

MANFRED LOCHBRUNNER · BONSTETTEN

## HANS URS VON BALTHASAR UND DIE MUSIK

Hans Urs von Balthasar ist als Theologe und (ernannter) Kardinal in die Geschichte eingegangen. Dass er um der Theologie willen auch in der Philosophie Bedeutendes geleistet hat, wird von den Philosophen allmählich zur Kenntnis genommen. Dass er von Haus aus aber Germanist war, der vor seiner philosophisch-theologischen Ausbildung bei den Jesuiten (1931–1933 Philosophie in Pullach, 1933–1937 Theologie in Lyon-Fourvière) ein komplettes Germanistikstudium<sup>1</sup> einschließlich Promotion absolviert und sich in seinen ersten Publikationen und Übersetzungen als Germanist bzw. Romanist ausgewiesen hat, findet in der Literaturwissenschaft noch kaum die seiner Leistung angemessene Beachtung. Doch vor aller Theologie, Philosophie und Literaturwissenschaft galt Balthasars erste Liebe eindeutig der Musik. Über diese Liebe soll hier gehandelt werden. Dabei ist eine Unterscheidung zu beachten, die gleichzeitig die Gliederung anzeigt.

### *Musik*

Wir müssen nämlich zwischen Musik und Musikalität deutlich unterscheiden. Musikalität meint die Anlage, die Begabung, die Fähigkeit zur Musik, welche dann entsteht, wenn Begabung und Können sich verwirklichen, sei es im schöpferischen Akt des Komponierens oder im nachschöpferischen, interpretierenden Akt der Aufführung. Scholastisch gesprochen verhalten sich Musik und Musikalität wie Akt und Potenz.

#### *1. Balthasars Selbstaussagen über sein Verhältnis zur Musik*

Beginnen wir mit ein paar Aussagen, in denen der Theologe selbst seine Beziehung zur Musik thematisiert. In einem seiner späten Altersrückblicke

*MANFRED LOCHBRUNNER (Jahrgang 1945), philosophisches und theologisches Lizentiat an der Universität Gregoriana Rom, Gesangsunterricht an der Accademia Nazionale di Sa. Cecilia Rom, 1972 Priesterweihe, 1979 Promotion in Freiburg i.B., 1993 Habilitation im Fach Kath. Dogmatik in Augsburg. Zahlreiche Veröffentlichungen über Hans Urs von Balthasar.*

lesen wir: «Der Hauptinhalt meiner Jahre vor dem Gymnasium war Musik; seit den ersten umwerfenden musikalischen Eindrücken: der Es-Dur-Messe von Schubert (etwa fünfjährig) und der Pathétique von Tschai-kowsky (etwa achtjährig) verbrachte ich endlose Stunden am Klavier; im Kolleg Engelberg kam das Mitwirken in Orchestermessen und Opern hinzu, aber als ich mit Freunden für die letzten zweieinhalb Gymnasialjahre nach Feldkirch hinüberwechselte, war die dortige «Musikabteilung» so lärmig, dass einem die Lust am Spielen verging. Die Universitätssemester in dem armen, beinah hungernden Nachkriegs-Wien entschädigten durch eine Überfülle an Konzerten, Opern, Orchestermessen, und seitdem ich bei Rudolf Allers – Arzt, Philosoph, Theologe, Übersetzer von Anselm und Thomas – wohnen durfte, spielten wir abends meist eine ganze Mahler-symphonie vierhändig durch»<sup>2</sup>. Demnach gehören Schuberts letzte Messe Nr. 6 (Deutsch-Verzeichnis Nr. 950), die im Juni 1828 ein halbes Jahr vor dem Tod des Komponisten entstanden ist, und Tschai-kowskys Symphonie Nr. 6 «Pathétique» op. 74 aus dem Jahr 1893 – zehn Tage vor seinem Tod leitete der Komponist ihre Uraufführung in St. Petersburg – zu den musi-kalischen Urerlebnissen des Kindes. In der Dankesrede anlässlich der Verleihung des «Wolfgang Amadeus Mozart- Preises» gedenkt Balthasar seiner Klavierlehrerin: «Ich hatte als Klavierlehrerin eine alte Dame, die Schülerin von Clara Schumann gewesen war, die mich in die Romantik einführte, deren letzte Ausläufer ich als Student in Wien auskostete: Wagner, Strauss und besonders Mahler»<sup>3</sup>. Die Symphonien Gustav Mahlers – es sind 10 Symphonien, von denen die letzte unvollendet geblieben ist – wurden dann (wohl in der Fassung des Klavierauszuges) zum abend-füllenden Vergnügen im Hause Rudolf Allers, bei dem der Student mehr als nur ein Dach über dem Kopf gefunden hatte<sup>4</sup>. In einem Gespräch mit Erwin Koller schildert Balthasar mit ähnlichen Worten die Wiener Zeit: «Wir feierten Orgien von Musik, von Konzerten, von Orchestermessen, von Opern, von ich weiß nicht allem. An einem Sonntag konnte ich in Wien von morgens bis abends Musik hören. Ich hatte damals einen sehr guten Freund, einen sehr wichtigen Mann, Rudolf Allers. Er war Medizi-ner, er war Psychologe, er leitete das psychologische Institut. Er war Philosoph. Er war schließlich christlicher Theologe. Er ist ein konvertierter Jude gewesen, hat Thomas von Aquin übersetzt, hat Anselm über-setzt, hat mich in seinem Haus aufgenommen und wir hatten eine sehr schöne Zeit dort. Und jeden Abend haben wir vierhändig eine Mahler-Symphonie gespielt, das war unsere Art von Erholung»<sup>5</sup>.

Dass Balthasar nicht nur ein eifriger Klavierspieler und leidenschaftlicher Konzertbesucher war, sondern auch auf dem Feld des Komponierens ein paar Versuche unternommen hat, erfahren wir in einem Brief, den er aus dem Jesuitennoviziat Ende Juni 1930 an seinen Vater geschrieben hat:

«Ich hoffe, meine vor längerer Zeit begonnene kleine Messe fertig komponieren zu können, Kyrie und Gloria sind schon da, Credo mache ich keins. Benedictus und Sanctus habe ich schon im Kopf ... Das ‹Tantum ergo› wurde zwar so falsch gesungen, dass es nicht mehr aufgeführt wird»<sup>6</sup>. Was von der musikalischen Qualität dieser kompositorischen Versuche zu halten sein wird, an welcher Stilrichtung sie sich eventuell orientiert haben, darüber wird man erst ein Urteil fällen können, wenn ein professionelles Auge einen kritischen Blick auf die Autographen geworfen haben wird, die im Balthasar-Archiv erhalten sind. Der Komponist selbst scheint in seinen späten Jahren nicht mehr viel von seinen Versuchen gehalten zu haben<sup>7</sup>. Doch relativiert dieses Briefzeugnis aus dem Noviziat seine im Altersrückblick formulierte Aussage: «mit dem Eintritt in den Orden war es automatisch aus mit der Musik»<sup>8</sup>, auch wenn der Grundtenor der Aussage stimmen wird, verglichen mit den musikalischen Aktivitäten seiner vor- jesuitischen Zeit.

## 2. Im Spiegel des Zeugnisses von Zuhörern

Mit ein paar Erinnerungen von Augenzeugen soll das gezeichnete Bild noch ergänzt werden. Dass es sich dabei um eher zufällig Aufgelesenes handelt, liegt an der Sache selbst. Denn wer nimmt schon von dem musischen Zeitvertreib eines zweifellos begabten Amateurs große Notiz und vor allem, wer hält seine Eindrücke schriftlich fest und veröffentlicht sie dann sogar? Deshalb ist es ein Glücksfall, wenn wir bei Josef Pieper lesen können: «In Basel gab es, nach mehr als zwanzig Jahren, ein Wiedersehen mit einem inzwischen berühmt gewordenen Bekannten, der gleichfalls ... zu dem Kreis um Erich Przywara gestoßen war; ich hatte damals, zugleich fasziniert und ein wenig ärgerlich, den Klavierspieler begrüßt, der mich, auf höchst sinnlich-raffinierte Weise einen Wiener Walzer intonierend, daran hinderte, ein hochphilosophisches Gespräch zu Ende zu bringen, und der sich dann als Hans Urs von Balthasar vorstellte»<sup>9</sup>. Pieper, den im Frühjahr 1948 seine erste Auslandsreise nach dem Zusammenbruch des Nazi-Deutschlands in die Schweiz geführt hatte, traf am 19. März 1948 in Basel mit Balthasar zusammen. Bei dieser Gelegenheit erinnert er sich an die erste Begegnung im Sommer 1927, wo sich beide in Wyhlen während der von Erich Przywara (1889–1972) und Georg Schmitt (1902–1967) organisierten Kurse des St. Michael-Instituts kennengelernt hatten<sup>10</sup>.

Ein anderes Zeugnis bezieht sich auf Balthasars Tätigkeit in der «Studentischen Schulungsgemeinschaft», die er 1941 zusammen mit Robert Rast (1920–1946) gegründet hat. Im Kreis dieser Gemeinschaft, die dem Modell der Kurse des genannten St. Michael-Instituts nachgebildet war, wurde

nicht nur doziert und diskutiert, sondern offensichtlich hatten auch die Musen dort einen Platz. Ein Augenzeuge berichtet: «Unvergesslich bleiben ausführliche, oft lebensentscheidende Gespräche mit ihm (gemeint ist Balthasar), für die er mit Vorliebe zu einem Spaziergang einlud; unvergesslich nächtelanges Debattieren im kleinen Freundeskreis, unvergesslich die Abende in den Schulungskursen, wenn er sich ans Klavier setzte und – auswendig – Mozarts Don Giovanni vorspielte»<sup>11</sup>.

Über den passionierten Schallplattenhörer liegen mehrere Zeugnisse vor, von denen ich zwei auswählen möchte<sup>12</sup>. Der Schriftsteller Kuno Räber (1922–1992) erzählt in seinem Nachruf: «Am Tag, an dem drei seiner Schüler in das Noviziat des Jesuitenordens eintraten, hörte er vorher mit ihnen von Schallplatten den ganzen *«Don Giovanni»* und deutete ihnen die Oper als Initiationsritual, als Gleichnis für die Nachtfahrt der Seele durch die Wirren der Leidenschaft und der Sünde»<sup>13</sup>. Von einem anderen extravaganten Vergnügen beim Schallplattenhören erfahren wir durch Werner Kaegi (1901–1979), einem authentischen Augenzeugen. In seiner in Briefform abgefassten Hommage schreibt er: «Zu den unbeschwertesten und freudigsten Augenblicken Ihres Lebens gehören vielleicht ... die stillen Augenblicke, in denen Sie im Gespräch mit der ebenso ehrwürdigen wie munteren Annette Kolb das Rätselspiel trieben, welche Nummer im Köchel-Verzeichnis das Werk Mozarts, das Sie gerade hörten, besitzen müsse»<sup>14</sup>.

### 3. *«Die Entwicklung der musikalischen Idee»* – Balthasars Erstling aus dem Jahr 1925

Wer nach einem Beweis für die außerordentliche Begabung Balthasars sucht, kann ihn bereits in seinem Erstling finden. Das Opusculum *«Die Entwicklung der musikalischen Idee»*<sup>15</sup> ist ein früher Geniebeweis<sup>16</sup>. Es wird sich wohl nicht mehr rekonstruieren lassen, wie der zwanzigjährige Wiener Germanistikstudent dazu kommt, in der *«Sammlung Bartels»* des Braunschweiger Musikverlages Fritz Bartels seinen Essay zu veröffentlichen. Zwei Teile gliedern das Opusculum. Im ersten behandelt er die drei Konstituentien der Musik: den Rhythmus, die Melodie und die Harmonie. Er entwickelt gleichsam eine Theorie der Musik in nuce. Im zweiten Teil betreibt der jugendliche Autor eine Philosophie der Musik. *«Struktur»*, *«Grenzen»*, *«Werte»* sind die Stichworte, entlang denen sich der Diskurs entfaltet. Die Struktur wird als organisch und polar beschrieben: *«zwischen rein melodischer und rein harmonischer Musik liegt die ganze Kunst»*<sup>17</sup>. So steht Verdi dem melodischen Pol näher, während Wagner dem harmonischen Pol zuneigt. Der Abschnitt über die *«Grenzen»* der Musik führt zu einer Reflexion über die Programm-Musik und zu einer Kritik an

Richard Wagner, dessen Beziehung zum Philosophen Friedrich Nietzsche bekanntlich in die unüberbrückbare Distanz einer «Sternenfreundschaft» umgeschlagen hat<sup>18</sup>. Deziert wird eine Grenzlinie markiert. «Mehr wird nie gelingen: ein Inhalt, ein Gedanke, selbst ein Gefühl sind durch rein musikalische Mittel nicht festzuhalten ... Richard Wagner hatte das stolze Programm, Philosophie in Musik umzusetzen. Er konnte es erfüllen, soweit Philosophie Gefühl ist, und soweit dieses Gefühl durch Assoziation wieder in Musik umgedeutet werden kann. Dadurch wird aber nur die kleinste Seite der Philosophie erfasst, der größere und tiefere Teil, der gedankliche, bleibt ausgeschlossen»<sup>19</sup>. Der letzte Abschnitt thematisiert unter dem Stichwort «Werte» die Frage nach dem Fortschritt in der Kunst<sup>20</sup>. «Weil der Wert eine Art der Vollendung ist, so kann er höchstens gesteigert, aber nicht überholt werden»<sup>21</sup>. Den Fortschritt begreift der Autor als Überhöhung und nennt als Beispiel die Entwicklung, die von Donizetti zu Verdi bzw. von Haydn zu Mozart führt. Seine Meinung jedoch, dass es in der großen Entfaltung der Kunst keine Fehlentwicklungen gebe<sup>22</sup>, ist eine apriorische Behauptung, die durch die Musikgeschichte – gerade in ihrer jüngsten Entwicklung – widerlegt wird.

Seinen Versuch über die Synthese der Musik beschließt Balthasar mit einer Ortsanweisung, die eine erstaunliche Sicherheit verrät: «Musik ist jene Form, die uns dem Geiste am nächsten bringt, sie ist der dünnste Schleier, der uns von ihm trennt. Aber sie teilt das tragische Los aller Kunst: Sehnsucht bleiben zu müssen, und daher ein Vorläufiges ... Sie ist ein Grenzpunkt des Menschlichen, und an dieser Grenze beginnt das Göttliche. Sie ist ein ewiges Denkmal dafür, dass die Menschen es ahnen konnten, was Gott ist, ewig-einfach, mannigfach und dynamisch fließend in sich selbst und in der Welt als Logos»<sup>23</sup>. In dieser Schlüsselaussage ist m.E. über die sachliche Positionierung hinaus auch ein biographischer Hinweis enthalten. Wenn man diese Zeilen biographisch liest, drücken sie bereits das Streben des jungen Autors aus, der seinen Weg dann tatsächlich über die Musik und Philosophie hinaus zur Theologie und zur Verfügbarkeit für Gott eingeschlagen hat.

Das Opusculum vermittelt eine Ahnung von der breiten Bildung und Belesenheit des Zwanzigjährigen. Ihm sind scholastische Termini (z.B. *materia prima*, *materia signata*, *eductio formarum*) genauso geläufig wie musiktheoretische Begriffe. Ihn interessieren die ethnographischen Aspekte der Musik (z.B. der «Seewogentanz» der Fidschi-Indianer, von dem James Cooper berichtet<sup>24</sup>, in gleicher Weise wie die Untersuchungen von Bernhard Hoffmann (geb. 1860) über den Vogelgesang<sup>25</sup>. Er kennt bereits den Musiktraktat in Ernst Blochs (1885–1977) «Geist der Utopie» (1918; <sup>2</sup>1923)<sup>26</sup> wie auch die Studie «Rhythmus und Arbeit» von Karl Bücher (1847–1930)<sup>27</sup>. Er zitiert aus Romain Rollands (1866–1944) «Musikalische

Reise ins Land der Vergangenheit» eine amüsante Beschreibung des Publikumsverhaltens in den italienischen Opernhäusern des 18. Jahrhunderts, um den gegenwärtigen Kunstbetrieb – damit dürfte er vorzugsweise das Wien der zwanziger Jahre anvisieren – als allzu individualistisch zu kritisieren<sup>28</sup>, und schlägt im selben Atemzug die Brücke zu einem (leider nicht ausgewiesenen) Zitat des Jesuiten Josef Kreitmaier (1874–1946), der als Komponist und Kunstkenner die Ausnahme vom Topos des «Jesuita non cantat»<sup>29</sup> verkörpert und der ein gutes Jahrzehnt später in München zu den älteren Kollegen Balthasars bei den «Stimmen der Zeit» gehören wird. Das zitierende Bewusstsein, das auch den Stil in den späteren Werken des Theologen prägen wird, ist bereits in seiner ersten Publikation zu beobachten.

War Balthasars genialem Erstling überhaupt eine Rezeption beschieden? Ich meine, man würde nicht viel riskieren, wenn man eine hohe Prämie ausloben würde für jeden Zitationsbeleg, der in der Musik- oder sonstigen Literatur gefunden wird. Nach meiner Recherche in den an der Universitätsbibliothek Augsburg konsultierbaren Katalogen der großen Bibliotheken ist die Ausgabe von 1925 nur bei der «Deutschen Bücherei Leipzig» nachgewiesen.<sup>30</sup> Balthasar war m.E. schlecht beraten, sein Opusculum mit Hilfe der «Sammlung Bartels» lancieren zu wollen. Der Verlag stellte seine Sammlung mit folgenden Worten vor: «Musikalisches Wissen in kurzen, allgemein-verständlichen Einzeldarstellungen auf streng pädagogisch-wissenschaftlicher Grundlage für Unterricht und Repetition»<sup>31</sup>. D.h. es handelte sich um eine Reihe für interessierte Anfänger und Laien. Für eine solche Zielgruppe aber war das Opusculum wohl zu anspruchsvoll, während diejenigen, die damit etwas hätten anfangen können, sich kaum für die «Sammlung Bartels» interessiert haben dürften. So ist Balthasars «Geniestreich» wie ein Feuerwerk versprüht, zu dem jedoch kaum Zuschauer gekommen sind. Für den jungen Autor war die fehlende Reaktion wohl eine bittere Enttäuschung. Man kann nur Vermutungen anstellen über den Zeitpunkt, an dem Balthasar, der das Zeug für eine Musikerlaufbahn gehabt hätte – wobei für eine erfolgreiche Karriere nicht nur musikalische Qualitäten erforderlich gewesen wären –, sich definitiv gegen den Beruf des Musikers und Künstlers entschieden hat. Falls die Entscheidung nicht schon vor der Abfassung des Opusculums gefallen war, was ich für sehr wahrscheinlich halte, denn er hatte sich ja bereits in der Germanistik immatrikuliert, so musste ihn das fehlende Echo nach dem Erscheinen des Opusculums in seiner Entscheidung bestärken. Aus der Rückschau von heute erscheint die Schrift wie der Aufgang eines neuen Sterns am Himmel der Musik, der im Augenblick seines Erscheinens verglüht ist<sup>32</sup>. Balthasar ist kein professioneller Musiker geworden, aber geliebt ist ihm seine Musikalität.

### *Musikalität*

Was es im Folgenden noch zu berichten und zu bedenken gilt, ist die Integration seiner hohen Musikalität in die umfassendere Lebensgestaltung, vor allem in sein Werk. Die biblische Mahnung aus dem «Liber Ecclesiasticus» mag ihm dabei wie ein Leitmotiv erschienen sein: «et non impediās musicam»<sup>33</sup>. Wenn wir zunächst das Augenmerk auf das Werk richten, dann dürfte die generelle Behauptung nicht fehlgehen, dass sein ganzes Oeuvre von einem musikalischen Fluidum eingehüllt ist. In diesem penetrierenden Fluidum lassen sich verschiedene Schichten unterscheiden.

#### *4. Die Musikalität seiner Übersetzungen und seiner Sprache*

Es bedarf m.E. keiner langen Abhandlung, um den ursächlichen Zusammenhang der allseits gelobten, ja gerühmten Qualität seiner Übersetzungen mit seiner Musikalität zu erkennen. Balthasars Übersetzungen sind nicht nur das Ergebnis einer Beherrschung des philologischen Instrumentars, sondern ebenso Ausdruck seines musikalischen Empfindens, und das meint Sinn für Proportion, für den Klang der Worte, den rhythmischen Fluss der Sätze. Im höchsten Maß äußert sich solche Meisterschaft bei der schwierigen Übertragung von Lyrik. Balthasars Übertragung der Lyrik Claudels bietet genug Proben seines Könnens<sup>34</sup>. Seine bühngerechte Übertragung des «Seidenen Schuh» kann als Beispiel für die Prosa des Dramas gelten<sup>35</sup>.

#### *5. Musikalische Formen im Gewand der Theologie*

Dass in der Sprache Balthasars musikalische Bilder und Metaphern eine Rolle spielen und sehr häufig begegnen, bezeugt eine noch relativ äußerliche Schicht der Penetration des musikalischen Fluidums. So würde sich z.B. seine Aphorismensammlung «Das Weizenkorn» für eine kleine Spezialuntersuchung unter diesem stilistischen Formalaspekt eignen<sup>36</sup>. Auch darf an den explizit musikalischen Buchtitel «Die Wahrheit ist symphonisch»<sup>37</sup> erinnert werden.

Auf eine bereits tiefere Schicht der Anverwandlung des Musikalischen stoßen wir im Werk Balthasars, wenn wir die musikalische Formenlehre heranziehen. Dann lässt sich die Frage stellen, ob nicht musikalische Formen – bewusst oder wohl eher unbewusst und spontan – die Ausarbeitung seiner Bücher beeinflusst haben. Mir erscheinen die 12 kleinen Monographien, die er im «Fächer der Stile» des zweiten Bandes der «Herrlichkeit» zusammengestellt hat, wie 12 Etüden, mit denen er nach der Ouvertüre des ersten Bandes «Schau der Gestalt» die Methode seiner

theologischen Ästhetik an 12 exemplarischen Gestalten nochmals durch-exerziert, bevor er die gewaltige Symphonie des dritten Bandes «Im Raum der Metaphysik» (mit den drei Kopffthemen: Mythos, Religion, Philosophie) in Angriff nimmt, die dann in den beiden Bänden «Alter Bund» und «Neuer Bund» fortgespielt wird, wobei ihm der Schluss von «Im Raum der Metaphysik» und noch mehr von «Neuer Bund» zu einem mit-reißenden Finalsatz geraten<sup>38</sup>.

In einem Gespräch mit Michael Albus hat der Theologe das Wort von der «kulturell-geschichtlichen Orchestrierung» gerne aufgegriffen, um damit die Methode seiner großen Werke zu veranschaulichen: «In den größeren Büchern habe ich sie (die Orchestrierung) vorgenommen, um zu zeigen, dass nun aber so vieles schon da ist, so vieles gedacht worden ist, was man aus der Tradition schöpfen kann, wenn man es einigermaßen für die Gegenwart transponiert»<sup>39</sup>.

## 6. Die Kunst der Transposition

Die tiefste Schicht der Durchdringung lässt sich mit dem Stichwort «Transposition» benennen. Das Transponieren von einer Tonart in eine andere ist ein Grundvollzug der musikalischen Komposition wie auch der Aufführung. Da Balthasar das absolute Gehör besessen hat, d.h. beim Erkennen der Tonstufe war in seinem inneren Ohr der Ton präsent, ist ihm – zwar nicht unbedingt im technischen Vollzug z.B. am Klavier, aber im inneren Mithören – das musikalische Transponieren zweifellos schwer gefallen. Um so leichter ist ihm dagegen das «Transponieren» von Denkinhalten gelungen. Weite Passagen seines Werkes bestehen aus solchen Transpositionen eines Gedankens auf die Ebene anderer geistiger Koordinatensysteme. Besonders in den philosophischen Partien bedient er sich gern der Kunst des Transponierens und stellt in philosophiegeschichtlichen Kontexten eine Gedankenfigur auf den Ebenen verschiedener Denksysteme dar. Den innersten Kern aber berühren wir, wenn wir auf die Struktur oder das Baugesetz seiner Trilogie «Herrlichkeit – Theodramatik – Theologik» schauen. In dieser Struktur, die bekanntlich die philosophische Lehre der Transzendentalien (pulchrum/unum – bonum – verum) zur Voraussetzung hat, geschieht m. E. die tiefste Vermählung, oder dynamischer formuliert: Verwandlung seiner Musikalität in Theologie. Pointiert gesagt: Nur ein musikalischer Geist konnte die Trilogie konzipieren und komponieren. Denn von den Künsten ist keine andere in so hohem Maße erkoren, den Raum der Transzendentalien zu durchdringen und zu umspielen wie die Musik. In all ihren wahren Schöpfungen ist sie Verherrlichung und Erklängen des Schönen, in der Oper wird sie zum Medium dramatischer Handlung, und als «musica arithmetica» reicht sie an die Logik heran<sup>40</sup>.

Balthasar konnte sich als Theologe an den Paradigmenwechsel der Ästhetik, Dramatik und Logik heranwagen, weil sein musikalischer Geist damit bereits vertraut war. In der Struktur der Trilogie, die zweifellos sein Hauptwerk ist, erkenne ich die sublimste Umsetzung seines musikalischen Ingeniums in Theologie<sup>41</sup>.

### *7. Freundschaften im Zeichen der Musik*

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die biographische Linie, indem wir sie unter das Motto «ne impediās musicam» rücken. Was am Lebensweg Balthasars neben anderem hervorsticht, ist die Rolle, die die Musik bei den für sein Leben wichtigen Begegnungen gespielt hat. Ich muss mich darauf beschränken, ohne jedwede Absicht der Vollständigkeit nur ein paar Namen aufzureihen. Von der Begegnung mit Rudolf Allers war bereits die Rede. Balthasars nächster Mentor Erich Przywara war nicht nur Philosoph, sondern auch eine Zeit lang Musikpräfekt in Feldkirch (1913–1917) und auf jeden Fall ein musischer Mensch. Von Friedrich Kronseder SJ (1879–1957), bei dem Balthasar im Sommer 1927 die entscheidenden dreißigtägigen Exerzitien gemacht hat, wird berichtet, dass er ein guter Geiger gewesen sein soll. Adrienne von Speyr (1902–1967) nahm als Gymnasiastin Klavierstunden beim späteren Basler Dirigenten und Leiter des Konservatoriums Hans Münch (1893–1983) und stand bei ihrer Berufswahl vor der Alternative Musik oder Medizin<sup>42</sup>. Die theologisch so fruchtbare Begegnung mit Karl Barth (1886–1967) ereignet sich unter dem Stern Mozarts<sup>43</sup>. Die Vorliebe für Mozart ist in gleicher Weise das Bindeglied in der Freundschaft mit Joseph Fraefel (1902–1978), dem Mitbegründer des Johannesverlags<sup>44</sup>. Die Liste ließe sich fortsetzen. Die Namen mögen genügen, um zu erlassen, wie auf dem Lebensweg Balthasars die Musik sich als Stifterin der Freundschaft erwiesen hat. Die «holde Kunst» ist nicht nur die entrückende Trösterin des Individuums in vielen grauen Stunden, sondern sie schafft ein kommunikatives Netz edler Freundschaften. Bei dem eher scheuen, vielleicht sogar kontaktarmen Theologen wirkte die Musik wie ein Magnet, der ihm gute Freunde anzog.

### *Musik und Theologie*

Die Überschrift des abschließenden Abschnittes will keinesfalls suggerieren, dass ein Musiker auch Theologe sein müsste oder umgekehrt. Musik und Theologie sind selbstverständlich autarke Bereiche mit ihren fachlichen Eigengesetzlichkeiten und unterschiedlichen Methoden. Doch ist das «und» nicht rein additiv, sondern in ihm artikuliert sich eine innere Nähe, ja ein Wesenszusammenhang. Um die ganze Tragweite dieses

«und» zu erhellen, müsste man die Umrisse einer Musiktheologie skizzieren, was hier freilich nicht geboten werden kann<sup>45</sup>. Aber auf ein Beispiel darf noch hingewiesen werden, an dem sich das Konzept der Musiktheologie exemplifizieren lässt<sup>46</sup>.

### *8. Auge in Auge mit Mozart*

Nicht von der Bewunderung und Verehrung, die Balthasar gegenüber der Musik Mozarts empfunden hat und die – abgesehen von zahlreichen im Werk verstreuten «Liebeserklärungen» – wenigstens zweimal in einer literarischen Form sich artikuliert hat, nämlich im Aufsatz «Das Abschieds-Terzett»<sup>47</sup> und im Zeitungsartikel «Bekenntnis zu Mozart»<sup>48</sup>, nicht von diesen beiden präziösen Miniaturen der Kunstbetrachtung soll noch eigens die Rede sein, sondern ganz grundsätzlich und knapp das Vis-à-vis von Mozart und Balthasar bedacht werden.

Mozart steht für große Kunst, Balthasar für nicht minder große Theologie. Beide Werke stehen sich jedoch nicht beziehungslos gegenüber. Wo aber liegt das Verbindende? Wie lässt sich das «und» zwischen Musik und Theologie bestimmen? Musik und Theologie gehen insofern ein Wegstück gemeinsam, wenn man ihren Weg als einen Weg zu Gott versteht. Der Weg zu Gott aber ist der Weg der Religion. Das Bindeglied zwischen Musik und Theologie ist also die Religion. Das musikalische Werk Mozarts und das theologische Werk Balthasars berühren sich im Raum des Religiösen. Die Interaktion zwischen Musik und Theologie ereignet sich deshalb im Bereich der religiösen Musik<sup>49</sup>. Während das Begriffliche die Prärogative der Theologie ist, ist die Musik Herrscherin im Bereich der Emotionen und Empfindungen. Da aber der Mensch mit Verstand und Herz den Weg der Religion, den Weg zu Gott beschreitet, dienen ihm sowohl Theologie wie auch Musik als Wegweiser und Wegbegleiter zu Gott.

Der Ansatz «von unten» muss ergänzt werden durch die Bewegung «von oben». Denn allem Suchen des Verstandes und aller Sehnsucht des Herzens liegt die Selbstoffenbarung Gottes voraus. Der menschliche Weg der Religion wird eingeholt vom göttlichen Weg der Offenbarung. Im Raum der christlichen Religion erreicht die Selbstoffenbarung Gottes ihren unüberholbaren Höhepunkt in der Menschwerdung Jesu Christi. Das Christentum ist die Religion der Inkarnation. In einer Religion der Fleischwerdung Gottes tritt das Miteinander von Musik und Theologie in ein neues Koordinatensystem ein.

Denn die Bewegung der Musik von den Sinnen zum Geist wird nun vom freien Schritt Gottes ins Fleisch, also letztlich von der Gegenbewegung göttlicher Geist in leibliche Sinnenhaftigkeit umfassen. Das bedeutet eine

Aufwertung des Leibes durch die Menschwerdung Gottes. Mit der Aufwertung des Leibes wird auch die Musik geadelt. In diesem neuen, durch die Inkarnation bestimmten Koordinatensystem ereignet sich die «Begegnung» von Mozart und Balthasar.

Mozart hat im Medium der Musik, d.h. der Töne und Klänge das ausgedrückt, was Balthasar in seiner Trilogie im Medium der Sprache, d.h. der Begriffe und Worte erfasst hat. Beide weisen auf das inkarnatorische Mysterium des Christentums hin. «Was überall sonst als ein eitles Wahngebilde oder gar eine Lästerung erscheinen müsste, die endgültige, allen Abschied überholende Offenbarung der ewigen Schönheit in einem echten irdischen Leibe, das durfte hier, im katholischen Menschwerdungsraum, einmal beglückende Wirklichkeit werden»<sup>50</sup>.

Hans Urs von Balthasar hat das musikalische Talent, das Gott ihm in die Wiege gelegt hat, nicht vergraben, sondern mit ihm gearbeitet, so dass er es seinem Schöpfer in der Fülle seines theologischen Werkes zurückgeben konnte. Viele Leser aber, die die musikalische Atmosphäre seines Werkes wahrgenommen haben, sind ihm dankbar, dass es neben einer Theologie, die die Bedürfnisse des Unterrichts und der Schule befriedigt, seine Trilogie gibt, die ebenbürtig neben den großen Schöpfungen des abendländischen Kulturschaffens steht.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die neun Germanistiksemester verteilen sich auf folgende Orte: SS 1924 Zürich, WS 1924/25 Wien, SS 1925 Wien, WS 1925/26 Wien, SS 1926 Wien, WS 1926/27 Berlin, SS 1927 Wien, WS 1927/28 Zürich, SS 1928 Zürich; 27. Oktober 1928 Doktorexamen.

<sup>2</sup> H.U. v. Balthasar, *Unser Auftrag. Bericht und Entwurf*, Einsiedeln 1984, 31. Die Stiftsschule der Benediktiner in Engelberg besuchte Balthasar vom Oktober 1917 bis Juli 1921, danach wechselte er ins Gymnasium der Jesuiten in Feldkirch (1921–1924). Im März 1924 machte er das sog. «Fremdenabitur» in Zürich.

<sup>3</sup> H.U. v. Balthasar, Dank des Preisträgers an der Verleihung des Wolfgang Amadeus Mozart-Preises am 22. Mai 1987 in Innsbruck, in: E. Guerriero, Hans Urs von Balthasar. Eine Monographie, Freiburg 1993, 419–424; Zitat S. 420.

<sup>4</sup> Rudolf Allers (1883–1963) studierte Medizin in Wien, wo er noch Sigmund Freud hörte, 1906 Promotion, 1908 Heirat mit Carola Meitner, von 1908 an arbeitet er als Assistent an der Deutschen Universität Prag und spezialisierte sich in Psychiatrie, 1913 Dozent für Psychiatrie an der Univ. München, 1914–1918 im Kriegsdienst bei der österreichischen Armee, 1918–1938 Mitarbeiter in der Mediz. Fakultät der Univ. Wien und private psychotherapeutische Praxis. Sein Freund Agostino Gemelli OFM (1878–1959) ermutigt ihn zu einem Philosophiestudium an der Kath. Univ. Mailand, das er 1934 mit einer Promotion abschließt. Rechtzeitig konnte er 1938 mit seiner Familie aus Österreich emigrieren und in den USA seine akademische Tätigkeit fortsetzen: von 1938 bis 1948 als Prof. der Psychologie an der Catholic University of America/Washington, von 1948 bis 1957 als Prof. der Philosophie an der Georgetown University, gest. am 18. Dezember 1963 in Hyattsville.

<sup>5</sup> Zeugen des Jahrhunderts. H.U. v. Balthasar im Gespräch mit E. Koller. Unveröffentlichte und von Balthasar nicht mehr autorisierte Transkription der Sendung des Schweizer Fernsehens, Zürich März 1984, S. 11.

<sup>6</sup> Brief an den Vater, gegen Ende Juni 1930, zitiert in: E. Guerriero, Hans Urs von Balthasar. Eine Monographie, Freiburg 1993, 44. Der Mitnovize Alois Grillmeier (1910-1998), den ich in einem Gespräch am 24. März 1996 befragt habe, konnte sich an die Episode mit dem «Tantum ergo» zwar nicht erinnern, berichtete aber, dass Balthasar im Noviziatschor mitgesungen und gelegentlich beim Gottesdienst die Orgel gespielt habe.

<sup>7</sup> Vgl. Th. Krenski, Hans Urs von Balthasar. Das Gottesdrama, Mainz 1995, 18.

<sup>8</sup> H.U. v. Balthasar, Unser Auftrag (vgl. Anm 2), 31.

<sup>9</sup> J. Pieper, Noch nicht aller Tage Abend. Autobiographische Aufzeichnungen 1945-1964, München 1979, 50.

<sup>10</sup> Einige Informationen über das St. Michael-Institut findet man bei M. Müller, Auseinandersetzung als Versöhnung. Ein Gespräch über ein Leben mit der Philosophie, hrsg. v. W. Vossenkuhl, Berlin 1994, 35-38.

<sup>11</sup> P. Henrici, Erster Blick auf Hans Urs von Balthasar, in: K. Lehmann/W. Kasper (Hrsg.), Hans Urs von Balthasar. Gestalt und Werk, Köln 1989, 29.

<sup>12</sup> Dass Balthasar nach dem Tod Adriennes von Speyr die Stereoanlage weggegeben hat, erfährt man ebenfalls bei P. Henrici: «Er verfügte über das absolute Musikgehör und konnte nach dem Tod Adrienne von Speyrs seine Stereoanlage weggeben, mit dem Hinweis, er brauche sie nicht mehr; er kenne Mozarts gesamtes Werk auswendig, sehe im Geist die Partitur vor sich und höre die Musik» (Erster Blick auf Hans Urs von Balthasar, in: a.a.O., 20).

<sup>13</sup> K. Räber, Sehnsucht nach Führung, Zwang zur Revolte, in: Basler Zeitung, Samstag, 13. August 1988, Nr. 189, S. 41.

<sup>14</sup> W. Kaegi, Hans Urs von Balthasar zum 60. Geburtstag, in: Basler Nachrichten, Mittwoch, 11. August 1965, Nr. 336.

<sup>15</sup> H.U. v. Balthasar, Die Entwicklung der musikalischen Idee. Versuch einer Synthese der Musik (Sammlung Bartels, 2), Braunschweig 1925. Neuausgabe beim Johannesverlag: H.U. v. Balthasar, Die Entwicklung der musikalischen Idee. Versuch einer Synthese der Musik (1925). Bekenntnis zu Mozart (1955) (Studienausgabe, 1), Freiburg 1998. Ich zitiere nach der Neuausgabe von 1998. Auf die italienische Übersetzung muss eigens hingewiesen werden, da ihr der Herausgeber Pier Angelo Sequeri einen höchst instruktiven und substantiellen Anmerkungsteil beigefügt hat: H.U. v. Balthasar, Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart/P.A. Sequeri, Antiprometeo. Il musicale nell'estetica teologica di H.U. v. Balthasar (Quodlibet, 3), Milano 1995. Siehe meine Rezension in: Musica Sacra 116 (1996) 329-330.

<sup>16</sup> Den Erstling von Balthasars Aufsätzen, der im selben Jahr 1925 erschienen ist, habe ich in einer gründlichen Untersuchung behandelt: M. Lochbrunner, Hans Urs von Balthasars Bericht von der Innsbrucker Herbsttagung 1925 des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker, in: Geist und Leben 71 (1998) 460-472.

<sup>17</sup> Die Entwicklung der musikalischen Idee, 40.

<sup>18</sup> Siehe D. Fischer-Dieskau, Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger, Stuttgart 1974. Balthasar hat unter weltanschaulicher Hinsicht seine Kritik an R. Wagner vertieft in: Apokalypse der deutschen Seele. Studien zu einer Lehre von letzten Haltungen, Bd. I: Der deutsche Idealismus (Studienausgabe, 3/I), Freiburg 1998, 682-691.

<sup>19</sup> Die Entwicklung der musikalischen Idee, 45.

<sup>20</sup> In dieser Frage scheint mir Balthasar dem idealistischen Denken einen zu großen Tribut zu zollen, wenn er schreibt: «Denn nicht auf den Künstler, allein auf die Leistung kommt es an. Er ist nur das zufälligerweise persönliche Medium der großen Evolution des weltimmanenten Sinnes» (a.a.O., 53). Hier vermisst man die fehlende Immunisierung durch ein christliches Person- und Geschichtsverständnis, das sich dem Traumgespinnst «der großen Evolution des weltimmanenten Sinnes» versagt.

<sup>21</sup> A.a.O., 54.

<sup>22</sup> A.a.O., 55: «In der großen, allgemeinen Entfaltung der Kunst gibt es keine Fehlentwicklungen».

<sup>23</sup> A.a.O., 57.

<sup>24</sup> A.a.O., 16.

<sup>25</sup> Hoffmann, Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkt beleuchtet, Leipzig 1908. Siehe MGG XVI (1979), 1912.

<sup>26</sup> Siehe dazu die Ausführungen bei P.A. Sequeri, l.c. (wie oben bei Anm. 15), 50–51.

<sup>27</sup> K. Bücher, Rhythmus und Arbeit, Leipzig 1897, <sup>6</sup>1924.

<sup>28</sup> Die Entwicklung der musikalischen Idee, 52–53. R. Rolland, Voyage musical aux pays du passé, Paris 1919; dt.(L. Andro) Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, Frankfurt a.M. 1922.

<sup>29</sup> Dieser Topos trifft aber nicht auf den hl. Ordensgründer zu und erst recht nicht auf die Jesuiten der Barockzeit, die die Kultur dieser Epoche wesentlich geprägt und mitgetragen haben.

<sup>30</sup> Die «Deutsche Bücherei Leipzig» fungierte damals (und auch heute wieder) als Nationalbibliothek. Kein Nachweis dagegen im «Bayerischen Zentralkatalog» sowie in den Katalogen der «Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen», der «Deutschen Staatsbibliothek Berlin, DDR», der «Österreichischen Nationalbibliothek Wien». In der Musikabteilung der «Bayerischen Staatsbibliothek München» sind nur zwei Titel aus der «Sammlung Bartels» vorhanden: F. Meyer, Die schönsten Sonaten alter Meister im Violinunterricht (Sammlung Bartels, 1); W. Guericke, Die Orgel und ihre Meister (Sammlung Bartels, 10) (Schriftliche Mitteilung der Bibliothek an den Vf. vom 05.01.2000).

<sup>31</sup> Dieser Text leitet das Verzeichnis von 16 Titeln der «Sammlung Bartels» ein und steht auf der letzten Seite der Originalausgabe von 1925. – Im «Braunschweiger Stadtlexikon», hrsg. v. L. Camerer u.a., Braunschweig 1992, S. 29 findet sich folgender Eintrag zu Bartels Fritz: «1891 gründet der Buchhändler Fritz Bartels eine Kunst-, Buch- u. Musikalienhandlung. 1904 wird die Buch- u. Kunsthandlung an Emil Simon verkauft ... Die Musikalienhandlung, die F. Bartels, der auch selbst komponierte, mit einer Konzertagentur verband, blieb bis 1979 im Besitz der Familie Bartels. Heutige Inhaber sind Karin u. Gerd Voigt.» Laut Mitteilung vom 22.03.2000 des Herrn Voigt an den Verfasser befinden sich im Firmenarchiv keine Unterlagen, die Aufschluss über das Zustandekommen des Bändchens geben könnten.

<sup>32</sup> In seinem ersten Werküberblick schildert Balthasar seinen Weg mit der Musik und mit der Literatur als Vorstufen für seine Sendung. «Wie man den Knaben dazu verurteilte, durch das ganze Unterholz romantischer Musik von Mendelsohn über Strauss zu Mahler und Schönberg sich durchzuschlagen, um endlich dahinter die ewigen Sterne Bachs und Mozarts aufgehen zu sehen ..., so musste ich auch die Dschungel der neueren Literatur durchstreifen, in Wien, Berlin, Zürich und anderswo, immer enttäuscht und mit immer leererem Magen, bis mich endlich die gütige Hand Gottes wie weiland Habakuk mitsamt seinem Korb ergriff und zu einem wahren Leben ausersah» (Es stellt sich vor – 1945, in: Mein Werk. Durchblicke Freiburg, 1990, 9/10). Das Zitat spielt an eine Szene mit dem Propheten Habakuk im Buch Daniel 14, 31–39 an, die von L. Bernini in seiner Marmorskulptur in der Cappella Chigi von Sa. Maria del Popolo, Rom, festgehalten wird.

<sup>33</sup> Eccli 32,5 b; in der LXX, die der Einheitsübersetzung zugrunde liegt, zählt der Vers 5 als Vers 3: «Ergreife das Wort, alter Mann, denn dir steht es an. Doch schränke die Belehrung ein, und halte den Gesang nicht auf» (Sir 32,3). Als Motto wird das Wort meistens in der Formulierung: «ne impediatis musicam» zitiert.

<sup>34</sup> P. Claudel, Gedichte. Mit einem Nachwort von H.U. v. Balthasar (Gesammelte Werke, 1), Heidelberg/Einsiedeln 1963.

<sup>35</sup> P. Claudel, Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu. Dt. Übersetzung und Nachwort von H. U. v. Balthasar, Salzburg 1939.

<sup>36</sup> H.U. v. Balthasar, Das Weizenkorn. Aphorismen, Einsiedeln/Trier <sup>3</sup>1989.

<sup>37</sup> H.U. v. Balthasar, Die Wahrheit ist symphonisch. Aspekte des christlichen Pluralismus (Kriterien, 29), Einsiedeln 1972.

<sup>38</sup> H.U. v. Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Bd. III/1: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln 1965, 943–983; Bd. III/2–2: Neuer Bund, Einsiedeln 1969, 495–511.

<sup>39</sup> H.U. v. Balthasar, Geist und Feuer. Interview mit M. Albus, in: Herder-Korrespondenz 30 (1976)

<sup>40</sup> Bei der Zuordnung der Musik zu den Transzendentalien ist ein «Gefälle» zu beachten, denn wie jede Kunst ist die Musik dem pulchrum am nächsten. Doch sollte nicht übersehen werden, dass an dem «Punkt», an dem die Wahrheit ins Geheimnis transzendiert oder anders gesagt die Immanenz des Geheimnisses in der Wahrheit hervorbricht, die Musik das Geheimnis hörbar zu machen vermag, während die Logik schweigen muss.

<sup>41</sup> Vgl. M. Lochbrunner, *Analogia Caritatis. Darstellung und Deutung der Theologie Hans Urs von Balthasars* (Freiburger theologische Studien, 120), Freiburg 1981, 133-146, 318-319.

<sup>42</sup> A. v. Speyr, *Aus meinem Leben. Fragmente einer Selbstbiographie*, Einsiedeln 1968, 206, 223.

<sup>43</sup> So konnte Karl Barth in einem (maschinengeschriebenen) Brief vom 17. April 1956 an Prof. Paul Althaus nach Erlangen berichten: «Die ökumenische Kraft Mozarts ist außerordentlich. Sie können kaum wissen, dass ich eben ihm meine Beziehung zu H. U. von Balthasar verdanke, die dann viel später in seinem meisterlichen Buch über mich ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht hat.» In demselben Brief erzählt Barth auch von dem positiven Echo, das sein damals gerade erschienenen Opusculum «Wolfgang Amadeus Mozart 1756/1956» (Zürich 1956) ausgelöst hat. «Merkwürdig: seit dem ersten Heft der <Theol. Existenz heute> von 1933 hat kaum eine meiner Produktionen so viel – und nach ihrem Ursprung so vielfältige – Zustimmung gefunden wie dieses Büchlein, in dem ich mich nun doch notorisch etwas weit von meinem Leisten entfernt habe.» Das Original des Briefes befindet sich im Karl Barth-Archiv in Basel. Siehe auch den Exkurs über Mozart in: K. Barth, *Die Kirchliche Dogmatik III/3: Die Lehre von der Schöpfung* (Studienausgabe, 18), Zürich 1992, 337-339.

<sup>44</sup> Der Sohn von Herrn Dr. Fraefel hat mir mitgeteilt: «Immer wenn Dr. von Balthasar zu Besuch weilte, war der Plattenspieler am Abend in Dauerbetrieb. Nach meiner Erinnerung wurde fast ausschließlich Mozart gespielt ... Ungefähr auf gleicher Höhe stand Bach, wurde aber nicht so oft gehört. Gustav Mahler stand Dr. von Balthasar auch sehr nahe ... Seine Besuche waren immer mit einem Plattengeschenk verbunden» (Brief vom 10.12.1997 an den Verfasser).

<sup>45</sup> Ich verweise nur auf zwei klassische Werke: aus der Sicht der evangelischen Theologie vgl. O. Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967; aus der Sicht der katholischen Theologie (mit ökumenischer Perspektive) vgl. W. Kurzschinkel, *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Trier 1971.

<sup>46</sup> Unter den neueren Werken der «theologischen» Mozart-Literatur, die auf dem weiten Feld der musikwissenschaftlichen Arbeiten nur ein schmales Segment beansprucht, siehe: H. Küng, *Mozart. Spuren der Transzendenz*, München 1991; A. Torno/P.A. Sequeri, *Divertimenti per Dio. Mozart e i teologi*, Casale Monferrato 1991; F. Ortega, *Beauté et Révélation en Mozart*, Saint-Maur 1998. Zu F. Ortega vgl. meine Besprechung in: *Die Tagespost* Nr. 153/154, 23. Dezember 1999, S. 14. – Das Bändchen von Hans Küng vereinigt zwei Essays. Im ersten loziert der Verfasser seine Münchener Gedenkrede zum 200. Todesjahr des Komponisten zwischen Karl Barth und Wolfgang Hildesheimer. Der zweite Essay bietet Gedanken zu Mozarts «Krönungsmesse» KV 317.

<sup>47</sup> H.U. v. Balthasar, *Das Abschieds-Terzett*, in: ders., *Spiritus Creator. Skizzen zur Theologie III*, Einsiedeln 1967, 462-471. Das Abschieds-Terzett zwischen Pamina, Tamino und Sarastro ist die Nr. 19 im 2. Akt der «Zauberflöte».

<sup>48</sup> H.U. v. Balthasar, *Bekenntnis zu Mozart*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntag, 13. Februar 1955, Nr. 381; aufgenommen in: ders., *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Bekenntnis zu Mozart* (Studienausgabe, 1), Freiburg 1998, 61-63.

<sup>49</sup> Der Begriff «religiöse Musik» deckt einen weit umfassenderen Bereich ab als die Begriffe «Kirchenmusik» oder «liturgische Musik», die den direkten Bezug zum Gottesdienst der Kirche beinhalten. Über den liturgischen Gesang par excellence, den gregorianischen Choral (vgl. Vaticanum II, Liturgiekonstitution SC 116); siehe meinen Beitrag «Kleines Plädoyer für den Cantus Romanus», in: K. Hillenbrand/B. Nichtweiß (Hrsg.), *Aus der Hitze des Tages*, Würzburg 1996, 136-145.

<sup>50</sup> H.U. v. Balthasar, *Das Abschieds-Terzett*, in: ders., *Spiritus Creator. Skizzen zur Theologie III*, Einsiedeln 1967, 471.