

Zusammenfassung

Versucht man, aus dem wenigen hier Dargelegten eine Quintessenz zu ziehen, so kommt man zu dem Schluss, dass eine jahrzehntelange Übergangszeit²¹ ca. zwischen 1770 und 1830 den fast völligen Wegfall der Kantate im lutherischen Hauptgottesdienst vorbereitete. Während offensichtlich zunächst noch die Figuralmusik von vielen als wohltuender Gegensatz zum übereinstimmend als recht erbärmlich beschriebenen Gemeindegesang empfunden wurde, führten die aufgrund der allgemeinen schulischen Situation abnehmende Qualität der musikalischen Darbietungen einerseits sowie beginnende Überlegungen zur liturgischen Restauration andererseits, die dem chorischen – und eben auch choralen – Liturgiegesang Vorrang vor der Kunstmusik einräumten, dazu, dass die Kantate im 19. Jahrhundert zu einem Ausnahmeschmuckstück des Gottesdienstes wurde, mit einem eigentlich immer passenden Text der allgemeinen Gottesverehrung ohne dogmatische – besonders christologische – Elemente und einem starken Hang zur opernhaften Komposition.

Die Kantate war somit im 19. Jahrhundert, spätestens jedoch ab ca. 1830, längst keine zentrale Gattung des lutherischen Hauptgottesdienstes mehr – zumindest dann nicht, wenn man einen festen, harmonisch und sinnstiftend eingebetteten Platz im liturgisch-dramaturgischen Ablauf des Gottesdienstes sowie eine gewisse Regelmäßigkeit als Kriterium nimmt. Zentral war ihre Stellung höchstens im Ausnahmefall, z. B. bei einem Festgottesdienst.²² Mit anderen Worten: Die zentrale Stellung der Kantate mutierte, wenn auch temporal und regional stark unterschiedlich, vom regelmäßigen integralen Bestandteil des Gottesdienstes zu einem schmückenden Höhepunkt von Gottesdiensten zu besonderen Anlässen.

Winfried Kirsch (Hamburg)

Formen musikalischer Marienverehrung im 19. Jahrhundert

In den Jahren 1996–1997 erschien im Regensburger Verlag Pustet die zweite, von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri »völlig neu bearbeitete Auflage« des zweibändigen *Handbuchs der Marienkunde*. Bereits 1991 publizierte das Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn eine von Elisabeth Moltmann-Wendel, Hans Küng und Jürgen Moltmann herausgegebene Anthologie unter dem Titel *Was gibt uns Maria an?*¹ Diese beiden wohl wichtigsten

21 Vgl. Wüster, *Choralkantaten*, S. 117; insbes. von Liliencron, *Chorgesang*.

22 In gewisser Weise wurde diese Entwicklung bereits ein Jahrhundert früher angebahnt, denn beispielsweise in Leipzig wurden bereits 1704 in der Neuen Kirche nur an Festtagen Kantaten aufgeführt.

1 Überarbeitete zweite Auflage einer 1988 in der Internationalen Zeitschrift für Theologie *Concilium* unter dem Titel *Maria in den Kirchen* erschienenen Aufsatzsammlung.

interdisziplinär ausgerichteten neueren Publikationen zum Thema Marienverehrung² veranschaulichen die geistes- und kulturgeschichtliche Komplexität dieses Themas. Zudem verdeutlichen sie, dass die wissenschaftliche Behandlung des Themas ›Maria‹ in den Disziplinen Kunst, Poesie, Literatur und Theologie weitaus vielfältiger und fortgeschrittener ist als auf dem Gebiete der Musik.³ Eine systematische musikalische Ikonographie, und das heißt, eine phänomenologisch ausgerichtete Form- und Inhaltsdeutung von Marien-Musik ist bis heute höchstens in Ansätzen – und dann nur bezogen auf einzelne Werke oder kleinere Werkgruppen – erkennbar. Einer solchen Ikonographie nachzugehen setzt natürlich voraus, dass es eine Typologie von Marien-Musik überhaupt gibt. Das heißt, dass stilistische und ausdrucksästhetische Spezifika von vertonten Marien-Texten auszumachen sind, Spezifika, die über die jeweiligen personal-, zeit-, und regionalstilistischen Gegebenheiten hinausgehen. Vieles spricht für eine solche Sonderstellung von mehrstimmigen Marien-Kompositionen.⁴ Natürlich ist weder in der älteren noch in der neueren Kompositionsgeschichte von einem einheitlichen Bild von Marien-Musik auszugehen. Dazu sind sowohl die marianischen Textgattungen, die liturgischen, paraliturgischen und sonstigen Funktionen der Kompositionen und vor allem die jeweiligen historisch bedingten theologischen und kirchengeschichtlichen Kontexte zu unterschiedlich. Diesbezüglich gilt es also zu differenzieren.

Die spezielle Auszeichnung von Vertonungen marianischer Texte hat ihre Grundlage in der Mariologie, in dem biblisch und kirchlich überlieferten Bild von der Gottesmutter und dessen sich darbietenden Identifikationspotenzial. Es ist das Bild einer von Gott gesegneten und zugleich den natürlichen Schmerz der Menschen erfahrenden Mutter (der Mater gloriosa und der Mater dolorosa), einer duldsamen, glaubensgehorsamen Magd des Herrn. So gilt Maria als das Urbild einer per se reinen, im ethischen und moralischen Sinne idealen Frau und Mutter der Menschen, als die einzige von der Erbschuld freie Frau (die Immaculata), als die entsühnte Eva und damit als die barmherzige, die göttliche Gerechtigkeit überwindende natürliche Mittlerin zwischen Mensch und Gott (die Mater mediatrix und Mater misericordia), als die Schutzmantelmadonna für alle Gläubigen; und nicht zu-

2 Hinzuzurechnen wäre noch die etwas ältere *Geschichte der Marienverehrung* von Walter Delius, München und Basel 1963 (aus der Sicht evangelischer Kirchengeschichtsschreibung).

3 So bietet der Beitrag »Marienverehrung in der Musik« von Franz Fleckenstein, in: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, 2 Bde., Regensburg²1996–1997, Bd. 2, S. 173–214, im Wesentlichen nur einen historischen Abriss ein- und mehrstimmiger Marien-Gesänge.

4 Verwiesen sei hier auf meine Beiträge zu diesem Thema: »et incarnatus est«. Andachtsbild, Bericht, mystisches Erlebnis und Meditation. Die Darstellung der Geburt Christi in älteren und jüngeren Messenkompositionen«, in: *MuK* 66 (1996), S. 330–346; »Ave Maria«. Verneigung und Anrufung. Formen einer musikalischen Begrüßungsgeste«, in: *MuK* 67 (1997), S. 90–96; »Das Bild des Beters im Zeitalter des Humanismus. Zu einigen ›Pater noster-Ave Maria‹-Vertonungen von Josquin Desprez bis Orlando di Lasso«, in: *Quellenstudium und musikalische Analyse. Festschrift Martin Just zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Peter Niedermüller u. a., Würzburg 2001, S. 83–106; »Versenkung und Ekstase. Zur musikalischen Ausdrucksästhetik der Motetten Anton Bruckners«, in: *Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel (= Kirchenmusikalische Studien 7), Sinzig 2001, S. 339–358; »Stabat mater«. Hymnus und Sequenz aus Franz Liszts Oratorium *Christus*«, in: *Musica ecclesiastica – ars sacra. Kirchenmusik als liturgische Kunst*, hrsg. von Franz Körndle, Sinzig 2007, S. 107–134.

letzt erscheint Maria als Inbegriff einer verehrungswürdigen inneren und äußeren Schönheit (»Tota pulchra es«). Keine andere heilige Person des Neuen Testaments bietet den Menschen einen solch hohen Grad an Anschaulichkeit, an unmittelbarer Erfahrung, an Vergegenwärtigungsmöglichkeit. Christus ist zwar auch Mensch geworden, war und ist aber zugleich Gott, die höchste Instanz, der man immer nur in ehrfurchtsvoller Distanz begegnet. Maria jedoch war und blieb Mensch; mit ihrem rein menschlichen Lebensweg kann man sich identifizieren. Und das kreatürlich Menschliche fand seit jeher in allen musikalischen Bereichen eine adäquate musikalische Umsetzung.

Welche Stil- und Ausdrucksmittel sind es nun, die die Marien-Kompositionen sehr oft auszeichnen? Ohne schon einen vollständigen Katalog verbindlicher Parameter, mit allen zeitlichen, personellen und religionsspezifischen Differenzierungen vorlegen zu können (dazu bedarf es noch einer umfassenden systematischen Repertoire-Erhebung), sei hier genannt, was sich auf allgemeine Beobachtungen gründen lässt. Vertonungen marianischer Texte zeichnen sich auffallend oft aus durch:

1. eine gleichsam natürliche, menschlich kommensurable Einfachheit der Satzstruktur (»Die Magd des Herrn«), etwa im *contrapunctus simplex* (dieser findet sich bezeichnenderweise auch oft bei der Nennung Christi (»Geboren aus Maria, der Jungfrau«),
2. eine hervorgekehrte Klangsensibilität, nicht selten mit harmonisch auffallenden Wendungen (»Denn er hat Großes [ein Wunder] an mir getan«),
3. eine aus der menschlichen Empfindung unmittelbar abgeleitete emotionale Tongebung (so, wie der Mensch vertrauensvoll mit seiner Mutter spricht), was oft mit einer hohen Empfindung, zu der die Person und das Bild Mariens Anlass geben, korreliert,⁵
4. eine ausgesprochen schöne Musik (»Tota pulchra es«),
5. eine edle, nicht selten liedartige, leicht nachvollziehbare melodische Erfindung (»Ora pro nobis«), schließlich
6. eine Vielzahl von semantisch interpretierbaren Figuren, Zeichen, Symbolen und immer wiederkehrenden musikalischen Topoi.

Diese Merkmale finden sich übrigens nicht nur in Vertonungen eigentlicher Marien-texte, sondern auch in anderen Textzusammenhängen, die nur partiell auf Maria Bezug nehmen.

Eine speziell auf das 19. Jahrhundert bezogene Untersuchung von Formen musikalischer Marienverehrung bietet sich in mehrfacher Hinsicht an, gilt es doch allgemein als das »marianische Jahrhundert«:

- Im Jahr 1854 beendet der »Romantiker auf dem Papstthron«, Pius IX., mit dem Dogma von der Unbefleckten Empfängnis (der *Immaculata Conceptio*) und der Miterlöserin (der *Corredemptrix*) ex cathedra eine langwierige kontroverse Diskussion innerhalb der katholischen Kirche. Die Reaktionen darauf vonseiten der evangelischen Theologie waren ambivalent,⁶ wie auch auf die bereits unter Pius VII. und später unter Leo XIII. intensivierte Marienverehrung (Enzykliken zur Förderung des Rosenkranzgebets in den 1880er und 1890er Jahren;⁷ Marianische Kongresse seit 1895).

5 Vgl. Heinrich M. Köster, »Die marianische Spiritualität religiöser Gruppierungen«, in: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. von Woldfang Beinert und Heinrich Petri, Bd. 1, 1996, S. 567–632, hier: S. 624.

- Bis ins 19. Jahrhundert hinein werden im kirchenpolitischen Kontext »mit Hilfe theologischer Konklusionen immer mehr Privilegien Marias spekulativ erschlossen«. ⁸
- Zwischen Aufklärung und Dogmatismus, Romantik und Restauration und im Zuge der Liberalisierung religiösen Lebens kommt es zu vielfältigen Formen kirchlich-liturgischer und außerliturgischer, privater Marienverehrung (Marienerscheinung von Lourdes 1858, Wallfahrten).
- In der Literatur der Romantik, vor allem bei Novalis und Eichendorff, entsteht ein neues Marienbild, eine »große poetische Faszination der Marienfigur«, eine »Lyrik, die eine unmittelbare Anrede Marias, ein direktes persönliches Verhältnis des Künstlers zu dieser himmlischen Frau gestalten konnte.« ⁹
- Die bürgerliche Musikkultur, die weitreichende funktionale Ausweitung älterer und neuerer geistlicher Musik (Kirchenkonzerte, Kunstreligion) sowie die Emotionalisierung und Liberalisierung des religiösen Lebens auf der Basis einer sich neu entwickelnden Volksfrömmigkeit zeitigten ein vielfältiges Prisma von Marien-Kompositionen aller vokalen und instrumentalen Besetzungen.

Dies alles gilt nicht nur für den katholischen Bereich, sondern eingeschränkt auch für den evangelischen. Schon Luther wollte die musikalisch-liturgische Marienverehrung begrenzen, aber nicht grundsätzlich abstellen. Nach einer langfristig folgenden protestantischen Ablehnung ausgeprägter katholischer Mariologie, die als Verdunkelung des einzigartigen Wirkens Christi galt (»solus Christus, sola fides/gratia, sola scriptura«), erfuhr die Marienverehrung unter dem Eindruck antirationalistischer katholischer Mystik im Zeitalter der Romantik auch in evangelischen Kreisen eine Wiederbelebung. (Herder, *Marienpredigt* 1773; Schleiermacher, *Weihnachtsfeier*, 1806; Novalis, *Gedichte*; Ludwig Feuerbachs marienfreundliche Einstellung¹⁰). Allerdings ereignete sich »der Durchbruch zu einem neuen [Marien-]Verständnis nicht auf theologischer Seite, sondern im künstlerisch-literarischen Bereich«. Die bereits angedeutete anthropologische Komponente spielte dabei keine geringe Rolle. Die »Linie rein menschlich-religiöser Wertung Marias als eines mütterlichen Symbols setzte sich [auch] außerhalb der evangelischen Kirche fort«. ¹¹ Während manchem der Glaube an Maria als Idealisierung des weiblichen Geschlechts erschien, ¹² sahen andere diesen Glauben als notwendiges Stück deutscher Frömmigkeit und betrachteten die Entfernung der Marienbilder aus den evangelischen Kirchen als »ratio-

6 Vgl. hierzu Gottfried Maron, »Die Protestanten und Maria«, in: *Was gibt uns Maria an?*, hrsg. von Elisabeth Moltmann-Wendel, Hans Küng und Jürgen Moltmann, Gütersloh 1991, S. 60–71.

7 »[...] wie deshalb niemand zum Vater im Himmel kommen kann als durch den Sohn, so ähnlich kann niemand zu Christus kommen als durch die Mutter.« (Enzyklika *Octobri mense*, 1891); vgl. Delius, *Geschichte*, S. 263.

8 Herbert Vorgrimler, *Neues Theologisches Wörterbuch*, Freiburg i. Br. 2000, S. 403.

9 Karl-Josef Kuschel, »Mater Dolorosa: Maria als Befreiungsfigur in der Literatur des 20. Jahrhunderts«, in: *Was gibt uns Maria an?*, S. 161–183, hier: S. 162f. Die Grundlage für diesen Aufsatz bildet desselben Verfassers umfangreiche Studie »Maria in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts«, in: *Handbuch der Marienkunde*, hrsg. von Wolfgang Beinert und Heinrich Petri, Regensburg 1984, S. 664–718.

10 Vgl. Delius, *Geschichte*, S. 302.

11 Maron, »Die Protestanten«, S. 65f.

12 Vgl. Delius, *Geschichte*, S. 301.

nalistische Barbarei« (Ernst Wilhelm Hengstenberg, 1855). So kann man bei einer ganzen Reihe von Marien-Kompositionen aus der Feder evangelisch getaufter Musiker von einer diesbezüglich speziellen konfessionellen Identität kaum mehr sprechen. Mehrere evangelische Komponisten schrieben ohnehin für die katholische Kirche. Darüber hinaus war das frühe 19. Jahrhundert die große Zeit der Konversionen (Nazarener, Rom-Pilger).

Die Aufwertung der Mutter Christi innerhalb des Heilsgeschehens gleichsam zur Mutter der Menschheit mündet dann im 20. Jahrhundert geradezu folgerichtig in eine politische Aufbruchsbewegung, in der Maria zu einem Sinnbild für christliche und soziale Gerechtigkeit (wie in Polen), zu einem Befreiungssymbol (wie in Lateinamerika) wurde. Und innerhalb der emanzipatorischen feministischen Bewegung stieg Maria, als Gegenentwurf zur »christlichen Männersymbolik«, gar zur »heimlichen Göttin im Christentum« auf.¹³ Die Wurzeln dieser extremen Anschauung finden sich aber bereits im 19. Jahrhundert. Die Reaktion auf die neuere Entwicklung blieb nicht aus: 1950 wurde das Dogma von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel verkündet. Im marianischen Jahr 1987 erschien die Enzyklika *Redemptoris Mater*, die sich auf die traditionelle Frömmigkeit in Demut und Innerlichkeit bezieht und in der Maria wieder als Vorbild »für vorbehaltlose Hingabe der Liebe, grenzenlose Treue und unermühtlichen Einsatz« erscheint. – So viel zur geistesgeschichtlichen Grundlage des anstehenden Forschungsprojekts, auf der die stilistische Vielfalt von Marien-Kompositionen letztlich auch beruht.

Das Textrepertoire der Marien-Musik des 19. Jahrhunderts ist weit gefächert, wenn man auch das Kirchenlied, das volkstümliche ein- und mehrstimmige weltliche Lied sowie profane Kompositionen mit gelegentlicher oder auch nur latenter Bezugnahme auf die himmlische Mutter (etwa das Gebet in der Oper) hinzurechnet, und das wird man müssen, da die Interdependenzen zwischen den Gattungen augenscheinlich sind. Das sakrale, liturgische Textrepertoire dagegen scheint relativ begrenzt zu sein. Sieht man einmal von den großformalen Magnificat- und Stabat mater-Vertonungen sowie den ähnlich dimensionierten Litaneien und litanei-ähnlichen Hymnen mit ihren eigenen poetischen Strukturen ab (sie erfordern ohnehin eine gesonderte Betrachtung), so sind es vor allem die drei Antiphonen *Ave Regina coelorum* – *ave Domina Angelorum*, *Regina coeli* und *Salve Regina* (nur selten dagegen *Alma redemptoris Mater*), ferner der Hymnus *Ave maris stella* sowie natürlich das *Ave Maria*, die sich immer wieder finden. Sie alle enden mit einem oder mit mehreren Bittversen, mit denen Maria als Fürbitterin angesprochen wird, in denen also der inhaltliche Sprung von der eigentlichen Marienverehrung zum persönlichen Anliegen erfolgt, das heißt, die Beziehung zum Beter als *conclusio* des Ganzen vollzogen wird. Zumindest in vielen Fällen dürfte dies den eigentlichen Motivationskern für die Komposition und deren Rezeption in der musikalischen Praxis darstellen, wobei die Distanz zwischen der verehrten Gottesmutter und dem in weltlichen Niederungen befangenen Menschen, der da betet, unterschiedlich groß dargestellt und demzufolge auch mit mehr oder weniger gravierenden satzstilistischen Unterschieden symbolisiert werden kann. Es entstehen also hier recht divergierende Marienbilder; auf die Parallelität zu den kunstgeschichtlichen Marien-Darstellungen sei hier nur hingewiesen.

13 Elisabeth Moltmann-Wendel, in: Vorwort zu *Was gibt uns Maria an?*, S. 7f.

Besonders ausgeprägt ist der persönliche Gebetscharakter in dem von allen Texten am meisten vertonten *Ave Maria*, sofern es sich nicht um spezielle liturgische Gesänge (etwa Offertorien) handelt, die lediglich die Verkündigungsworte des Engels beinhalten. Allein schon die Eingangspartie, die *Ave*-Anrufung durch den Engel, die, mit ihren vielfältigen, meist außergewöhnlichen, der kompositorischen Phantasie keine Grenzen setzenden Strukturen, zur Öffnung der Gebetsbeziehung des Gläubigen zur Gottesmutter wird, erfordert ein spezielles analytisches und interpretatorisches Augenmerk.¹⁴ Auch das *Stabat Mater* schließt an das Bild der trauernden Gottesmutter unter dem Kreuz (Vers 1–8) in der liturgischen Fassung (für das Fest *Septem dolorum*) zwei Bittstrophen (Vers 9–10) und in der freieren Verwendung acht weitere Strophen an (Vers 11–18), in denen das Leiden Christi und Mariens ganz in den persönlichen Erlebnisbereich des Beters transferiert wird, bevor sich dieser in den letzten beiden Strophen (Vers 19–20) dann direkt an Christus wendet. Auch der allein den Worten Mariens vorbehaltenen, also ohne eine Bittstrophe versehene Text des Magnificat trat im 20. Jahrhundert aus dem Sinnkreis reiner Marienverehrung heraus und diente der feministischen Befreiungstheologie als Beispiel für die Aufwertung Mariens zur selbständigen Person, die nicht immer nur für etwas anderes steht.¹⁵

Somit bietet das 19. Jahrhundert ein reiches Spektrum von Formen musikalischer Marienverehrung:

- von einfacher kirchlicher Gebrauchsmusik bis zu hochartifizialen Arbeiten,
- von streng liturgischen Stücken bis zu den der Volksfrömmigkeit verpflichteten Vertonungen,¹⁶
- von Vertonungen mit relativ beschränktem Ausdrucksbereich bis zu hochexpressiven Kompositionen,
- von Vertonungen im ideologischen Bannkreis des Cäcilianismus bis zu solchen mit künstlerischer Überhöhung oder gar Negierung reformerischer Vorgaben,
- von schlichten musikalischen Bittgebeten bis zu wehevollen Andachtsstücken,
- von persönlichen bis öffentlichen musikalischen Marien-Gebeten,
- von Kompositionen mit mehr oder weniger unverbindlichem Wort-Ton-Verhältnis bis zu stringenten musikalischen Textausdeutungen,
- von Kompositionen für A-cappella-Chor oder begleitete Solostimme bis zu regelrechten Konzertarien, nicht selten im Stile von Opernarien.

In dieses Spektrum differierender musikalischer Marienbilder fügen sich Arbeiten sowohl katholischer als auch evangelischer Komponisten mit oft recht unterschiedlichen eigenen Beiträgen. Nur einige, zumeist unbekanntere charakteristische Beispiele seien hier angeführt:

Unter den 1808/09 entstandenen sechs *Canzoni per 4 voci alla capella* von E. T. A. Hoffmann¹⁷ befindet sich ein *Ave maris stella* (Nr. 1), ein *Salve Regina* (Nr. 6) und eine mit »O Sanctissima, o piissima« beginnende Komposition (Nr. 5). Es sind sehr persönliche, einen

14 Vgl. Kirsch, »Ave Maria«.

15 Vgl. hierzu vor allem: Kuschel, »Mater Dolorosa«, S. 181f.

16 Was die Volksfrömmigkeit in der musikalischen Marienverehrung angeht, sei verwiesen auf: Johannes Hoyer, *Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft*, Regensburg 2005, hier Kap. II, 5.

17 E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Werke*, hrsg. von Gustav Becking, Bd. IV, 1, Lippstadt o. J.

gewissen Mystizismus nicht verleugnende, an die Gottesmutter gerichtete Gebete der Hoffnung und des Dankes, wohl nicht für gottesdienstliche Gelegenheiten geschrieben. Vielmehr betet mit dieser ausgesprochen schönen Musik ein Mensch (nicht ein Mann der Kirche) in seiner eigenen musikalischen Sprache (und nicht in einer von alters her sanktionierten und kodifizierten Sprache der Kirche) zur vermenschlichten Gottesmutter.¹⁸

Von Felix Mendelssohn Bartholdy kennen wir, neben einem *Deutschen Magnificat* (op. 69 Nr. 3, 1847), drei groß angelegte Marienkompositionen: ein *Ave maris stella* in Es (1828)¹⁹ und ein *Salve Regina* in Es (1824),²⁰ beide für Solo-Sopran und Orchester bzw. Streichquintett, im Stile einer virtuosen Konzertarie (*Ave maris stella*) bzw. einer Opernarie (*Salve Regina*), sowie ein *Ave Maria* in A (op. 23 Nr. 2, 1830)²¹ für Soli und achtstimmigen gemischten Chor. Dieses geradezu nazarenischen Geist atmende *Ave Maria* vermittelt ein romantisches Frömmigkeitsgefühl und steht, trotz seines repräsentativen musikalischen Erscheinungsbildes, für die Volksfrömmigkeit eines gläubig Betenden; es ist eine Musik zum ›Katholischwerden‹, wie es damals verschiedentlich hieß.²²

Das vierstimmige *Salve Regina* mit Orgel (op. 13) von Moritz Hauptmann²³ von 1822 ist ein im Ganzen schlichtes Bittgebet, das sich strukturell an den alten, sachlichen Kirchenstil anlehnt, mit homophoner Deklamation und imitatorischen Abschnittsinitien sowie momentanen melodischen und vor allem harmonischen Textausdeutungen (»Ad te suspiramus«, »clamamus«, »lacrimarum valle«).

Die sechs *Salve Regina*-Vertonungen über den lateinischen Text von Franz Schubert (in F: D 27 und D 223; in B: D 106 und D 386; in A: D 676; in C: D 811)²⁴ aus den Jahren 1812 bis 1824 – daneben gibt es noch eine Vertonung (in F: D 379) über den deutschen Text eines niederösterreichischen Wallfahrerliedes – weisen nicht nur unterschiedliche Besetzungen auf (eine für Männerchor, eine für gemischten Chor, vier für Solostimme und Instrumente). Sie lassen auch den allmählichen stilistischen und ausdrucksästhetischen Lösungsprozess Schuberts erkennen von der Wiener Klassik mit ihrem im Ganzen textbezogen unverbindlichen Ausdruck (D 223 und D 27) über einen dem Bild der Gottesmutter adäquaten, ausgesprochen schönen Stil mit verhaltener Textausdeutung (D 676) bis hin zu einer geradezu expressiven, von pochenden Orchestertriole unterstützten flehentlichen Bitte der Menschheit (D 106).

18 Zu einer ausführlichen Analyse dieser sechs Kompositionen vgl. Winfried Kirsch, »Wahrhaft frommer Sinn und Selbstverleugnung«. E. T. A. Hoffmanns *Canzoni per 4 voci alla Capella*«, in: *Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Christoph Helmut Mahling, Tutzing 1994, S. 13–34.

19 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ave maris stella* in Es-Dur op. 90, Stuttgart: Carus-Verlag 1996, CV 40.797/00.

20 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Salve Regina* in Es-Dur, Stuttgart: Carus-Verlag 1980, CV 40.798/00.

21 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Ave Maria*, in: *Kirchenmusik*, Bd. 1: *Chorwerke mit Orgelbegleitung*, Nr. 2, Frankfurt a.M. u.a.: Edition Peters Nr. 1770a.

22 Vgl. Winfried Kirsch, »Zur Kirchenmusik Mendelssohn Bartholdys«, in: *Hamburger Mendelssohn-Vorträge*, hrsg. von Hans-Joachim Marx, Hamburg 2003, S. 45–60.

23 Moritz Hauptmann, *Salve Regina* op. 13, Stuttgart: Carus-Verlag 1988, CV 70.000/20.

24 Franz Schubert, *Salve Regina*-Vertonungen, Stuttgart: Carus-Verlag 1994–1997, CV 70.54–57/03 und 40.149/40.

Ein *Salve Regina* (*Hymne an die heilige Jungfrau*)²⁵ von Otto Nicolai in einer Bearbeitung für Sopran und Instrumente (op. 39) bietet eine recht liebliche Musik, in der das musikalische Bild der Gottesmutter mit einer instrumentalen Terzen- und Sexten-Girlande umgeben ist. Das 1822 entstandene *Regina coeli* für fünfstimmigen Chor und Orchester von Ignaz Schnabel²⁶ ist ein noch ganz der Wiener Klassik verbundener volkstümlich festlicher Jubelgesang zu Ehren der glorreichen Mutter Christi.

Unterschiedliche musikalische Marien-Bilder zeichnen auch die drei Marien-Kompositionen von Josef Gabriel Rheinberger aus: 1. ein *Ave Regina coelorum* in Des für gemischten Chor op. 140 Nr. 4 (um 1880),²⁷ ein sehr klangvolles Stück in Mendelssohn-Tradition – 2. ein *Ave Maria* in a für gemischten Chor op. 176 Nr. 9 (1893)²⁸ mit einer sehr farbigen, Bruckner-ähnlichen, chromatisierten Harmonik – und im Gegensatz hierzu 3. ein *Ave maris stella* in D op. 171 Nr. 4a (1891),²⁹ ein Duett für Sopran, Alt und Orgel über eine volksliedhafte Melodie. Hier entsteht geradezu das Bild zweier vor einem Marien-Altar betender, einfacher Menschen (vgl. die Bild-Parallelen in der Malerei). Antonín Dvořák schrieb 1877 als op. 19 ein *Ave Maria* in F für tiefe Stimme und Orgel sowie 1879 ein *Ave maris stella* in g,³⁰ in denen sich schlichte, liedartige Melodik mit ausdruckshafter Innerlichkeit verbinden.

In die gleiche Kategorie ist ein *Ave Maria* in F für Solostimme und Begleitung (1862) von Peter Cornelius einzuordnen,³¹ das mit der bezeichnenden Anweisung »Sehr ruhig, nur innerlich stark bewegt« versehen ist. Die sehr einfache, in großen Notenwerten sich bewegende Singstimme über breiten Begleitakkorden beginnt, gleichsam schon gattungstypisch, mit mehrfachen, jeweils von Fermaten unterbrochenen Ave-Anrufungen.

Auf gleicher stilästhetischer Ebene bewegt sich ein vierstimmiges *Ave Maria* in D (op. 8b Nr. 5) des Cäcilianers Ignaz Mitterer:³² ein schlichter, abschnittsweise gegliederter Satz für die Liturgie mit einer dreifachen, jeweils von Fermaten unterbrochenen Ave-Anrufung, die sich zudem anfänglich durch eine auffallende Harmoniefolge D-H-e-A-D auszeichnet.

Die in Frage kommenden Beiträge von Johannes Brahms scheinen nun doch deutlicher auf die evangelische Konfession hinzudeuten. Sein *Regina coeli* in F op. 37 Nr. 3 für

25 Otto Nicolai, *Salve Regina. Hymne an die Heilige Jungfrau* op. 39 für Sopransolo, Violine und Orgel bearbeitet von Joseph Messner, Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg o.J., 8316.

26 Ignaz Schnabel, *Regina coeli* in C-Dur für 2 Diskant, Alt, Tenor, Bass, Streichquartett, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel, herausgegeben von Rudolf Walter (= *Silesia cantat* 9), Dülmen: A. Laumannsche Verlagsbuchhandlung 1975.

27 Josef Gabriel Rheinberger, *Ave Regina coelorum* in Des-Dur op. 140 Nr. 4, Stuttgart: Carus-Verlag 1982 CV 50.140/40.

28 Josef Gabriel Rheinberger, *Ave Maria* in a-Moll op. 176 Nr. 9, Stuttgart: Carus-Verlag 1994, CV 50.176/50.

29 Josef Gabriel Rheinberger, *Ave maris stella* in D-Dur op. 171 Nr. 4a, Stuttgart: Carus-Verlag Carus 1994, CV 50.171/40.

30 Antonín Dvořák, *Vier geistliche Stücke*, Stuttgart: Carus-Verlag 1988, CV 40.769/00.

31 Peter Cornelius, *Ave Maria* in F-Dur, in: *Ave Maria. Vokalalbum mit Vertonungen aus dem 16. bis 20. Jahrhundert, für 1–4 Singstimmen und Klavier*, Mainz: Schott 1995, ED 8311, S. 151f. (leider ohne Kritischen Bericht).

32 Ignaz Mitterer, *Ave Maria* in D-Dur op. 8b Nr. 5, Altötting: Verlag Alfred Coppentrath o.J., A 162.

Frauenchor (1866) ist ein Jubelgesang (*Alleluja*) im Al fresco-Stil ohne partikuläre Textausdeutung, gleichsam das Gebet einer Gemeinde zu Maria in der Gloriole. – Sein ebenfalls in F gesetztes *Ave Maria*³³ für Frauenchor und Orchester op. 12 (1861) stellt ein Weihnachtsidyll im Dolce-Kolorit und $\frac{6}{8}$ -Takt dar. – Die sieben *Marienlieder* für gemischten Chor op. 22 (1859) sind volkstümliche geistliche Lieder, sozusagen säkularisierte geistliche Musik.

Franz Liszt, der große Bearbeiter eigener Werke,³⁴ schrieb – neben einem homophonen, in kleinen Abschnitten strukturierten *Salve Regina* in F-Dur für gemischten Chor – zwei *Ave Maria* für gemischten Chor und Orgel: eines in D (1869) – ein relativ einfacher, strophischer Satz, gleichsam eine Musik wie eine Meditation vor einem schönen Marienbild – und eine andere Vertonung in A bzw. B (in zwei Fassungen von 1846 und 1852), diesmal ein kunstvoller, auf Textdetails eingehender, hochgradig klangsensibler Satz, der geradezu ein mystisches Erlebnis zum Ausdruck bringt. Außerdem sind hier anzuführen ein fantasieartiges *Ave Maria* in E für Frauenstimme(n) und Orgel (*Sposalizio*) von 1883 (eine »vokale« Bearbeitung des Klavierstücks unter gleichem Titel aus den *Années de pèlerinage* II, Nr. 1, von 1858) sowie eine *Ave maris stella*-Vertonung in G für gemischten Chor und Orgel (ca. 1865), ein nahezu einthematisches Stück im Charakter einer kontemplativen Musik.³⁵

Nur pauschal erwähnt seien hier die in Frage kommenden Marien-Motetten und Solostücke von Anton Bruckner, weihevoll Andachtsstücke mit hochexpressiver Versenkung in das Heiligtum Maria. – Ebenfalls nur hingewiesen sei auf eine Reihe von Solostücken unter dem Titel *Ave Maria* über zum Teil freie Marien Texte, u. a. von Cherubini, Donizetti, Verdi (Dante-Text), Luigi Luzzi (op. 80) und Heinrich Marschner (op. 115)³⁶.

Aus der bis heute kaum überschaubaren Reihe nicht unmittelbar dem kirchlichen Bereich zuzurechnender Texte musikalischer Marienverehrung seien hier abschließend nur drei Kuriosa genannt:

1. Ein vierstrophiges Bittgebet *O sanctissima, o piissima dulcis virgo Maria*. Es findet sich in einem evangelischen Gesangbuch (Sizilien vor 1789) und hat zur Grundlage ein altes sizilianisches Schifferlied, das in Herders 2. Auflage (1807) seiner *Stimmen der Völker* mit Text und Melodie (die identisch ist mit dem bekannten Weihnachtslied »O du fröhliche«) mitgeteilt wurde. Davon gibt es eine Beethoven zugeschriebene Fassung für 2 Soprane, Bass und Klavier (WoO 157 Nr. 4).³⁷ Den Text vertonten mit anderen Melodien außerdem:

33 F-Dur scheint in dem gesamten Repertoire der Marien-Kompositionen im 19. Jahrhundert eine bevorzugte Tonart zu sein.

34 Vgl. Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts. Bearbeitungen eigener Kompositionen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 27), Hamburg 1984.

35 Die genannten mehrstimmigen Kompositionen sind aufgenommen in Franz Liszt, *Zwölf Stücke für gemischten Chor und Orgel*, Stuttgart: Carus-Verlag 1984, CV 40.171/00. Eine Fassung für Männerchor des *Ave maris stella* in: *Zwölf Kirchenchor-Gesänge mit Orgelbegleitung von Franz Liszt*, C. F. Kahnt o. J., 1440/1-14. – Das *Ave Maria* in E sowie die Fassungen des *Ave Maria* in D und des *Ave maris stella* für eine Singstimme und Orgel in: Franz Liszt, *Sechs Stücke für Mezzosopran oder Alt und Tasteninstrument*, Stuttgart: Carus-Verlag 1977, CV 40.172.

36 Veröffentlicht in: *Ave Maria. Vokalalbum*.

37 Ein ebenso als *Sizilianisches Schifferlied* bezeichneter, anonymer vierstimmiger Satz *O Sanctissima* findet sich in: *Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Nach römischen Handschriften und anderen Quellen zum Gebrauche für Dilettanten in die jetzt üblichen Notenschlüssel gesetzt*

wie bereits erwähnt, 1808 E. T. A. Hoffmann und 1879 Antonín Dvořák (für Alt, Bariton und Orgel).³⁸

2. Ein als *Canto Popolare Toscano* bezeichnetes *O Sanctissima Vergine* von Luigi Gordigiani (1806–1860).³⁹ Diese einmal für Solostimme und Klavier und einmal für Mezzosopran, Bariton und Klavier vertonte italienische Dichtung führt uns eine Beterin vor, die Maria bittet, ihren Liebsten vor dem Tode zu bewahren, und dafür gelobt, der Gottesmutter einen Ring und einen schönen Korallenschmuck zu opfern und zudem jeden Sonntag eine Kerze anzuzünden.

3. Ein für Männerchor und für gemischten Chor verfasstes vierstimmiges Chorlied *Es will das Licht des Tages scheiden – Ave Maria* aus den 1890er Jahren von Karl May, dem bekannten Schriftsteller, Lehrer, Organisten, Männerchorleiter und Hochstapler. Die erste und dritte Strophe dieses Liedes wird in *Winnetou III* von deutschen Siedlern in der Wildnis vom Berge herab zur Abendstunde, von einem Kirchenglöckchen begleitet, gesungen. Es ist die Sterbeszene des Häuptlings der Apatschen, der sich durch dieses Lied kurz vor seinem Tod noch zum christlichen Gott bekennt.⁴⁰ Diese Komposition ist noch einmal ein schönes Beispiel für die interkonfessionelle Marien-Verehrung im 19. Jahrhundert. May schreibt in seiner Autobiographie *Mein Leben und Streben* hierzu:

Ich habe der katholischen Kirche für die hochsinnige Gastfreundlichkeit, die sie mir, dem Protestanten, vier Jahre lang [nämlich während seines Aufenthaltes im Zuchthaus Waldheim, 1870–1874, wo er im katholischen Gottesdienst die Orgel spielte] erwies, durch ein einziges Ave Maria gedankt, das ich für meinen *Winnetou* dichtete.⁴¹

Es ist wohl einsichtig geworden, dass die sehr unterschiedlichen marianischen Vertonungen nicht nur verschiedenen Gelegenheiten, speziellen Kompositionsaufträgen und wegweisenden theologischen Vorgaben verpflichtet sind, sondern auch und – was natürlich noch genauer durchzuanalysieren wäre – vor allem auf verschiedenen, durchaus möglichen Sichtweisen Marias beruhen, Sichtweisen, die auch Ausfluss der Phantasie der mehr oder weniger kirchengläubigen Komponisten sind; denn, wie John McKenzie formuliert: »Das Marienbild der christlichen Legende, Kunst, Poesie, Musik und Hymnik und sogar der Theologie ist ein Produkt der Phantasie.«⁴²

und mit Partitur und Zeichnungen der Anfangsbuchstaben versehen von H. K[ästner], Hannover: Buchdruckerei Fr. Culemann 1846. – Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Friedrich Wilhelm Riedel, Sonthofen.

38 Die Komposition von Beethoven in: *Ave Maria. Vokalalbum*, S. 41ff.; Dvořáks Stück in: *Vier geistliche Stücke*, S. 18–22.

39 In: *Ave Maria. Vokalalbum*, S. 83–86.

40 Karl May, *Winnetou*, Bd. 3; zitiert nach Ausgabe Wien: Tosa Verlag. Eine vollständige Veröffentlichung dieser und anderer Kompositionen Karl Mays in: Hartmut Kühne und Christoph F. Lorenz, *Karl May und die Musik*, Bamberg-Radebeul 1999. Eine CD-Einspielung der Kompositionen bei Motette CD 50741, 2003.

41 Zitiert nach Andreas Weber, im Begleitheft zu der CD, ebd., S. 22f.

42 John McKenzie, »Die Mutter Jesu im neuen Testament«, in: *Was gibt uns Maria an?*, S. 23–40, hier: S. 36.