

Frater Gregor Baumhof OSB

Beitrag für UNA SANCTA

Christliche Klangwelten im Abendland

Einleitung

Die Musik der Welt erscheint wie ein weitverzweigter Klangbaum, der sich über Jahrtausende hin entwickelt und wächst. Wo liegen seine Wurzeln? Sie liegen nicht im Tonvorrat unserer Instrumente, sie wurzeln in uns selbst. Alle Musik wird geboren im Herzen des Menschen. Nach chinesischer Auffassung ist der Anfang der Musik ein tief bewegendes innerseelisches Erlebnis. Zu diesem urmenschlichen Erlebnis gehört die Haltung, vor Größerem, vor Anderem als man selbst ist, zu staunen. Eine Haltung, die nicht von distanzierender Objektbetrachtung gesteuert wird, sondern von dem Wissen lebt, selbst in diesem Größeren, Anderen geheimnisvoll verbunden, ja rückgebunden zu sein und mit ihm in Beziehung zu stehen, mit ihm über Sprache zu kommunizieren. Diese Erkenntnisform des Erstaunens äußert sich nicht definitorisch, sondern exklamatorisch: „Ecce! – Schau!“ Dem Gesang und dem Gedicht als Medien der Sehnsucht nach diesem Anderen kommt dabei eine besondere, ja zentrale Bedeutung zu. Insofern sind christliche Klangwelten eingebunden in einen größeren umfassenden Horizont menschlicher Grunderfahrung.

Wenn es nun in diesem Beitrag um christliche Klangwelten geht, so bedarf es nach dem Erstgesagten auch einer Einschränkung. Uferlos wäre der Beitrag, wollte er sich mit den Klangwelten beschäftigen, die das Christentum in der ganzen Welt ausgeprägt hat. Mein Beitrag wird sein Augenmerk auf die christlichen Klangwelten des europäischen Abendlandes richten.

Der Ursprung

Die christlichen Klangwelten im Abendland beginnen historisch fassbar unter Einfluss orientalisches-jüdischer Idiome in Rom. Nach der konstantinischen Wende 313 können die Christen ihre Religion frei ausüben. Allmählich bildet sich nun auf der Grundlage des Julianischen Kalenders für alle Feste ein christlicher liturgischer Kalender aus. Bei all diesen Feiern spielt der Gesang von Anfang an nicht eine ergänzende, sondern eine zu seinem Wesen gehörende Rolle. Nach dem Sprachenwechsel von der griechischen zur lateinischen Liturgiesprache

entsteht die unter päpstlicher Aufsicht stehende Schola Cantorum. Sie zeichnet verantwortlich für die Entstehung des sogenannten Altrömischen Chorals, der quasi die römisch-katholische Ur-Klangwelt verkörpert. Dieser Gesang trägt aber schon die drei Wesenszüge, die sich dann fast anderthalb Jahrtausende nicht mehr verändern werden: einstimmiger, in modaler Tonalität gebundener Gesang auf biblischer Textgrundlage in lateinischer Sprache. Diesem Wesenszug folgen – bis auf die lateinische Sprache – auch ostkirchliche Gesänge.

Um 750 kommt es zu einer folgenreichen Begegnung zwischen Papst Stephan II. und dem Frankenkönig Pippin. Der Papst bittet Pippin um Hilfe gegen die Langobarden und Pippin bittet den Papst im Gegenzug, im Frankenreich die liturgische Praxis von Rom einführen zu dürfen. Ihm, wie später auch seinem Enkel Karl dem Großen schwebt vor, die christliche Liturgie als Einheit stiftendes Kulturelement in seinem Reich zu installieren, um dessen kriegsgeübte Stämme mit einer gemeinsamen Kultur, einem gemeinsamen Kult zu befrieden. Es beginnt der sogenannte fränkische Liturgieaustausch, in dessen Folge das römische Repertoire für das gesamte Frankenreich Verbindlichkeit erhält. Wegen der überaus großen Wertschätzung des Papstes Gregor des Großen als geistliche Autorität wird dieser Gesang nun Gregorianischer Choral genannt, von dem es in den einschlägigen Verlautbarungen des II. Vatikanischen Konzils heißt, er sei der der römischen Liturgie eigener Gesang. Er, dessen Bestreben es ist, dem Wort der Heiligen Schrift den ihm zugehörigen Klang zu geben, ist nach Aussagen von Papst Benedikt XVI. durch die Zeiten „bis heute ein lebendiger Ausdruck des Glaubens der Väter und Garant der diachronischen Einheit des Glaubens und macht das Einssein von Schönheit und Wahrheit über alle Zeit hin erfahrbar“¹. Selbst in glaubensfernen Kreisen wird der Gregorianische Choral bis heute als „fremde Schönheit“ wertgeschätzt.

Die Begegnung des fränkischen Geistes mit der liturgischen Musik der römischen Kirche setzt nun ungeahnte neue musikalische und künstlerische Energien frei. Darin besteht die große Leistung der Franken: Sie haben den ihnen zunächst eher fremden Choral auf- und angenommen, ihm dann kommentierende Erweiterungen zur Seite gestellt und ihn damit fortentwickelt. Diese Spannung zweier

¹ Zitat aus dem Brief von Papst em. Benedikt XVI vom 15. 01. 2014 an den Autor

unterschiedlicher Stimmen – der originalen Choralstimme und der ihr Idiom übernehmenden, dadurch kontinuierlich wahrenden hinzugefügten Stimme – bildet die Keimzelle der abendländischen Mehrstimmigkeit, deren Hauptmerkmal das in der Welt einmalige Zusammenklingen unterschiedlicher, eigenständiger, jedoch aufeinander bezogener Stimmen ist. Man kann sagen: mit diesen Schöpfungen hat die abendländische Musik unter dem maßgebenden Einfluss des Gregorianischen Chorals zum ersten Mal ihren eigenen Klang verwirklicht, es ist der Beginn der christlichen Klangwelten im Abendland. Gegenüber dem traditionellen Repertoire entstehen mit Tropus und Sequenz nun kommentierende, später selbstständige Neudichtungen. Erster Dichter von Sequenzen ist Notker Balbulus, ein Mönch aus dem Kloster St. Gallen im 9. Jhdt. Auf diese Klangwelt der Sequenzen werde ich später noch einmal zurückkommen, weil sie weiter wirkt als gedacht. Es ist dies einer der spannendsten Momente in der Musikgeschichte. Zum ersten Mal wird hier deutlich, dass Fortentwicklung nur in Kontinuität mit dem Vorgefundenen fruchtbar wird.

Erste Weiterentwicklungen

Unter dem Einfluss städtischer und universitärer Gesellschaft, die ja deutlich christlich dominiert ist, kann sich vor allem in Paris des zwölften Jahrhunderts neben der bis dahin dominanten Einstimmigkeit eine frühe Mehrstimmigkeit herausbilden, die zwar am Gregorianischen Choral als Grundlage festhält, ihn aber in ihren satztechnischen Dienst nimmt. Es entsteht nach Frühformen die das gesamte Mittelalter beherrschende Gattung der Motette, einer mehrstimmigen Komposition, deren Fundamentstimme – ähnlich dem Goldgrund der Ikone – grundsätzlich eine gregorianische Melodie bildet, die für Kontinuitätswahrung sorgt. Allmählich entsteht über Einflüsse aus der englischen Musiktradition des sog. „Deskant“, einer Art Improvisationspraxis, ein einheitlicher Tonraum. In der weiteren Entwicklung wird die gregorianische Melodie in die Oberstimme einer mehrstimmigen Komposition übernommen. Am Ende dieser Entwicklung entsteht im franco-flämischen Raum beispielsweise die Missa „Pange lingua“ von Josquin des Prés, in der die Melodie des lateinischen Hymnus „Pange lingua“ zum Fronleichnamfest als kompositorisches Material dient und zum Thema eines vierstimmigen kontrapunktisch-polyphonen Komplexes wird. Aber diese Komposition

ist nicht nur ein hochbedeutendes, neues Dokument der christlichen Klangwelt, sondern sogar ein exklusives, denn es entstehen jetzt (christliche) Klangwelten, die dadurch geprägt sind, dass die einzelnen Stimmen selbstständig geführt werden und doch in der Vertikalität des Klanges gebunden sind: die Polyphonie ist geboren. Sie gehört zur christlichen Klangwelt und ist weltweit einzigartig, weil alle anderen Kulturen heterophone Klangwelten kennen, in denen die einzelnen Stimmen zwar selbstständig sind, aber nicht untereinander gebunden sind. Diese christlich geprägten polyphonen Klangwelten erleben sowohl vokal wie instrumental mit Johann Sebastian Bach ihren Höhepunkt, bleiben aber Inspirationsquelle bis in die Gegenwart. Wir können zusammenfassend konstatieren, dass die abendländische Entwicklung der Klangwelten bisher „vom Altar“ ausgeht.

Die zwei „pratiche“ in der Neuzeit – vom Hymnus zum Kirchenlied

Der Zeitenwechsel des Übergangs vom Mittelalter in die sogenannte Neuzeit gebiert einen grundlegenden Paradigmenwechsel, nicht nur in den Klangwelten. In der Malerei fällt der Goldgrund und wird durch die Zentralperspektive ersetzt. Mit dem monodischen Singen – angestoßen besonders durch die Entwicklung der Oper – beginnt ein neuer Strang der Klangweltenentwicklung. Sie vollzieht sich auch mit einem Wechsel von der modalen Tonalität zur sog. „Dur-Moll-Tonalität“, die bis ins 20. Jhdt. hinein Gültigkeit beanspruchen kann. Arie, Rezitativ, Oper und Konzert sind ihre neuen Formen. Monteverdi ist ihr Ahnherr. Von ihm stammt auch die Unterscheidung in „prima pratica“ und „seconda pratica“. Erstere bezeichnet die strenge kontrapunktische, die „alte“ Kompositionsart, die zweite die Kompositionsart, in dem die sprachgebundene Melodie den Vorrang gegenüber der Harmonie erhält. Sie kann sich an Fürstenhöfen weiter entwickeln und sich nun auch mit rein instrumentalen Werken einen eigenen Platz im Klangkosmos sichern. Erstaunlicherweise übernehmen die christlichen Kirchen, allen voran zunächst die protestantische Bewegung das neue musikalische Idiom und anverwandeln es für ihre Zwecke. Hierfür mögen als Beispiele die Werke von Heinrich Schütz und die Bachschen Passionen und Kantaten und die in Italien die Grenzen dieses Weges auslotenden Geistlichen Werke eines Gesualdo da Venosa genügen. Dessen sehr modern anmutende Vertonungen der Responsorien der „Tenebrae“, der Karmetten werden außerhalb von Gottesdiensten aufgeführt und sind im Radio zu hören. Wo erklingen die

Gregorianischen Originale? Beide „pratiche“ bleiben nebeneinander bestehen. Auch die unzähligen, in der Klassik entstehenden Meßvertonungen und Oratorien greifen dieses „seconda pratica“ auf und sind von ihr bestimmt. In den berühmten Amen-Fugen der Messvertonungen der Klassik bspw. lebt aber die „prima pratica“ weiter. Die Beispiele ließen sich beliebig erweitern. Wir könnten sagen, die neue Klangentwicklung kommt nun „zum Altar“ und wird auch von ihm aufgenommen.

Die Wirkungen der Hymnen und Sequenzen

Aber die christlichen Klangwelten haben noch einen anderen Strang, den der Hymnen. Die Psalmen hat das Christentum aus dem Alten Testament übernommen, die im Raum der lateinischen Kultur entstandenen Hymnen sind sein eigener Beitrag zur Lyrik der Weltliteratur. Diese für den Gottesdienst und für die private Frömmigkeit bestimmte Literatur setzt im 4. Jahrhundert ein. Am Ende des Mittelalters ist der Bestand auf annähernd 30.000 Titel angewachsen. Sie finden sich in den 55 Bänden der „Analecta Hymnica Medii Aevi“, einer monumentalen Edition, die auf eine kirchliche Initiative zurückgeht. Hunderte sind in der Neuzeit im liturgischen Gebrauch geblieben. Der berühmte Geisthymnus „Veni Creator Spiritus“ von Hrabanus Maurus aus dem 9. Jhdt. hat es sogar bis zur Aufnahme in den ersten Satz der 8. Sinfonie von Gustav Mahler geschafft, aber nicht in einer deutschen Übersetzung, sondern im lateinischen Original.

Viele Hymnen sind im Laufe des Mittelalters auch ins Deutsche übersetzt worden und dienen als Kirchenlieder, die vor allen Dingen im protestantischen Bereich an Bedeutung gewinnen. Bei den 36 Liedern, die Martin Luther hinterlassen hat, handelt es sich in 32 Fällen um Nachdichtungen biblischer oder altkirchlicher Vorgaben. Der Reformator hat sich nicht einfach „etwas einfallen lassen“, sondern er knüpft bewusst und programmatisch an. Auch hier war Kontinuität der Leitgedanke. Die Entstehung des ersten deutschen Kirchenliedes mag es verdeutlichen.

In Choralhandschriften des 10. Jhts. taucht ein Alleluia auf, welches im Vers den Text aus dem Römerbrief verklanglicht: „... und wissen, dass Christus, von den Toten erweckt, hinfort nicht stirbt; der Tod kann hinfort über ihn nicht herrschen.“ Nur kurze Zeit später, um das Jahr 1040 finden wir einen wohl in Paris entstandenen Ostergesang, die

Sequenz „Victimae paschali laudes“, die sich unmittelbar an das Alleluia anschließt und auch dessen musikalisches Anfangsmotiv tonweise übernimmt (Kontinuität!). Im Passau des 12. Jhts. wurde nach der ersten Strophe dieser lateinischen Sequenz von der Gemeinde – wohl zum ersten Mal – ein Kirchenlied in deutscher Sprache gesungen. Es ist das älteste uns erhaltene: „Christ ist erstanden“. Eine Zusammenstellung von Sequenzmelodie und jener des ältesten Kirchenliedes zeigt verblüffendes: Fast jede Note, fast jede melodische Wendung entstammt der Sequenz! Martin Luther hat sich zu diesem Lied geäußert: „Alle Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das ‚Christ ist erstanden‘ muss man alle Jahre wieder singen.“ Aber er hat auch Klage über das Lied geführt: „Das Lied hat keinen Prediger gehabt, der uns hatte sagen können, was es sei.“ Er schafft das Osterlied „Christ lag in Todesbanden“. Dieses Lied bindet sich textlich und musikalisch an das „Christ ist erstanden“, noch viel intensiver und enger aber an die Sequenz. Die sieben Strophen dieses Liedes macht – 800 Jahre nach der Entstehung des Alleluias „Christus resurgens“ – Johann Sebastian Bach 1704 zur Grundlage der berühmten Choralkantate „Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4). Alle vier erwähnten Gesänge, die in textlicher und musikalischer (!) Kontinuität miteinander verbunden sind, haben ihren Ursprung in der Auferstehungserfahrung als der Herzmitte unseres Lebens und Wesens und Glaubens.

Im weiteren Nachgang der deutschsprachigen Liedproduktion entsteht ein großer, wertvoller Schatz von Kirchenliedern, die in Gesangbüchern erscheinen. Sie sind geprägt von geistlicher Tiefe, hoher Frömmigkeit und musikalischer Solidität. Das Buch „Geistliches Wunderhorn – große deutsche Kirchenlieder“ legt davon beredtes Zeugnis ab.

Aber es gibt auch eine Kontinuität „seitwärts“. Kein anderer Text (außer den Texten der Messe) ist so häufig vertont worden wie die aus dem 14. Jahrhundert stammende Sequenz „Stabat mater“. Vertonungen dieser Sequenz durchziehen die abendländische Musikgeschichte vom späten Mittelalter bis in die Neuzeit herauf, angefangen bei Josquin des Prés über die bekannten Vertonungen von Pergolesi, Rossini und Dvorak bis hin zu Christoph Penderecki. Eine Liste im Internet verzeichnet 400 Komponisten für das „Stabat Mater“ im Zeitraum von 1490-2008. Erstaunlich, dass von diesem großen Text der Leidensmystik des Mittelalters bis auf den heutigen Tag eine solche Faszination ausgeht. Das Original indessen ist durch die liturgische

Zurückstufung des Festes der Sieben Schmerzen Marias kaum mehr im Bewusstsein. Da verblasst das Original und es leuchten in unzähligen Aufführungen – im Konzertsaal allerdings – die aus ihm entstandenen Klangwelten.

Noch deutlicher wird dieser Vorgang bei der Sequenz „Dies irae“.

„Die Sequenz ‚Dies irae‘ ist wahrscheinlich das repräsentative, kulturell folgenreiche und darum berühmteste Gedicht des lateinischen Mittelalters“ so der berühmte Historiker Fidel Rädle. Zu seinem Rang im kulturellen Gedächtnis hat gleicherweise der Gebrauch im Gregorianischen Gesang der Totenmesse wie die hochkulturelle Geschichte der im 16. Jahrhundert einsetzenden Requiemversionen (von Haydn, Lully, Mozart bis Verdi, Berlioz, Britten und Ligeti) beigetragen. Aber auch losgelöst von der Musik und seinem angestammten liturgischen Platz fand das Gedicht durch seine 150 Übersetzungen in englischer Sprache eine so weite Verbreitung, dass man es zum übernationalen Bestand der literarischen Kultur Europas rechnen muss. All dessen ungeachtet wurde das „Dies irae“ kirchlicherseits im Zuge der Liturgiereform des II. Vatikanums 1969 aus dem liturgischen Formular des Requiems entfernt. Der entsprechende Passus der Liturgiekonstitution spricht davon, dass „der Ritus der Exequien deutlicher den österlichen Sinn des christlichen Todes ausdrücken soll“ (SC 81). Offenbar war das „Dies irae“ ein Text, in dem die Angst vor einem schrecklichen Gericht Gottes die Leuchtkraft des Auferstehungsglaubens verdunkelt hat. Diese kirchliche Einschätzung aber hängt weniger mit einer eingehenden Beschäftigung des Textes zusammen als mit dem Erfolg, den die Sequenz zu verzeichnen hatte. Sie gelangt nämlich durch ihr Zitat in Goethes Faust in den Kernbereich der klassischen Bildung. In der berühmten Domszene grundiert der Chorgesang des „Dies irae“ ein Gespräch zwischen Gretchen und dem bösen Geist, der eben mit den Versen des lateinischen Gesangs die Seele der schon geängstigten Frau zur Verzweiflung treibt. Sie fällt in Ohnmacht. Goethes Spiel mit den liturgischen Zitaten, welches Gretchen die Seele zusammenschnürt, überträgt sich im Bildungsgang unter der Hand auf die Sequenz als solche und ganze. Unter diesem Horizont konnte sie kaum Bestand haben, als es in der Kirche darum ging, vom kirchlichen System induzierte Angst zu mindern. Wenn man allerdings seine grammatikalische und logische Struktur in Ruhe betrachtet, kommt man zu einem ganz anderen Ergebnis. Was an

dieser Sequenz besticht, ist die grandiose Verknüpfung der Formulierungen persönlicher Betroffenheit und souveräner Schriftkenntnis. In ihm spricht ein Einzelner – gerufen zur letzten Verantwortung – ganz persönlich und in allem Ernst unter vollem Einsatz seiner Gefühle sein Leben vor dem Angesicht Christi durch. Er wischt den existentiellen Schrecken definitiven Heilsverlustes nicht um eines österlich-freudigen Christentums vom Tisch, sondern arbeitet sich durch ihn hindurch! Er orientiert sich dabei ganz an der Heiligen Schrift, um der Gefahr der Banalität auf der einen Seite und der Gefahr des Pathos auf der anderen Seite zu entgehen. Damit ist die Sequenz eigentlich recht modern. Mit der Entscheidung, die Sequenz aus dem liturgischen Formular des Requiems zu entfernen, hat die Kirche ein bedeutendes und folgenreiches Element der christlichen Klangwelt ausgemustert und sich von seiner Bedeutung, die es sich erworben hat, zu ihrem eigenen Schaden distanziert. Die in den ersten sechs Strophen der Sequenz geschilderten, der Hl. Schrift entlehnten Schreckensbilder sind damit nicht verschwunden, sie werden nun in den einschlägigen Kinofilmen konsumiert. Aber wo Mozarts Requiem aufgeführt wird, sind die Konzertsäle voll.

Die Romantik mit ihrem Blick zurück

Diese bisher geschilderte Situation der christlichen Klangwelten ändert sich im 19. Jahrhundert noch einmal grundlegend und mit ihr nicht nur die christlichen Klangwelten.

Am 11. März 1829 führt Mendelssohn in der Berliner Singakademie die seit 80 Jahren in Vergessenheit geratene Matthäuspassion von Bach wieder auf. Die mit dieser Aufführung beginnende Bachrenaissance ist der Auftakt für das im 19. Jahrhundert entstehende Interesse an Musikgeschichte. Das führt im kirchlichen Bereich zu Reformbewegungen („Cäcilianismus“), die sich zum Ziel gesetzt haben, von einem neuen liturgischen und künstlerischen Standpunkt aus auf die nachklassische Produktion von Kirchenmusik zu reagieren. Das geschieht im Wesentlichen durch restaurativen Rückgriff auf Palestrina und seinen Vokalsatz, also auf die a-capella Musik des 16. Jhts. Diese Reformbewegungen koppeln sich damit vom einst von christlichen Klangwelten nicht nur in Gang gesetzten, sondern über 1200 Jahre von ihnen geprägten musikalischen Entwicklungsprozess ab.

Waren die christlichen Klangwelten bis zu diesem bedeutenden Datum des 11. März 1829 immer „zeitgenössisch“, so werden sie jetzt „historisch“. Die weitere musikalische Entwicklung wird nicht mehr von christlichen Klangwelten geprägt und sie nimmt sie auch nicht auf, sie verselbständigt sich. Sie vollzieht sich nach Revolution und Säkularisation nicht mehr an Fürstenhöfen sondern im bürgerlichen Konzertsaal mit den Gattungen Konzert und Sinfonie. Es ist der Beginn des Aufbruchs in die plurale Klangwelt.

Ausblick

Bei der Suche nach neuen Quellen für die musikalischen Klangwelten infolge der durch Wagner ausgelaugten und ans Ende gelangten Tonalität, ist das Christentum nicht mehr beteiligt. Es lebt hinfort aus der glanzvollen Vergangenheit und der durch sie selbst induzierten Vielfalt vergangener Jahrhunderte. Die ist allerdings glanzvoll und einmalig genug. Es sind einzelne Gestalten, die mit eigenen Werken an die vormalige Qualität mit überzeugenden Werken anknüpfen können. Hier seien stellvertretend für viele andere genannt Olivier Messiaen, Hugo Distler und Arvo Pärt, was Kompositionsstil betrifft und Jochen Klepper und Huub Oosterhuis, was Dichtung anbetrifft. Die Psalmensinfonie von Igor Stravinsky und die Messe 1963 von Paul Hindemith erreichen den Altar nicht mehr. Die christlichen Klangwelten, auch der Gregorianische Choral, ziehen sich nach dem II. Vatikanischen Konzil, das doch eigentlich wieder eine Öffnung zur Welt propagierte, in Nischen zurück oder folgen dem Neuen Geistlichen Lied, welches inhaltlich mehr von emotionalen Grundmustern gespeist wird und sich kaum noch an biblisches Wort andockt. Das wirkt sich fatal aus dann, wenn im Gotteslob die tradierten Lieder einfach neben den Liedern des Neuen Geistlichen Liedes zu stehen kommen, in der Realität allerdings die Gemeinde polarisieren in Lieder für „die Jungen“ und Lieder für „die Alten“. Die Aussichten für christliche Klangwelten sind trüb. Aber vielleicht hat sich der an Pfingsten in Hymnus und Sequenz immer mit „veni“ sehnsüchtig herbeigerufene Heilige Geist, der die abendländisch-christlichen Klangwelten in Gang gesetzt hatte, als er sich auf den Schultern von Papst Gregor niedergelassen hatte, um ihm den Gregorianischen Choral zu diktieren, und der die geschilderte Entwicklung offensichtlich über mehr als 1200 Jahre begleitet hat, nur aus den engen Fesseln der Konfessionalität befreit, um weiter zu wehen, „wo er will“, etwa, um nur einige wenige zu nennen, in den

Opern von Mozart, in den Liedern von Schubert, in den verschwebenden Klängen eines Anton von Webern, in dem aus Texten der Apokalypse gespeisten „Quartett zum Ende der Zeiten“ von Messiaen oder in dem „Canto di speranza“ eines Bernd Alois Zimmermann, einem Werk der Stille, das behutsam die kleine Flamme der Hoffnung nähren will, die einzig Licht zu spenden vermag, dem der sich ihr anvertraut.

Literaturverzeichnis

G. Baumhof, Gesänge von Licht und Leben, München 2013

G. Baumhof, Geschichte der katholischen Kirchenmusik, unveröffentlichtes Manuskript

A. Stock, Poetische Dogmatik, Christologie, 4. Figuren, Paderborn 2001

22101 Zeichen mit Leerzeichen