedrich Emanuel Eurich (1772–1852) in Linz gedruckt worden waren?⁴ Möglicherweise könnten sogar ein paar anonym überlieferte, von Weiß in ein Orgelbuch notierte Fugen aus der Feder Michael Haydns stammen, was derzeit aber nicht nachzuweisen ist (siehe Abb. 1).

2 Vgl. hierzu auch Klaus Petermayr, *Anton Bruckner und Joseph Haydn*, in: *Anton Bruckner und die Wiener Klassik*, hg. v. Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 2012, S. 79–92.

3 Vgl. August Göllicher / Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Bd. 1, Regensburg: Bosse 1922, S. 92.

4 Vgl. Othmar Wessely, *Der junge Bruckner und sein Orgelspiel*, in: *Staat – Kirche – Schule in Oberösterreich. Zu Anton Bruckners sozialhistorischem Umfeld*, hg. v. Harry Slapnicka, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 1994 (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien* 10), S. 60–101: 67.



Abb. 1: Anonyme Fuge aus einem Orgelbuch von Johann Baptist Weiß (1813–1850); Oberösterreichisches Landesmuseum, Musik Ms. 525

St. Florian I

Nach dem Tod seines Vaters Anton sen., der, bedingt durch übermäßigen Alkoholkonsum, am 7. Juni 1837 allzu früh verstorben war, kam der junge Bruckner in das Augustiner Chorherrenstift St. Florian. Hier erhielt er bis 1840 nicht nur von Anton Kattinger (1798–1852) Unterricht im Orgelspiel, sondern wurde auch als Sängerknabe eingesetzt. Gerade durch seine Verwendung am Chor kam Bruckner mit dem klassischen Kirchenmusikrepertoire in Berührung. Wie in keinem anderen oberösterreichischen Stift verehrte man in St. Florian die Musik Michael Haydns.⁵ Vorhandene Aufführungskalendarien von 1838 bis zum Ende des Jahrhunderts belegen, dass es kaum einen Gottesdienst gab, in dem nicht zumindest eines seiner Werke erklang. Freilich, es waren in erster Linie wieder Gradualien und Offertorien, derer man sich damals bediente, doch ebenso wurden umfangreichere Kompositionen

5 Zu Michael Haydns St. Florian-Beziehungen vgl. Friedrich Buchmayr, *Michael Haydn und das Stift St. Florian. Eine Spurensuche zum 200. Geburtstag*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter* 60 (2006), S. 14–21.

von ihm dargeboten. Verdeutlicht sei dies hier am Zeitraum von November 1838 bis Ostern 1839 (vgl. Abb. 2).⁶

- „Adjuvabit“ (MH 375), 2. 2. 1839
- „Alleluja“ (MH 362), 7. 4. 1839
- „Alma Dei“ (MH 221), 8. 12. 1838
- „Ave Maria“ (MH 388), 2. 12. 1838
- „Beatus vir“ (MH 398), 15. 11. 1838
- „Benedictus“ (MH 391), 25. 12. 1838
- „Confitebuntur“ (MH 363), 18. 11. 1838
- „De profundis“ (MH 494), 25. 11. 1838
- „Dominus firmamentum“ (MH 655), 31. 12. 1838
- „Ecce Virgo“ (MH 408), 23. 12. 1838
- „Exaltate Sancti“ (MH 370), 2. 3. 1839
- „Ex Sion“ (MH 443), 9. 12. 1838
- „Juravit Dominus“ (MH 382), 3. 2. 1839
- „Lauda Deum“ (MH 400), 30. 12. 1838
- Messe C-Dur (MH ?), 31. 12. 1838; 6. 1. 1839
- „Ne timeas“ (MH 409), 16. 12. 1838
- „Nunc dimittis“ (MH 355), 2. 2. 1839
- „Omnes de Saba“ (MH 350), 6. 1. 1839
- „Per mortem“ (MH 525), 7. 4. 1839
- „Probasti Domine“ (MH 378), 26. 12. 1838
- „Prope est“ (MH 445), 23. 12. 1838
- „Qui sedes“ (MH 444), 16. 12. 1838
- „Salve Regina“ (MH deest), 16. 12. 1838
- „Sub vestrum“ (MH 275), 26. 12. 1838
- „Tecum principium“ (MH 390), 24. 12. 1838
- „Te Deum“ C-Dur (MH 28?), 24. 12. 1838
- „Te Deum“ D-Dur (MH 800), 25. 12. 1838
- „Tollite portas“ (MH 387), 24. 12. 1838
- „Victimae paschali“ (MH 361), 31. 3. 1839
- „Viderunt omnes“ (MH 341), 25. 12. 1838

Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle, dass am 21. Oktober 1840 Michael Haydn's „Locus iste“ (MH 383) in der Stiftskirche zur Aufführung kam. Bruckners Mitwirkung dabei ist durchaus vorstellbar.

6 Näheres siehe: Walter Pass, *Studie über Bruckners ersten St. Florianer Aufenthalt*, in: *Bruckner-Studien*, hg. v. Othmar Wessely, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1975, S. 11–52.

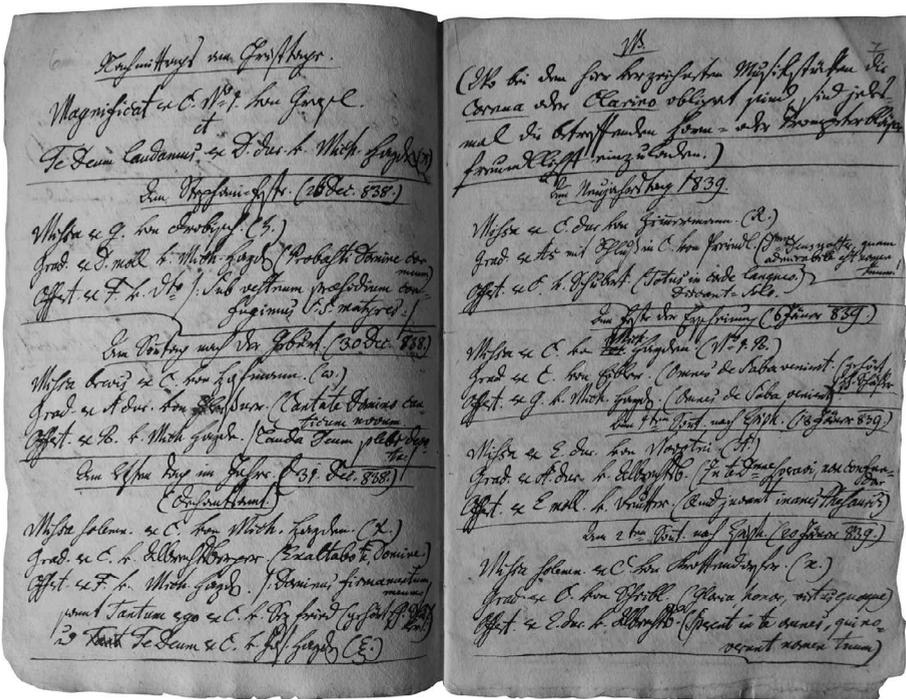


Abb. 2: Ausschnitt aus dem St. Florianer Aufführungskalendarium von 1838 mit Eintragungen von Werken Michael Haydns; Stiftsarchiv St. Florian, ohne Signatur

Haydns Beliebtheit reduzierte sich in St. Florian erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein wenig, als ihm der berühmt-berüchtigte Robert Führer (1807–1861) quantitativ den Rang streitig machte.

Linz I

In den Jahren 1840/41 ließ sich Bruckner zum Schullehrer ausbilden, wofür er an der sogenannten Präparandie in Linz einen zehnmonatigen Kurs besuchte. Unterricht in den Fächern Harmonie- und Generalbasslehre, Choralgesang und Orgelspiel erteilte damals Johann August Dürrnberger (1800–1880), der darüber hinaus mit seinen Schülern die sonn- und feiertäglichen Gottesdienste in der Minoritenkirche, der heutigen Landhauskirche, gestaltete. Die dabei zum Einsatz gekommenen musikalischen Bestände galten lange Zeit als verschollen, ehe sie vor ein paar Jahren durch Zufall von Andreas Lindner und mir wiederentdeckt wurden.⁷ Wenn auch nach wie vor nicht vollständig vorhanden,

7 Vgl. Andreas Lindner, Ein interessanter Notennachlass im Besitz des Anton Bruckner Instituts Linz, in: *Bruckner Jahrbuch 2006–2010*, hg. v. Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 2011, S. 201–206.

gibt das sichergestellte Material umfassende Einblicke, wie sich damals die Lehramtskandidaten, also auch Bruckner und seine Klassenkameraden, Musik aneigneten. In einer Litanei Schiedermayrs⁸ etwa wurden die einzelnen Stimmen im Juni 1839 – also im Präparandenjahrgang vor Bruckner! – von Schülern angefertigt, wobei jeder Präparand für die von ihm interpretierte Gesangs- oder Instrumentalstimme zuständig war, was aus den jeweiligen Signaturen an deren Ende hervorgeht.

Auch Michael Haydn ist mehrfach in den Beständen der Präparandie vertreten. Mit Sicherheit befanden sich zu Bruckners Zeit folgende Titel darunter:⁹

- Requiem Es-Dur (MH deest)
- „Salve Regina“ A-Dur (MH deest)
- „Ave Maris stella“ Es-Dur (MH deest)
- 3 Responsorien (MH 276)

Auch wenn Bruckner mit diesen Werken nicht direkt in Verbindung gebracht werden kann, existiert aus seiner Feder eine Abschrift von Haydns Deutscher Messe „Hier liegt vor deiner Majestät“ (MH 560?), die er um 1841 für seinen Schulkollegen Johann Dittlbacher (1824–1908) anfertigt hat.¹⁰ Welche Vorlage Bruckner für seine Abschrift zur Verfügung stand, ist nicht eindeutig feststellbar. Aufgrund der Notation im drei- bis vierstimmigen Satz liegt die Verbindung zum Erstdruck des Werkes im Jahr 1800 bei Ignaz Sauer in Wien nahe, der demnach an der Präparandie vorhanden gewesen sein müsste.

Windhaag, Kronstorf, Enns

Seine erste Anstellung als Schulgehilfe führte Bruckner ins nördlichste Mühlviertel, nach Windhaag bei Freistadt. Eine eingehende Untersuchung der kirchenmusikalischen Bestände des Ortes fehlt derzeit noch. Der schwierige Zugang zum Material, von dem überdies nur wenig zu erwarten ist, hatte den Aufschub einer vom Anton Bruckner Institut Linz angedachten Katalogisierung zur Folge.¹¹ Laut Göllerich und Auer bevorzugte Bruckners

8 A-LIm, derzeit noch ohne Signatur.

9 A-LIm, derzeit noch alle ohne Signatur.

10 Vgl. Erich W. Partsch, *Ein unbekanntes Bruckner-Autograph in oberösterreichischem Privatbesitz*, in: *Bruckner Jahrbuch 1991/92/93*, hg. v. Othmar Wessely, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 1995, S. 131–134.

11 Ein Teil des Bestandes befindet sich in Privatbesitz, der andere ist durch die Auslagerung aus dem Kirchenraum nur äußerst schwer greifbar.

Die nächste Station in Bruckners Gehilfen-Karriere war Kronstorf. Von hier aus führte ihn sein Weg, so oft es die Zeit erlaubte, ins benachbarte Enns, wo er beim dortigen Regens chori Leopold von Zenetti (1805–1892) Kompositionsunterricht nahm.¹³ Der selbst als Komponist tätige Zenetti war ein großer Verehrer von Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791) und Joseph Haydn (1732–1809), doch auch Michael war ihm kein Unbekannter. Sowohl in der Österreichischen Nationalbibliothek als auch in Enns und Kronstorf haben sich aus der Feder Zenettis Abschriften von Werken des Salzburger Haydn erhalten, die Bruckner wohl gekannt hat:

- Messe C-Dur (MH?), nur Orgelstimme vorhanden, A-Wn, Mus. Hs. 20.031
- Deutsche Messe (MH 560?), unvollständig, A-Wn, Mus. Hs. 20.002
- „De profundis“ (MH 494), Stadtmuseum Enns
- „Domine refugium“ (MH 521), Stadtmuseum Enns
- „Ecce quam“ (MH 522), Stadtmuseum Enns
- „Liberasti nos“ (MH 523), Stadtmuseum Enns
- „Omnes de Saba“ (MH 350), A-Wn, Mus. Hs. 20.003
- „Paratum cor meum“ (MH 524), Stadtmuseum Enns
- „Sederunt principes“ (MH 343), A-KRO, 5/16
- „Te Deum“ D-Dur (MH 800), A-Wn, Mus. Hs. 20.032
- „Timete“ (MH 385?), Stadtmuseum Enns

Zenetti unterrichtete Bruckner während dessen Kronstorfer Gehilfenzeit regelmäßig und in gelockerter Form bis 1855. Das dort Erlernete wurde ihm jenes Fundament, aus dem wenig später seine ersten größeren Kompositionen wachsen konnten.

St. Florian II

Am 27. und 28. Mai 1845 legte Bruckner in Linz die sogenannte „Konkursprüfung“ ab, nach der er als Lehrer in Vorschlag gebracht werden konnte. Anekdotisch ist dazu überliefert, dass er im Rahmen des von Dürnrberger

12 Vgl. Göllicher / Auer, *Anton Bruckner* (wie Anm. 3), S. 169.

13 Vgl. dazu allgemein Elisabeth Maier / Franz Zamazal, *Anton Bruckner und Leopold von Zenetti*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1980 (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien* 3).

beurteilten Orgelvorspiels ein Thema aus Michael Haydns Offertorium „Tres sunt“ (MH 183) verarbeitete.¹⁴ Dieses Werk könnte er durchaus schon in St. Florian kennengelernt haben, da es dort vielfach aufgeführt wurde und noch heute im Musikarchiv verwahrt wird.¹⁵

Am intensivsten beschäftigte sich Bruckner wohl während seines zweiten St. Florianer Aufenthalts – von 1845 bis 1855 – mit Michael Haydns Werken.¹⁶ Zum einen näherte er sich diesen von der musikalischen Praxis her als Organist und Lehrer der Sängerknaben, zum anderen dienten sie ihm zur eigenen Weiterbildung in Form von Kompositionsstudien, die er meist ergänzend zu seiner Lektüre von Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753) heranzog. Er studierte und analysierte demnach Kompositionen, die er selbst hörte bzw. an deren Aufführungen er unter Regenschori Ignaz Traumihler (1815–1884) beteiligt war. Feststellbar sind:

- Kyrie, „Cum Sancto Spiritu“, Benedictus und Agnus Dei aus der Messe C-Dur (MH 322)
- „Quam olim“ und „Cum Sanctis“ aus dem Requiem c-Moll (MH 155, vgl. Abb. 3)
- „In te Domine speravi“ aus dem „Te Deum“ C-Dur (MH 28)
- „Propitius esto Domine“, Offertorium (MH 489)
- „Timete Dominum“, Offertorium (MH 256)

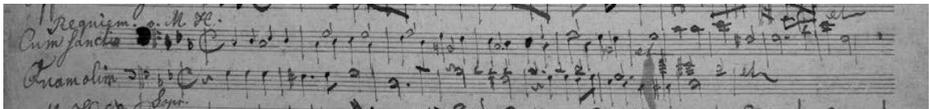


Abb. 3: Bruckners Notat zweier Fugenthemen („Quam olim“, „Cum Sanctis“) aus Michael Haydns Requiem c-Moll (MH 155); A-SF, Brucknerarchiv, 20-65a, fol. 4^v

Im Rahmen dieser Studien bzw. sicherlich auch basierend darauf entstanden Bruckners erste vier kirchenmusikalische Werke mit Orchesterbegleitung:

- Requiem (WAB 29), SATB, Hr, 3 Pos, 2 V, Va, Vc, Vle, Org (1848/49)
- „Tantum ergo“ (WAB 44), SATB, 2 Trp, [Pk], 2 V, Vle, Org (1849)

14 Vgl. Leopold Nowak, *Anton Bruckner. Musik und Leben*, Linz: Landesverlag 1973, S. 42.

15 A-SF, VI/230.

16 Vgl. dazu allgemein Paul Hawkshaw, *Bruckners Abschriften von Werken anderer Komponisten: Bemerkungen über Chronologie und musikalische Ausbildung während des zweiten St. Florianer Aufenthaltes*, in: *Der junge Bruckner*, hg. v. Theophil Antonicek, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 2008, S. 173–200.

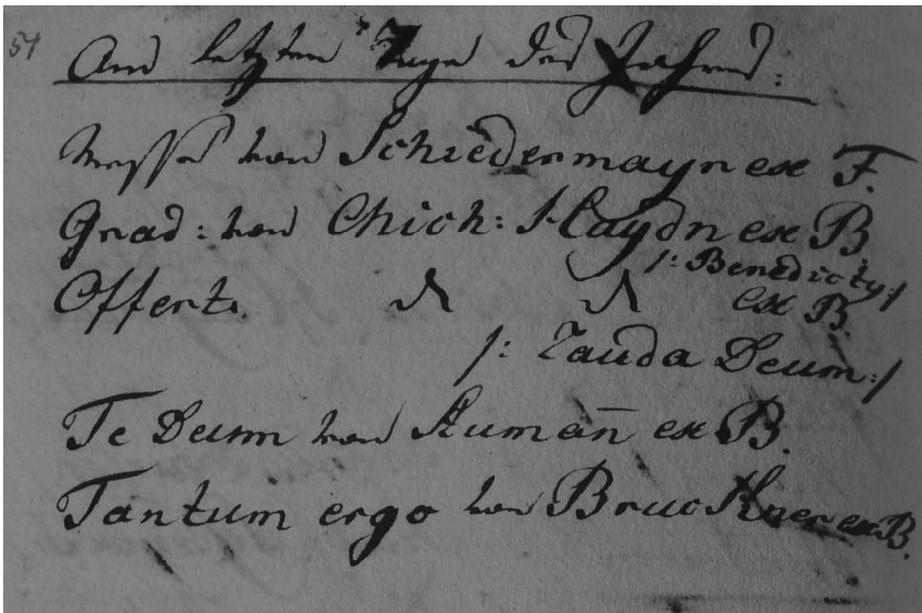


Abb. 4: Eintrag von Bruckners „Tantum ergo“ (WAB 44) in den St. Florianer Aufführungskalendarien; Stiftsarchiv St. Florian, ohne Signatur

- „Magnificat“ (WAB 24), SATB, 2 Trp, Pk, 2 V, Va, Vle, Org (1852)
- Missa solemnis (WAB 29), SATB, 2 Trp, Pk, 2 Hr, 3 Pos, 2 Fl, 2 Kl, 2 Ob, 2 Fg, 2 V, Va, Vc, Vle, Org (1855)

Das „Tantum ergo“ (WAB 44) war vermutlich Bruckners erstes Werk, welches in St. Florian zur Aufführung kam (vgl. Abb. 4). Es erklang mit ihm an der Orgel zum Silvestergottesdienst 1849 zusammen mit einer Messe Schiederemayrs, einem „Te Deum“ von Franz Joseph Aumann (1728–1797), dem Graduale „Benedictus es Domine“ (MH 369) sowie dem Offertorium „Lauda Deum“ (MH 400) von Michael Haydn.¹⁷

1850 lernte Bruckner in St. Florian Haydns Schüler Ignaz Assmayr (1790–1862) kennen, den er 1852 in Wien besuchte, um ihm sein Requiem vorzulegen, ehe es zwei Jahre später zu einem neuerlichen Zusammentreffen der beiden und einer Werkwidmung kam. Dass Bruckners Beschäftigung mit Haydn durch diese Bekanntschaft in irgendeiner Weise angeregt wurde, wäre zwar denkbar, entbehrt aber jeder gesicherten Grundlage.

17 Vgl. Klaus Petermayr, *Welches Tantum ergo Bruckners erklang zu Silvester 1849?*, in: *ABIL-Mitteilungen* 21 (2018), S. 7–9.

Bruckners Reifezeugnis für Linz wurde quasi seine *Missa solemnis* (WAB 29), die aber ihre Uraufführung 1854 noch in St. Florian erlebte. Nach einem Probespiel im November 1855 avancierte Bruckner zum provisorischen, im Jänner 1856 zum definitiven Dom- und Stadtpfarrorganisten von Linz. Als solcher ließ er sich zwar schon bald von diversen Substituten vertreten, um in Wien Unterricht bei Simon Sechter (1788–1867) nehmen zu können, doch gänzlich gelang es ihm nicht, sich von den Pflichten fernzuhalten, die ihm sein unmittelbarer Vorgesetzter, Domkapellmeister Karl Zappe (1812–1871), abverlangte. So hatte er wohl oder übel immer wieder zu sonn- und feiertäglichen Gottesdiensten die Orgel zu spielen, wodurch er freilich mit dem *Cœuvre* Michael Haydns konfrontiert wurde, auch wenn sich dies konkret nur einmal nachweisen lässt: Am 19. Juni 1859 erklang im Dom eine neue Messe von Mathias Kirchberger (Lebensdaten unbekannt) gemeinsam mit einem Offertorium von Mozart und einem Graduale von Haydn, deren Titel allerdings nicht bekannt sind. Bruckner begleitete und improvisierte an der Orgel.¹⁸

Der noch heute erhaltene historische Notenbestand des Linzer Doms (des sogenannten „Alten Doms“) enthält mehr als 100 Titel zu Michael Haydn.¹⁹ Viele dieser Abschriften stammen zwar aus dem frühen 19. Jahrhundert, befanden sich aber ursprünglich im Besitz diverser Landschullehrer – z.B. des Michael Denk (1778–1850) aus Atzbach oder des Adolf Festl (1826–1902) aus Oberneukirchen – und gelangten erst viel später ins Domarchiv, sodass Bruckners unmittelbarer Amtszeit nur Weniges konkret zugeordnet werden kann. Dabei handelt es sich um folgende Kompositionen:

- „Benedictus qui venit“ (MH 391), A-Lid 121
- „Locus iste“ (MH 383), A-Lid 82/19
- „Tecum principium“ (MH 390), A-Lid 83
- „In omnem terram“ (MH deest), A-Lid 137

Von diesen Werken erregt das „Locus iste“ besondere Aufmerksamkeit, da sich naturgemäß ein unmittelbarer Vergleich mit Bruckners berühmtem, 1869 zur Einweihung der Votivkapelle des neuen Linzer Doms entstandenen Graduale (WAB 23) aufdrängt. Mit Haydns Werk, das schon unter Franz Xa-

18 Vgl. *Linzer Zeitung* vom 26. Juni 1859 bzw. Elisabeth Maier, *Anton Bruckner als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist. Aspekte einer Berufung*, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2009 (*Anton Bruckner. Dokumente und Studien* 15), S. 172.

19 Vgl. Ikarus Kaiser / Michael Jahn, *Das historische Notenarchiv des Linzer Doms*, Wien: Verlag der Apfel 2008 (*Veröffentlichungen des RISM-Österreich*, Reihe A/10), S. 91–142.

ver Glöggl (1764–1839) zum Bestand des Doms gehörte, hat Bruckners Komposition – den Text ausgenommen – allerdings nichts gemein.

Zur Einweihung der Votivkapelle erklang neben Bruckners „Locus iste“ auch die 1866 vollendete erste Fassung seiner *e-Moll Messe* (WAB 27). Für dieses Werk verlangt er neben einem achtstimmigen gemischten Chor ausschließlich reine Bläserbesetzung, welche freilich die Aufführung am Domplatz bedingte. Als sogenannte „Bläsermesse“ hat Bruckners Komposition aber nicht viele Vorbilder. Ob in diesem Zusammenhang ein Vergleich mit Michael Haydns *Missa Sancti Hieronymi* (MH 254) von 1777 angebracht ist, sei hier lediglich in den Raum gestellt.²⁰ Aufführungen dieses Werkes lassen sich zwar nicht in Linz, jedoch für das Stift Kremsmünster nachweisen²¹, zu dem Bruckner intensive Kontakte pflegte.

Nach Bruckners 1868 erfolgtem Umzug von Linz in die Reichshauptstadt Wien hatte er vor allem als Organist der Hofmusikkapelle Gelegenheit mit den Werken Michael Haydns in Berührung zu kommen. Bringt man die von Richard Steuerer recherchierten Aufführungsdaten zum Repertoire der Hofmusikkapelle²² mit der von Franz Scheder erstellten Bruckner-Chronologie²³ in Einklang, ließen sich ohne große Schwierigkeiten konkrete Belege finden, die den hier zur Verfügung stehenden Rahmen jedoch überschreiten würden. Stattdessen sei zum Schluss ein knapper und spekulativer Versuch unternommen, die Rezeption des Weihnachtsliedes „Stille Nacht, Heilige Nacht!“ in Bruckners direktem Umfeld anzudeuten.

Stille Nacht

1881 erschien in Innsbruck der Band *Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol* des Florianer Konventualen Wilhelm Pailler (1838–1895).²⁴ In jahrzehntelanger Arbeit hatte dieser gerade für Oberösterreich eine in ihrer

20 Vgl. hierzu etwa Franz Gratl, *Messen mit Bläserbegleitung vor und um Bruckner. Zu den Gattungstraditionen*, in: *Bruckners Verhältnis zur Blas- und Bläsermusik*, hg. v. Theophil Antonicek, Andreas Lindner und Klaus Petermayr, Linz: Musikwissenschaftlicher Verlag 2014, S. 179–210: 181–183.

21 Siehe Charles H. Sherman / T. Donley Thomas, *Johann Michael Haydn 1737–1806. A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant (NY): Pendragon Press 1993, S. 96.

22 Vgl. Richard Steuerer, *Das Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle im 19. Jahrhundert*, Tutzing: Schneider 1998.

23 Franz Scheder, *Anton Bruckner. Chronologie*, Tutzing: Schneider 1996.

24 Zu Paillers Biographie und Sammlungen vgl. vor allem Arnold Blöchl, *Melodiarium zu Wilhelm Paillers Weihnachts- und Krippenliedersammlung*, Wien: Böhlau 2000 (*Corpus Musicae Popularis Austriacae* 13/1).



Abb. 5: P. Wilhelm Pailler (1838–1895); Foto: Stiftsarchiv St. Florian

1) Stille Nacht, heilige Nacht! Alles schläft, einsam wacht Nur das traute, holdselige Paar. Vorder Knabe im lockichten Haar Schlafe in himmlischer Ruh!	5) Stille Nacht, heilige Nacht! Bettlein ward dir gemacht, Deine Mutter, die legte dich 'nein. Ach die Krippe so hart, so voll Pein, Sollte zur Wiege dir sein.
2) Stille Nacht, heilige Nacht! Durch die Nacht tönt mit Macht Nun der Engel vielfimmiger Ruf, Ihn zu preisen, der alles erschuf: Ehre sei Gott in der Höh!	6) Stille Nacht, heilige Nacht! Gottes Sohn, o wie lacht Lieb' aus deinem holdseligen Mund, Da uns schlägt die rettende Stund, Jesus in deiner Geburt.
3) Stille Nacht, heilige Nacht! Heil ward, Welt, dir gebracht, Alle Menschen, ach, waren verlor'n, Heute ward der Sieger gebor'n, Welcher da Friede gebracht.	7) Stille Nacht, heilige Nacht! Sieh, uns zieht's fort mit Macht Zu dem göttlichen Kinde dort hin, Zu verehren das Kind auf den Knie'n, Welches den Himmel gebracht.
4) Stille Nacht, heilige Nacht! Hirten erst kundgemacht Durch der Engel froh's Hallelujah Tönt es laut von fern und naß: Jesus, der Retter ist da! Handschriftlich. Traunkreis. (St. Florian.)	8) Stille Nacht, heilige Nacht! Dank sei dir dargebracht, Daß so arm, so verlassen du kamst Und die Sünden der Welt übernahmst, Jesus, du göttliches Kind!

Abb. 6: „Stille Nacht“, aus: Wilhelm Pailler, *Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol*, dort Nr. 360

Fülle bis heute unüberbotene Sammlung an Liedern zusammengetragen, die besonders vom 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts repräsentativ ist. Von den nahezu 500 darin enthaltenen Texten sind jedoch nur knapp 70 mit den dazugehörigen Melodien überliefert. Zu ersteren zählt auch das „Stille Nacht“-Lied, das Pailler in zwei unterschiedlichen Fassungen aufgenommen hat: Eine, in diesem Zusammenhang nicht relevante, nennt als Quelle das Leipziger „Musikalische Wochenblatt 1874 Nr. 40“²⁵, während die zweite ungleich bedeutender ist. Diese bringt eine 8-strophige Fassung des Textes (vgl. Abb. 6), der handschriftlich in St. Florian vorhanden war, jedoch erhebliche Abweichungen von bzw. Ergänzungen zu Joseph Mohrs (1792–1848) Originaltext aufweist.

Vereinfacht lassen sich die Varianten und Neuschöpfungen folgendermaßen darstellen

Pailler	Gruber / Mohr
1. Strophe	1. Strophe
2. Strophe (Neuschöpfung)	
3. Strophe (Variante)	3. Strophe
4. Strophe (Variante)	6. Strophe
5. Strophe (Neuschöpfung)	
6. Strophe (leicht variiert)	2. Strophe
7. Strophe (Neuschöpfung)	
8. Strophe (stark variiert)	

25 Wilhelm Pailler, *Weihnachtslieder und Krippenspiele aus Oberösterreich und Tirol*, Innsbruck: Wagnersche Universitätsbuchhandlung 1881, Nr. 359.

Die vierte und fünfte Strophe von Mohrs Text fehlen bei Pailler. Die Vorlage zu Paillers Abdruck ist unbekannt. Im Stiftsarchiv St. Florian konnte sie bislang nicht verifiziert werden. Eine Durchsicht aller Aufführungskalendarien brachte jedoch ein interessantes Detail zu Tage. So lautet ein Eintrag zum Weihnachtsfest 1861:

Zur Segensmesse am H[eiligen] Christtag ist seit einigen Jahren das Tiroler Lied „Heilige Nacht“ etc. gesungen worden, wegen Mangel an Teilnehmern von Seiten des Volkes aber muss ein anderes populäres Lied eingeführt werden z.B. Dies ist der Tag von Gott gemacht.²⁶ (vgl. Abb. 7)

Bei dem genannten Lied kann es sich nur um Gruber und Mohrs „Stille Nacht“ handeln, das sich folglich in St. Florian nicht der größten Beliebtheit erfreut haben dürfte. In den folgenden Jahren wird es in den Kalendarien nicht mehr geführt, was aber nicht zwingend bedeuten muss, dass „Stille Nacht“ nicht zur Aufführung kam, denn auch all die Jahre zuvor wurde es – obwohl gesungen – keines Eintrags gewürdigt. Bis Ende der 1870er Jahre erklangen in St. Florian in der Christnacht nachweislich jährlich Georg Pasterwiz' (1730–1803) „Auf Hirten, es schwindet die Nacht“ und Michael Haydns „Tollite portas“ (MH 387). Da Pailler aber auch von einer handschriftlichen Verbreitung des „Stille Nacht“-Liedes im Traunkreis spricht, kann zumindest dort dessen regional eingeschränkte Beliebtheit vorausgesetzt werden. Im Umkreis St. Florians, in Ansfelden und vor allem Ebelsberg, ist die Dichte darüber hinaus überlieferter Weihnachtslieder mit 34 Titeln ausgesprochen hoch.

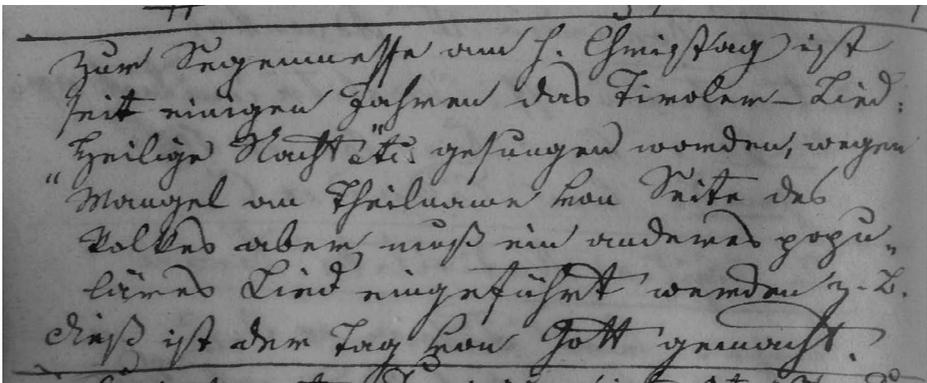


Abb. 7: Der Eintrag zum „Stille Nacht“-Lied in den St. Florianer Aufführungskalendarien, Dezember 1861

Mit zwei Feststellungen seien diese Ausführungen geschlossen:

1. Im kompositorischen Reifen Bruckners spielt das Repertoire älterer Meister – Albrechtsbergers, Joseph Haydns, Mozarts, Beethovens, aber auch Schuberts und Mendelssohns – eine tragende Rolle. Mehr als all diese dürfte ihn jedoch Michael Haydn beeinflusst haben. So lange dessen Werke aber nicht vollständig oder zumindest weitgehend in Neu- beziehungsweise Gesamtausgaben greifbar sind – wie dies bei Bruckner beinahe überflüssig oft der Fall ist – fällt die Bewertung einer solchen Vorbildwirkung sehr schwer.

2. Entgegen vielfacher Meinungen spielt Volksmusik in Bruckners Schaffen keine Rolle. Schon ab den mittleren 1850er Jahren versuchte er einen eigenen Kunststil zu entwickeln, in dem ‚Volkstümliches‘ kaum Platz hatte. Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Komponisten seiner Größe war es aber einzig Bruckner, der die traditionelle ländliche Kultur seiner Heimat nicht nur wahrnahm, sondern diese auch selbst praktizierte. Ob er dabei jemals mit dem „Stille Nacht“-Lied konfrontiert worden ist, muss dahingestellt bleiben.

Der Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum

Der seit 2014 am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg angesiedelte Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte widmet sich – in Nachfolge der 2011 gegründeten Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte – in vielfältiger Weise der Erschließung von Themen der Salzburger Musikgeschichte im Netzwerk von Quellen, Rezeption und Interpretation. Auf seiner Homepage sind Downloads und Informationen zur Salzburger Musikgeschichte, unter anderem durch Übersichten zu Archivalien und eine Linksammlung, zugänglich. Ebendort ermöglicht die Datenbank „Bibliographie zur Salzburger Musikgeschichte“ raschen Zugriff auf einschlägige Fachliteratur, während im Netzwerk „Biographisches Mosaik“ Kurzbiographien zu etlichen bedeutenden Persönlichkeiten der Salzburger Musikgeschichte des späten 19. bis 21. Jahrhunderts nachzulesen sind, deren Wirken in einschlägigen Fachlexika bisher nicht umfassend dokumentiert worden ist. Seitens des Arbeitsschwerpunktes veranstaltete Führungen vermitteln einem breiten Kreis von Interessierten Einblicke in bedeutende Schauplätze der Salzburger Musikgeschichte, das aktuelle Salzburger Musikleben sowie seine tragenden Institutionen.

Am Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte wird die in vier Bänden geplante, von Julia Hinterberger herausgegebene „Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg“ verantwortet, deren erster Band 2017 erschienen ist. Darüber hinaus verwirklicht der Arbeitsschwerpunkt themenspezifische Forschungsvorhaben, beispielsweise einen Workshop zu Heinrich Bibers Rosenkranzsonaten, der Referate mit der Interpretation ausgewählter Sonaten durch die Barockgeigerin Annegret Siedel verband, oder auch die inhaltliche Begleitung des Ausstellungskonzeptes der Universität Mozarteum zum Jubiläum der Gründung der Lehranstalt vor 175 Jahren, 1841, im Studienjahr 2016/17. Zudem werden gelegentlich Werkverträge für facheinschlägige Forschungen vergeben.

Vorträge und Ergebnisse der in losem Rhythmus veranstalteten Tagungen sind in der Reihe „Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger

Musikgeschichte“ publiziert. Bisher wurden die Bände „Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident“ (2011), „Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts“ (2014), „Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers“ (2015), „‘Those were the days’ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre“ und „Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle“ in Druck gebracht. Im Salzburger ‚Jubiläumsjahr‘ 2016 richtete der Arbeitsschwerpunkt im Rahmen des Projektbündels „Salzburg 20.16“ das Symposium „Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute“ aus, verbunden mit einer Präsentation durch Schulklassen des integrativen musikalischen Förderprogramms „Superar“ und einem abschließenden Konzert. Auch zu dieser Veranstaltung wurde – außerhalb der institutseigenen Reihe – ein Tagungsband vorgelegt.

Eine Reihe von Veranstaltungen – sowohl Führungen, als auch Tagungen – trägt dem immanenten Schwerpunkt „W. A. Mozart in Interpretation und Forschung“ der Universität Mozarteum Salzburg Rechnung. Viele der Führungsziele finden sich, zusammen mit weiteren Hinweisen, in der Broschüre „Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte“ zu einem Kompendium zusammengefasst. Über wiederholte Kooperationen mit der Stiftung Mozarteum sowie Vorträge von Mitgliedern ihrer wissenschaftlichen Abteilungen bei Symposien des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte wurde und wird die Achse spezifischer Mozart-Kompetenz gestärkt. Auch mit der Salzburger Bachgesellschaft hat sich bereits mehrmals eine Zusammenarbeit in künstlerisch-wissenschaftlichen Projekten ergeben.

Veröffentlichungen der Forschungsplattform / des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte

- Eberhard Preußner (1899–1964). Musikhistoriker – Musikpädagoge – Präsident. Dokumentation einer Ausstellung und eines Symposions an der Universität Mozarteum, hg. v. Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Wien: Hollitzer Verlag 2011 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 2).
- Salzburgs Musikgeschichte im Zeichen des Provinzialismus? Die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, hg. v. Dominik Šedivý, Wien: Hollitzer Verlag 2014 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 2).

- Von Venedig nach Salzburg. Spurenlese eines vielschichtigen Transfers, hg. v. Gerhard Ammerer, Ingonda Hanneschläger und Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Verlag 2015 (Veröffentlichungen der Forschungsplattform Salzburger Musikgeschichte, Band 3).
- Von der Musikschule zum Konservatorium, hg. v. Julia Hinterberger, Wien: Hollitzer Verlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Band 4: Geschichte der Universität Mozarteum, Band 1; zugleich Veröffentlichungen zur Geschichte der Universität Mozarteum Salzburg, Band 10).
- „Those were the days“ ... Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre, hg. v. Thomas Hochradner und Sarah Haslinger, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 5).
- Verlorene Söhne und Töchter. Salzburgs Musikleben nach Auflösung der Hofmusikkapelle, hg. v. Thomas Hochradner, Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2019 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 6).
- Salzburgs Hymnen von 1816 bis heute. Dokumentation einer Tagung im Rahmen von „Salzburg 20.16“ für den Arbeitsschwerpunkt Salzburger Musikgeschichte an der Universität Mozarteum Salzburg, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Julia Lienbacher, Münster u.a.: LIT Verlag 2017 (Musikwissenschaft, Band 25).
- Auf den Spuren der Salzburger Musikgeschichte. Museen, Archive & Bibliotheken, Sehenswürdigkeiten, Veranstaltungsorte und Spaziergänge in Salzburg, verfasst von Sarah Haslinger, Salzburg: Universität Mozarteum 2019, ²2020.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Mit einer „einfachen Composition“ vertonte der Organist an St. Nicola in Oberndorf, Franz Xaver Gruber, am Heiligen Abend des Jahres 1818 ein Gedicht des Kooperators Joseph Mohr. So entstand mit *Stille Nacht* ein Lied, das heute über alle Kontinente verbreitet ist. Eine Fülle von Texten und Filmen schildert seine Entstehung und die ebenso überraschende wie einmalige Rezeption des Liedes. Doch aus welchen mentalitäts- und religionsgeschichtlichen, musik-, literatur- und kunsthistorischen Entwicklungen heraus *Stille Nacht* getextet und komponiert wurde – danach wurde bisher nur selten gefragt. Im vorliegenden Band wird das ‚Weltweihnachtslied‘ zum Gegenstand einer Spurenlese, die seiner Streuung anhand des Wandels von traditionell verankerten Konstanten und wirkmächtigen Impulsen nachgeht.



HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-837-4

ISSN 2617-3328