

Franz Liszts Kirchenmusik in der nachkonziliaren Liturgie

Peter PLANYAVSKY (Wien)

Wenn wir über Liszt in der heutigen Liturgie sprechen, dann reißen wir ein Thema an, das nicht nur Liszt betrifft, sondern alle Musik, die vor der letzten Liturgiereform geschaffen worden ist. Zuerst müssen wir daher über die katholische Liturgie, wie sie ist — *jetzt* ist —, sprechen, dann können wir kurz, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, untersuchen, inwieweit Liszts Werke in der Liturgie verwendet werden können.

Die ‚neue Liturgie‘ ist gar nicht mehr so neu. 1962 hat das Zweite Vatikanische Konzil grundsätzliche Aussagen über eine Liturgiereform gemacht. Zunächst möchte ich die Gelegenheit ergreifen, diese ‚neue Liturgie‘ gegen jene zu verteidigen, die sagen, daß der Musik ‚etwas genommen‘ wurde. Ich hingegen glaube, die Musik ist aufgewertet worden. Wenn man sich unter ‚Aufwertung‘ nur ein quantitatives Mehr vorstellt, dann ist sie natürlich eher zurückgedrängt worden. Es ist nicht ‚mehr‘ geworden an Musik in der Liturgie, aber die Musik ist mehr wert geworden. Seit dem Konzil gibt es in der Liturgie ausdrücklich definierte Plätze für solistisches Instrumentalspiel — am Beginn, am Schluß, zur Gabenbereitung, zur Kommunion —; dort soll, nicht nur: darf, wie es früher war, Instrumentalmusik erklingen. Das Offertorium als eigenen Liturgieteil gibt es nicht mehr, es gibt auch keinen eigens dafür vorgesehenen Text. Dies führt uns gleich zur Vokalmusik: es gibt weitaus mehr Möglichkeiten für Vokalmusik in der Liturgie, als es vorher gegeben hat. Früher war ein Text für einen bestimmten Tag, für eine bestimmte Feier verbindlich, jetzt hat man viel mehr freie Auswahl. An manchen Stellen ist überhaupt kein verbindlicher Text mehr vorgeschrieben, wie beim Offertorium, das weitgehend frei wählbar ist. Vervielfältigt haben sich die Möglichkeiten auch dadurch, daß jetzt nicht mehr nur eine Sprache zugelassen ist. Latein ist zwar die offizielle Weltsprache der Kirche — wenn man so will: das Esperanto der Liturgie —, aber jede andere Sprache ist möglich, vor allem die jeweilige Landessprache, doch es hindert uns nichts, auch bei uns, wenn es nötig ist, englische oder spanische Motetten zu singen.

Auch die vielgeschmähte Rollenverteilung in der heutigen Liturgie — jeder soll das tun und nur das, was ihm zukommt — hat strenggenommen eine Aufwertung für die Musik gebracht. Jetzt heißt es: ein Gesang findet statt. Früher hat es einfach geheißt: der Priester sagt, der Priester singt. Es ist wohl klar, daß dies eine Aufwertung bedeutet, denn wenn nur der Priester etwas tun und singen konnte, dann ist eben nicht gesungen worden, wenn der Priester nicht singen konnte. (Heute haben wir das Problem eher mit den Diakonen, die ja immer glauben, sobald sie geweiht sind, hat ihnen damit der Heilige Geist auch automatisch die Gabe des Gesanges vermittelt.) Die Kirchenmusik ‚läuft‘ nicht mehr einfach ‚durch‘, wie das

vor dem Konzil geschah: damals lief sie parallel neben der eigentlichen liturgischen Handlung einher. ‚Liturgie‘ war nur das, was der Priester sagt, getan oder gesungen hat. Daneben gab es als Verzierung — aber als Verzierung, die ohne weiteres jederzeit wegfallen konnte — die Kirchenmusik. Das ist heute nicht mehr so: wenn heute ein Gloria gesungen wird, dann ist dieses gesungene Gloria das offizielle Stück Liturgie. Auch der Priester singt dann eventuell als Teil des Volkes mit. (Als wir in den späten 60er Jahren zum ersten Mal die *Johannes-Passion* von Schütz liturgisch aufgeführt haben, stand vorne der Priester und hat denselben Text lateinisch nebenher gemurmelt. Heute würde das nicht mehr geschehen. Wenn der Chor die Schütz-Passion singt, so ist das Liturgie, und auch der Priester ‚hört zu‘.) Die Landessprache in der Kirche bedeutet Bereicherung. Wir können jetzt auch, abgesehen von verschiedenen Sprachen, das Repertoire von Heinrich Schütz, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms usw. singen. Heute sagt man: wir singen und spielen gute Kirchenmusik, egal in welcher Sprache; früher sagte man: wir singen lateinische Kirchenmusik, egal in welcher Qualität.

Ich sagte schon anfangs, daß diese Probleme alle Musik betreffen, die im Hinblick auf eine andere Liturgie erdacht und komponiert wurde als die heute gültige. Kirchenmusik bzw. liturgische Musik ist nun einmal außermusikalischen Gesetzen unterworfen; es ist hier nicht ein ‚ästhetisches Moment‘ primär am Werk, sondern ein funktionales. Das ändert sich aber im Laufe der Jahrhunderte ständig: wir haben momentan eine Zeit — und ich glaube, wir haben sie fast schon wieder überwunden —, in der das funktionale Element in der Kirchenmusik als etwas unglaublich Wichtiges betrachtet wird.

Dazu ein Beispiel: in den klassischen Messen von Haydn, Mozart und Beethoven gibt es das Problem der Trennung von Sanctus und Benedictus (ein Problem, das auch bei den großen Messen Liszts auftaucht). Daß Sanctus und Benedictus zwei getrennte Stücke sind, hat sich erst spät entwickelt; von der Liturgie und damit übrigens auch vom Text her gehören sie als *ein* Stück zusammen. Dies läßt sich leicht aus dem Text ersehen, in dem das Benedictus ja durch die „Hosanna“-Huldigungsrufe eingeklammert wird, die in der Palmsonntagliturgie von besonderer Bedeutung sind (der Anfang, „Sanctus“, stammt aus dem Propheten Jesajah 6,3). Interessanterweise hat man Sanctus und Benedictus später sozusagen ganz aus dem Geist der Wiener Klassik analysiert und in die Liturgiegeschichte eine Trennung der beiden Stücke ‚hinein-interpretiert‘, die als solche vorher nie existiert hat. Dazu ein Zitat aus dem Standardwerk über österreichische Kirchenmusik¹:

„Schon wegen der liturgischen Situation, in der es eingebettet liegt, kommt dem Benedictus die Rolle eines lyrisch-meditativen Musikstückes zu: Der Heiland ist herabgestiegen und auf dem Altar gegenwärtig, alles verharrt in ehrfürchtigem Schweigen

(deshalb wird in der [Gregorianischen] Missa choralis das Benedictus an das Sanctus angeschlossen). . .“

Dies ist ein schönes Beispiel dafür, wie man aus einer momentanen Aufführungstradition auch Musik, die 500 oder 600 Jahre älter ist, anders interpretiert. Das Benedictus wird selbstverständlich nicht „angeschlossen“, es *war* immer ein Teil des Sanctus und ist nur später zu einem selbständigen Teil geworden.

Ich gehe deshalb so ausführlich darauf ein, weil dies ein Problem ist, das bei allen großen Messen, die vor der Liturgiereform komponiert worden sind — und das sind an die 80 % des Repertoires —, auftritt. Was macht man mit Sanctus und Benedictus? Nach den letzten Vorschriften für Musik in der Liturgie sollen, wann immer es möglich ist, Sanctus und Benedictus zusammen, in einem, gesungen werden. Bei vielen Messen ist das ohneweiters möglich, bei manchen anderen aber ist das Benedictus ein ganz eigenes Stück, bei dem auch das zweite „Hosanna“ neu komponiert ist und nichts mehr mit dem nach dem „Sanctus“ zu tun hat. Dort wird man eine Ausnahme machen und den unüberhörbaren Willen des Komponisten höher stellen müssen als ein buchstabengetreues Beharren auf liturgischen Vorschriften.

Viele meinen ja, durch die Liturgiereform sei eine jahrhundertealte Ordnung, das schöne Gebäude aus klassischer Messe und Gregorianischem Choral, zerstört worden. Diese ‚jahrhundertealte Ordnung‘ hat nie existiert: erst seit 1903 gibt es entsprechende Vorschriften über den Stellenwert des Chorals in der Liturgie. Zu Mozarts Zeiten z.B. ist sicher nicht Gregorianischer Choral gesungen worden, sonst wären Mozarts und Haydns Messen nicht so wie sie sind: Warum ist denn ein Agnus Dei so lang und hört gleichsam als ‚triumphierendes Finale‘ der Messe auf? Doch sicher nur aus dem Grund, weil dann auch die Liturgie zu Ende war. Nur im Spiegel einer völlig anderen liturgischen Praxis sind diese Agnus Dei-Vertonungen zu verstehen. Man muß hier also nach dem funktionalen Gesichtspunkt fragen: *wofür* ist dieses Stück geschrieben; unter den gleichen Bezeichnungen „Sanctus“ und „Benedictus“ verbirgt sich eine völlig andere liturgische Praxis.

Ein ähnliches Problem ergibt sich auf einem ganz anderen Sektor liturgischer Musik, den großen Orgelmessen des französischen Barock. Das längste Stück dieser Zyklen ist immer das Offertoire und dauert meist acht bis neun Minuten. Heute dauert eine Gabenbereitung etwa dreißig bis vierzig Sekunden. Man muß dieses Offertoire also neu plazieren, indem man es etwa am Schluß oder am Anfang, jedenfalls aber nicht zur Gabenbereitung selbst spielt.

Dies waren nur einige Beispiele aus dem Problemkreis um die liturgische Zuordnung von Musik, die für eine bestimmte Art von Liturgie komponiert wurde und heute anders angewendet oder adaptiert oder sogar

weggelassen werden muß. Im weiteren Sinn hat dies auch damit zu tun, daß sich auch in der Theologie die Schwerpunkte im Laufe der Zeit ändern. In der Totenliturgie etwa — und das berührt die Kirchenmusiker unmittelbar — wird jetzt weniger auf ‚Vergeltung‘, ‚Rache‘ und ‚Hölle‘ verwiesen, sondern ‚Auferstehung‘, ‚Tröstung‘ und ‚Wiedersehen‘ stehen im Vordergrund. Das ist auch der Grund, warum sich in der Liturgie des Requiems die Texte fast vollständig geändert haben (es gibt auch dort eine größere Auswahl), und warum die Dies Irae-Sequenz nun nur mehr möglich ist, aber keineswegs verpflichtend. Auch hier aber wird man sich im Falle von Mozarts *Requiem*, wenn im Rahmen einer Totenmesse aufgeführt, bedenkenloser über den Buchstaben des Gesetzes hinwegsetzen als bei minderwertigen Requiem-Kompositionen. Und selbstverständlich wird man, wenn man heute ein Requiem schreiben will, andere Texte nehmen müssen. Es ist sinnlos und für Kirchenmusiker traurig, wenn heute angesehene Komponisten wieder den alten Requiem-Text vertonen; diese Art Requiem gibt es nicht mehr.

Diese Gegebenheiten, die auf alle im vorigen Jahrhundert komponierte Kirchenmusik zutreffen, schränken in ganz besonderem Maße die ‚Brauchbarkeit‘ der kirchenmusikalischen Werke eines Komponisten wie Liszt ein, dem es ja nur mit einem kleinen Teil von ihnen gelungen ist, ins ‚klassische Repertoire‘ aufgenommen zu werden, und dessen kirchenmusikalisches Oeuvre einen hohen Grad von Uneinheitlichkeit aufweist. Von den frühen, durch Lamennais inspirierten, kirchenkritischen Äußerungen in der *Revue et Gazette musicale* von 1834² bis zur Annahme der Niederen Weihen, der Übersiedlung nach Rom (wo sich Liszt für eine Reform der Kirchenmusik und des Gregorianischen Chorals engagierte³) und den Hauskonzerten beim Papst ist es biographisch ein weiter Weg. Demgemäß sind auch die Kirchenmusik-Werke Liszts sehr verschiedenen Charakters (auch dann, wenn man sich nur auf das im engeren Sinn ‚liturgische‘ Werk bezieht und alles andere an ‚religiös motivierter‘ Musik ausklammert, was z.B. 1834 im Ideal einer ‚musique humanitaire‘ mitgemeint ist⁴). So gibt es von Liszt einerseits die Werke mit ‚großem Ambitus‘, sozusagen aus der Tradition des 19. Jahrhunderts: die großen Messen (die *Graner Messe* und die *Ungarische Krönungsmesse*), die beiden Oratorien *Die Legende von der heiligen Elisabeth* und *Christus*; und andererseits gibt es von ihm, besonders aus der römischen Periode und nachher, Stücke, die sich ganz dem Vorbild Palestrinas und dem Ideal des Caecilianismus verschreiben — diese Kompositionen sind meist geprägt durch äußerste Simplizität und Reduktion der Mittel⁵. (Liszt hat auch bekanntlich immer versucht, sich mit der sogenannten Regensburger Schule zu verständigen und schlug auch Franz Xaver Witt als Direktor der zu errichtenden Musikakademie in Budapest vor⁶.)

Alle diese Kompositionen mögen — sowohl, was ihre ‚Trivialität‘⁷, als auch, was alle Probleme rund um das Lisztsche Spätwerk betrifft — heute aus musikästhetischen Gründen ein besonderes Interesse beanspruchen, Tatsache ist, daß es weder zu seinen Lebzeiten noch später zu einer Integration Liszts als Kirchenmusik-Komponist gekommen ist, geschweige denn, daß er zu einer Art ‚Bannerträger‘ einer Kirchenmusikbewegung geworden wäre oder Vermittler ‚auf vorderster Front‘.

Der folgende kurze Streifzug durch Liszts kirchenmusikalische Werke beabsichtigt nicht ihre historische und ästhetische Würdigung, sondern will einen kurzen Überblick über diese Kompositionen in Hinsicht auf ihre heutige liturgische Verwendbarkeit im Rahmen des katholischen Gottesdienstes geben.

1.) Die *Messe für Männerchor und Orgel (Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo)* (1848): sie gehört zu jenen Werken, die auch heute noch mit allen Einschränkungen, die für früher komponierte Musik gelten, in der Liturgie möglich und berechtigt sind. *Sanctus* und *Benedictus* sind hier zwei völlig verschiedene Stücke; über das *Benedictus* schreibt Liszt eigens „post elevationem“.

2.) Die *Graner Festmesse (Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran)* (1856/1859) ist ein Werk großen Zuschnitts. Für sie gilt alles, was auch für die großen Messen Haydns oder Schuberts gilt, für jene Stücke also, die von den Caecilianern als „Konzertmessen“ bezeichnet wurden. Wenn man nicht die Meinung vertritt, daß solche Werke nur ‚ins Museum gehören‘ oder nur im Konzertsaal gespielt werden dürfen, dann ist dieses Werk in der Liturgie genauso berechtigt wie alle anderen großen Messen. Liszt empfiehlt als Graduale *Die Seligkeiten* (1859; später als Nr. 6 in das Oratorium *Christus* aufgenommen⁸). Das Graduale ist heute jener Teil der Liturgie, der am wenigsten durch andere Texte ersetzt werden darf. Diese Empfehlung Liszts könnte man also heute nicht mehr befolgen.

3.) Die *Ungarische Krönungsmesse* (1865): Für sie gilt dasselbe wie für die *Graner Messe*.

4.) Die *Missa Choralis, organo concinente* (1865) halte ich für eine der gelungensten Kirchenkompositionen von Franz Liszt, besonders, was die Palestrina-Studien Liszts und seine Hinwendung zum Gregorianischen Choral betrifft.

5.) Die Psalmvertonungen Liszts — Nr. 13, 18, 23, 129 und 137 —, meist für Chor mit Orgel und Orchester, sind eine Bereicherung unseres kirchenmusikalischen Repertoires, zumal die Psalmen überhaupt eine Aufwertung in der Liturgie erfahren haben.

6.) Das *Requiem* (1868): wie schon erwähnt, ist das *Dies Irae* heute eigentlich nicht mehr erwünscht. Man wird also im einzelnen entscheiden müssen, ob es von der Komposition her wichtig ist und ob bei Weglassung der Gesamtzusammenhang des Werkes zerstört wird. Bei Liszts *Requiem*

ist das letztere der Fall. Liszt hat traditionellerweise die Texte des Offertoriums und des Libera Me mitvertont. Auch das Libera Me gibt es heute nicht mehr in der alten Form. An seiner Stelle in der Totenliturgie steht heute im Sinne neuer Theologie die sogenannte Verabschiedung, in der es heißt: „. . . zum Paradiese mögen Engel dich geleiten“.

7.) Einige weitere Werke Liszts, die sich heute problemlos liturgisch verwenden lassen, sind z.B. die Motette *O salutaris hostia*, der Papsthymnus *Tu es Petrus*, das *Tantum ergo* usw. .

8.) Es gibt von Liszt eine ganze Reihe von Werken, die im Hinblick auf eine liturgische Aufführung sehr problematisch sind, etwa den Zyklus der Kreuzwegstationen *Via Crucis* (1879), bei dem Liszt in den Stationen VI und XII deutsche Choräle einflieht, nämlich *O Haupt voll Blut und Wunden* und *O Traurigkeit, o Herzeleid*. In der von Liszt intendierten Form kann man das Stück sicher nicht liturgisch aufführen. (Liszt hat sich vorgestellt, daß man im Colosseum in Rom — am historischen Schauplatz christlichen Märtyrertums — ein großes Harmonium aufstelle, damit man dieses Werk dort zur Kreuzwegandacht aufführen könne⁹.) In der Einleitung, dem Hymnus *Vexilla Regis*, begegnet uns ein von Liszt erfundener Pseudo-Choral. Er erinnert von ferne an Gregorianischen Choral, ist aber keiner, und ist obendrein mit Orgelbegleitung versehen. Diese Praxis des — eigentlich unbegleiteten — Chorals, zu dem man nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts Harmonien setzen muß, zieht sich durch viel kleinere Werke von Liszt — ein Phänomen, dem man mit viel Liebe und Verständnis für die Entstehungsumstände begegnen muß.

Mit den selben Schwierigkeiten hat man bei dem anderen Zyklus, den *Septem Sacramenta* (1878), zu rechnen, aus dem man sicher nur einige Teile liturgisch aufführen sollte. (Beide Zyklen, die *Via Crucis* wie auch die *Septem Sacramenta*, wurden 1884 von Pustet, dem Hausverlag der Regensburger Kirchenmusikschule, zusammen mit einigen anderen Werken Liszts abgelehnt¹⁰.)

9.) Es gibt von Liszt mehrere *Pater noster*- und *Ave Maria*-Vertonungen, die sehr schwierig in der Liturgie unterzubringen sind, denn es handelt sich hier ja, besonders beim *Pater noster*, um gemeinsame Gebete. Dieses Problem betrifft also nicht nur Liszts Vertonungen, sondern auch Werke von Schütz oder Strawinsky. Es gibt nur wenige Gelegenheiten, wo man eines dieser *Pater noster* singen lassen könnte, nämlich an einem Sonntag, wo es um die Einsetzung des Vaterunser geht — dort dann allerdings als Evangeliumsmotette, nicht aber als Vertreter des Gemeindegebets.

10.) Liszts große Orgelwerke schließen sich von selbst aus der Liturgie aus. Das halbstündige Werk *Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos, ad salutarem undam“* wird sich, egal mit welchen ‚Tricks‘, nicht für die Liturgie dienstbar machen lassen. Dasselbe gilt von den *Variationen über*

„Weinen, Klagen . . .“ und dem *Praeludium und Fuge über den Namen BACH*.

11.) Interessante Stücke sind die *Missa pro organo* (1879) und das *Requiem für die Orgel* (1883). Es heißt hier ausdrücklich (bei der *Messe*): „zum gottesdienstlichen Gebrauch beim Lesen der stillen Messe“, und Liszt merkt an einer Stelle des *Requiem* an: „Der Priester liest das Officium der heiligen Messe weiter fort. . .“¹¹. Diese durchkomponierten Messen, die in der schon oben erwähnten Form zur liturgischen Handlung des Priesters parallellaufen, sind heute nicht mehr verwendbar. Auch die sehr ungebräuchliche Empfindungsweise steht dem entgegen: das *Gloria der Orgelmesse* etwa verendet im *Pianissimo*, „perdendosi“, und entspricht nicht dem, was man sich liturgisch unter einem *Gloria* vorstellt. Mir scheint es hier besser, den Gesamtzusammenhang des Werks, der liturgisch nicht mehr zu realisieren ist, zu opfern, und Teile daraus einzeln zu verwenden.

Viele kleinere Orgelstücke von Liszt, wie z.B. *Angelus! Prière aux anges gardiens* (Gebet zu den Schutzengeln), Bearbeitung des gleichnamigen Klavierstücks aus den *Années de Pèlerinage. Troisième Année* für Harmonium (1877), sind durchaus liturgisch verwendbar. Ein Stück wie dieses kann, da die Titelzuordnung nicht hörbar ist, relativ beliebig eingesetzt werden.

Über die Frage, wie ältere Musik in der gegenwärtigen Liturgie verwendet werden kann, wird in der katholischen Kirche zur Zeit viel nachgedacht. Es ist eine interessante Aufgabe, alte Musik neuer Verwendung zugänglich zu machen. Genaugenommen ist dieses Problem im Laufe der Jahrhunderte immer wieder aufgetaucht, nur hat man die Liturgie wohl noch nie so bewußt funktional gesehen wie heute. Die alten Schätze sollen gepflegt werden; was zu ändern ist, das ist die Art und Weise, *wie* sie gepflegt werden sollen.

Anmerkungen:

- 1 Ernst Tittel, *Österreichische Kirchenmusik. Werden — Wachsen — Wirken*, Wien 1961, S. 161.
- 2 Franz Liszt, *De la musique religieuse*, abgedruckt in: *Pages romantiques*, hrsg. v. Jean Chantavoine, Paris 1912 (Reprint hrsg. v. Serge Gut, Plan de la Tour 1985), S. 60 ff.
- 3 Vgl. dazu Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt*, Cambridge 1987, bes. S. 87 ff.
- 4 (siehe Anm. 2), S. 66.
- 5 Vgl. Dorothea Redepenning, *Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft* 27), Hamburg 1984, bes. S. 105 ff.
- 6 Vgl. Paul Merrick (siehe Anm. 3), S. 98.
- 7 Vgl. dazu auch Ernst Günter Heinemann, *Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik* (= *Musikwissenschaftliche Schriften* 12), München-Salzburg 1978, bes. S. 26 ff.

- 8 Vgl. Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 2, *Liszt's Schaffen*, Berlin 1931 (Reprint Tutzing 1968), S. 331.
- 9 Vgl. Paul Merrick (siehe Anm. 3), S. 251.
- 10 Ebenda.
- 11 Franz Liszt, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. v. Martin Haselböck und Thomas Daniel Schlee, Bd. V, (UE 17887), Wien 1986, S. 62.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland](#)

Jahr/Year: 1987

Band/Volume: [078](#)

Autor(en)/Author(s): Planyavsky Peter

Artikel/Article: [Franz Liszts Kirchenmusik in der nachkonziliaren Liturgie. 72-79](#)