



8 (2023)

Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden



Ordensgemeinschaften Österreich
Kultur und Dokumentation

INHALT

Sr. Maria MAUL FMA, Kunst im Dienst der Pädagogik. <i>Das Charisma Don Boscos und sein Blick für das Schöne</i>	2
Eugène VAN DEUTEKOM , Heimatlos. <i>Kirchliche Ausstattung und die Suche nach ihrem Wert</i>	20
Elisabeth HILSCHER, Von Annus Qui Hunc (1749) zu Sacrosanctum Concilium (1963): <i>Der lange Weg der Kirchenmusik von der Begleitung zum Akteur</i>	37
Thomas HOCHRADNER, Kaulquappenhermetik und Qualitätskalkül: <i>P. Balduin Sulzer (*1932, †2019) im künstlerischen Profil</i>	49
Michaela SCHWARZBAUER, Liturgische Gebrauchsmusik? <i>Überlegungen zu Balduin Sulzers Deutschen Gesängen zur Karfreitagsliturgie op. 111a (Nr. 139)</i>	59
Wolfgang Christian HUBER, Netzwerken seit 65 Jahren. <i>Die Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und Schatzkammern</i>	69
Christian LACKNER, Ordensarchive aus der Sicht des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung	76
Regina AHLGRIMM-SIESS, Der Ordensgründer:innenraum im Schulalltag. <i>Ein Österreichweites Pilotprojekt</i>	86
Alexander ZERFASS, Einbezogen ins Heilsgeschehen. <i>Zur Theologie des Gottesdienstes in der Liturgischen Bewegung – eine Spurensuche mit Blick auf die Kirchenmusik</i>	93
Johannes RAMHARTER, Vom Wert der Sammlungen	105
Gerald HIRTNER, Deo et sororibus Fratribusque. <i>20 Jahre Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs</i>	126
Helga PENZ, Die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs. <i>Erinnerungen und Danksagungen</i>	143
Heimo KAINDL, Vernetzung zur Kirchenpflege seit 30 Jahren. <i>Die Arbeitsgemeinschaft Kirchlicher KonservatorInnen Österreichs</i>	161

IMPRESSUM

ISSN 2791-4054 Online Edition

Medieninhaber: Ordensgemeinschaften Österreich (Österreichische Ordenskonferenz)

Herausgeber: Bereich Kultur und Dokumentation der Österreichischen Ordenskonferenz

Redaktion: Susanne Barabas, Iris Fichtinger, Gerald Hirtner, Irene Kubiska-Scharl, Karin Mayer.

Adresse: Freyung 6/1/2/3, 1010 Wien | E-Mail: kultur@ordensgemeinschaften.at

Tel.: +43-1-535 12 87 0

Umschlagbilder: Vorder- und Rückseite © Archiv der Bosco Schwestern

Alle Beiträge sind im Open Access auf <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/e-journal> verfügbar und geben die Meinungen ihrer Verfasserinnen und Verfasser wieder. Diese entsprechen nicht unbedingt denen der Redaktion.

Editorial

Liebe Leserin, lieber Leser,

In der vorliegenden achten MiKO-Ausgabe gibt es zwei thematische Schwerpunkte. Wir richten den Blick erstmals auf die zahlreichen Netzwerke in Form von Arbeitsgemeinschaften und deren Kooperationen mit unterschiedlichen Institutionen, wie z. B. universitären und diözesanen Einrichtungen. Die Beiträge ihrer Genese und ihres Wirkens geben einen guten Einblick, wie fruchtbar und lebendig diese Zusammenarbeit von Interessensgemeinschaften funktioniert und welche Ziele sie verfolgen.

Die 'Kulturgüter der Orden' umfassen die Bereiche Archive, Bibliotheken, Kunst und Denkmalpflege sowie Kulturvermittlung in all ihren Facetten, die allesamt gepflegt und bewahrt werden wollen. Der Gedankenaustausch ist speziell bei Soloakteurinnen und Soloakteuren in den Klöstern wichtig und notwendig. Arbeitsgemeinschaften wie die der Ordensarchive Österreichs, der Kirchlichen Konservator:innen Österreichs oder der kirchlichen Museen und Schatzkammern im deutschsprachigen Raum sind Impulsgeber für einen regen Wissenstransfer.

Einen lebhaften Eindruck von der thematischen Bandbreite zu Kunst und Kultur der Orden liefern Beiträge zu pädagogischen Vermittlungsprojekten, sowie Erfahrungsberichte zur Bewertung und Inventarisierung von Kulturgut.

Der zweite Schwerpunkt ist der Kirchenmusik gewidmet. Vier Vorträge, die im Rahmen des Balduin Sulzer Symposiums im März diesen Jahres gehalten wurden, beschäftigen sich mit der Funktion und Rolle von Musik in der Liturgie und würdigen das Werk P. Balduin Sulzers, der das musikalische Geschehen des Zisterzienserstifts Wilhering als Komponist, Organist und Dirigent prägte.

Auch dieses Jahr gibt es eine Veränderung in der Redaktion. Irene Rabl, ein Redaktionsmitglied der ersten Stunde und Archivarin im Zisterzienserstift Lilienfeld, scheidet zu unserem großen Bedauern aus dem MiKO-Redaktionsteam aus. Wir bedanken uns herzlich für ihren Einsatz!

Wie immer hofft die Redaktion, dass Sie auch mit dieser Ausgabe ein interessantes und kurzweiliges Lesevergnügen haben.

Die Redaktion



KUNST IM DIENST DER PÄDAGOGIK

Das Charisma Don Boscos und sein Blick für das Schöne

Sr. Maria Maul FMA

*Vortrag gehalten am Kulturtag im Rahmen der Ordens-
tagungen 2022 am 23. November 2022 in Wien.*

EINLEITUNG

Dass ich heute hier zu Ihnen sprechen darf, geht auf den Besuch von Frau Mag.a Karin Mayer¹ am 14. Juli 2022 bei uns² in Vöcklabruck zurück. Wir haben sie zurate gezogen bezüglich des Mariahilf-Mosaiks von Wilhelm Kocian³, das uns die Salesianer-Pfarre Wien Stadlau geschenkt hat. Als sie mich kurz darauf gebeten hat, über Kunst bei Don Bosco⁴ zu sprechen, habe ich sofort zugesagt, ohne jedoch gleich daran zu denken, dass es zu diesem speziellen Thema kaum Literatur gibt.

Weder im 19. Band der *Memorie biografiche*,⁵ der ausschließlich aus einem umfangreichen Sachregister zu den vorangehenden 18 Bänden besteht, noch in den anderen zahlreichen Werken zum Leben, zur Pädagogik und zur Spiritualität Don Boscos scheinen die Stichworte „Kunst“, „Kultur“ und „Schönheit“ auf. Daher versuche ich, selbst einen Zugang zu diesem Thema zu finden.

1 MEIN PERSÖNLICHER ZUGANG

Wenn ich mich frage, was eigentlich schön ist, dann denke ich immer wieder an die Renovierung meiner Heimatpfarrkirche in Graz Don Bosco⁶ Anfang der Achtzigerjahre.⁷ Da die Pfarrgemeinde bezüglich des Altarbildes⁸ unterschiedlicher Meinung war, wurde eine Pfarrversammlung zur Abstimmung für oder gegen den weiteren Verbleib dieses Bildes einberufen.

Auch wenn manche Fortschrittlichere Gott als alten Mann mit Bart gegen modernere Kunst austauschen wollten, habe ich mich selbst damals – wie auch meine Großmütter und viele andere Personen – für den Verbleib des Bil-

¹ Karin Mayer, Bereichsleiterin Kultur und Dokumentation der Österreichischen Ordenskonferenz.

² Deutschsprachige Provinz der Don Bosco Schwestern, Region Österreich, Niederlassung Vöcklabruck, <https://www.donboscoschwes-tern.net/de/> [Zugriff: 03.04.2023].

³ Wilhelm Kocian, (*1942, †2010), Wien, https://www.geschichte-wiki.wien.gv.at/Wilhelm_Kocian [Zugriff: 13.11.2022].

⁴ Giovanni Melchiorre Bosco, (*1815, †1888), Turin, italienischer katholischer Priester, Apostel der Jugend, Ordensgründer und Sozialpionier, <https://www.donbosco.at/de/startseite/ueber-uns/donbosco.html> [Zugriff: 24.03.2023].

⁵ Società Editrice Internazionale (Hg.), *Indice Analitico delle Memorie biografiche di S. Giovanni Bosco nei 19 volumi* (Torino 1948).

⁶ Sie entstand 1935 aus einem alten Pulverturm.

⁷ Vgl. Festschrift 50 Jahre Pfarre Don Bosco Graz (Graz 1985) 25.

⁸ Altarbild Pfarrkirche Graz Don Bosco (Abb. 1); Festschrift 50 Jahre Pfarre Don Bosco Graz, 16 und 19, Auszüge aus der Pfarrchronik: Das „geplante Altarbild wird den heiligen Don Bosco darstellen, den selbstlosen und gottbegeisterten Führer der Jugend, wie er die steirischen Kinder zur Mutter des Heilands geleitet“. [...], 22. August 1936: Der akadem. Maler Michschofsky beginnt mit der Malerei in der Apsis der Kirche nach den Entwürfen von Reg.-Rat Kurz von Goldenstein. 18. Oktober 1936: Einweihung des Don-Bosco-Bildes [in der Apsis] [...] durch Sr. Gnaden Generalvikar Siener.“ In diesen frühen Einträgen ist Maria Mazzarello, die erst 1938 selig- und 1951 heiliggesprochen wurde, nicht erwähnt.



Abb. 1: Altarbild in der Pfarrkirche Graz Don Bosco © Pfarre Graz Don Bosco/Hermann Schwab

des ausgesprochen, weil es mir schon immer viel bedeutet hat. Noch heute freue ich mich über diese Darstellung des sogenannten „Salesianer-Himmels“, wenn ich „meine“ Pfarrkirche besuche. Es vermittelt mir das Gefühl der Beheimatung, ruft mir meine schöne Kindheit und Jugendzeit in Graz in Erinnerung und den damals gewachsenen Wunsch, wie Don Bosco und Maria Mazzarello⁹ mein Leben Gott und den jungen Menschen zu schenken. Daher ist dieses Bild für mich schön – ganz nach dem bekannten Wort von Christian Morgenstern¹⁰: „Schön ist eigentlich alles, was man mit Liebe betrachtet.“¹¹

Später, als ich selbst schon Don Bosco Schwester war, ist mir erst so richtig aufgefallen, dass mir von klein auf nicht nur Don Bosco vertraut war, sondern auch Maria Mazzarello, weil ich sie immer gemeinsam vor mir gesehen habe.

2 DON BOSCO UND MARIA MAZZARELLO

Schon als Schülerin habe ich gern alle Hefte und Bücher über die beiden gelesen, die ich in die Hände bekommen habe. Die schönen Geschichten haben mich berührt und fasziniert. Heute sind Hefte und Bücher großteils den sozialen Medien gewichen. Daher hat Don Bosco Medien GmbH München vor einigen Jahren drei Erklärvideos online gestellt. Das Video „Don Bosco: Unterwegs mit jun-

⁹ Maria Domenica Mazzarello, (*1837, †1881), Mornese, Mitbegründerin der Figlie di Maria Ausiliatrice, <https://www.donbosco.at/de/fma/ueber-uns/heilige-maria-mazzarello.html> [Zugriff: 24.03.2023].

¹⁰ Christian Morgenstern, (*1871, †1914), deutscher Dichter, Schriftsteller und Übersetzer, https://de.wikipedia.org/wiki/Christian_Morgenstern [Zugriff: 24.03.2023].

¹¹ Christian Morgenstern, Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuch-Notizen, 1918 (posthum). 1895, zitiert nach: Aphorismen, Zitat zum Thema: Schönheit, <https://www.aphorismen.de/zitat/6601> [Zugriff: 24.03.2023].

gen Menschen“¹² bringt das Wesentliche des facettenreichen Lebens Don Boscos gut auf den Punkt.

Maria Mazzarello lernte Don Bosco im Oktober 1864 kennen, als er mit seinen Buben über die Vermittlung Don Domenico Pestarinos¹³ im Zuge der jährlichen Herbstwanderung nach Mornese¹⁴ kam. Die erste Begegnung der beiden führte 1872, also vor 150 Jahren, zur Gründung des Instituts der *Figlie di Maria Ausiliatrice* (FMA)¹⁵, der Töchter Mariä Hilfe der Christen, wie Don Bosco seine Schwesterngemeinschaft nannte. Wie Maria Mazzarello mit ihrem Leben dazu einlud, froh und mutig den Glauben zu leben, zeigt das gleichnamige Erklärvideo.¹⁶

Umso mehr ich mich jedoch mit dem historischen Hintergrund des Wirkens Don Boscos und Maria Mazzarellos beschäftigt habe, umso mehr ist mir bewusst geworden, wie verwoben Schönes und Schweres in deren Leben war. Beide hatten das Glück, in ihren Familien Liebe und Geborgenheit zu erfahren. Den Eltern, die sie als Vorbilder des Glaubens und begabte Erzieherpersönlichkeiten erlebten, verdankten sie das tiefe Vertrauen in Gott und das starke Rückgrat. Doch die schwierigen wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts, Tode und Verlusterfahrungen, gesundheitliche Probleme, Anfeindungen und Unverständnis, Armut und persönliche Begrenzungen bilden die Hintergrundfolie des bereits zu ihren Lebzeiten bewunderten Wirkens Don Boscos und Maria Mazzarellos. Dennoch, so denke ich, riefen genau die Notsituationen die Kreativität der beiden auf den Plan, die sie immer neue Möglichkeiten erfinden ließ, jungen Menschen zu einem erfüllten Leben zu verhelfen. Dies kommt sehr schön im Video „Die Pädagogik Don Boscos“¹⁷ zum Ausdruck.

Das, was es in einfacher Sprache jugendgemäß auf den Punkt bringt, versuchten Don Bosco selbst und nach ihm zahlreiche Autor:innen narrativ und wissenschaftlich zu beschreiben. So können wir uns fragen: Was kennzeichnet das Charisma Don Boscos?

¹² Don Bosco: Unterwegs mit jungen Menschen, https://www.youtube.com/watch?v=b4aiKP_yvQA&t=2s [Zugriff: 26.12.2022].

¹³ Domenico Pasquale Pestarino, (*1817, †1874), Mornese, italienischer Priester, geistlicher Begleiter Maria Mazzarellos, <https://www.santiebeati.it/dettaglio/92481> [Zugriff: 24.03.2023].

¹⁴ Italien, Region Piemont, Provinz Alessandria, <https://de.wikipedia.org/wiki/Mornese> [Zugriff: 24.03.2023].

¹⁵ Das Istituto Figlie di Maria Ausiliatrice (deutsch: Institut der Töchter Mariä Hilfe der Christen) wurde 1872 von Giovanni Bosco unter Mitwirkung von Maria Mazzarello in Mornese, Piemont, Norditalien, gegründet. <https://www.cgfmanet.org/> [Zugriff: 24.03.2023].

¹⁶ Maria Mazzarello: Froh und mutig den Glauben leben, https://www.youtube.com/watch?v=MZfU0qrK_MY&t=4s [Zugriff 26.12.2022].

¹⁷ Die Pädagogik Don Boscos, https://www.youtube.com/watch?v=MfLk5V_Pyxs&t=28s [Zugriff: 26.12.2022].

3 DON BOSCOS PÄDAGOGISCHES CHARISMA

Das herausragendste Kennzeichen des salesianischen Charismas ist die Person Don Boscos selbst. Seine Identität fand er darin, Erzieher und Seelsorger zugleich zu sein.

In seiner Abhandlung über das Präventivsystem aus dem Jahre 1877 brachte Don Bosco sein pädagogisches Verständnis auf den Punkt, als er schrieb: „Dieses System stützt sich ganz auf die Vernunft, die Religion und die Liebe.“¹⁸

Diese drei Prinzipien bilden bis heute die tragenden Säulen einer Pädagogik im Sinn Don Boscos, die auf die Kräfte des Herzens, des Verstandes und der Sehnsucht nach Gott vertraut. Die Pädagogik der Vorsorge ist vor allem eine Beziehungspädagogik, in der die Assistenz – heute sprechen wir mehr von der Präsenz – eine wichtige Rolle spielt. Don Bosco sah in seinem berühmten Rombrief¹⁹ aus dem Jahre 1884 die Erzieher vor allem als Assistenten, die interessiert und aufmerksam, ermutigend und unterstützend, fördernd und fordernd zugleich den jungen Menschen zur Seite stehen. Dieser Stil äußert sich im konkreten Da-Sein für die jungen Menschen, im Mit-ihnen-Sein.²⁰

Die Besonderheit des salesianischen Charismas im Geist Don Boscos besteht also darin, dass Pädagogik und Spiritualität untrennbar miteinander verbunden sind.

Im Geist Don Boscos zu arbeiten bedeutet daher, „evangelisierend erziehen, erziehend evangelisieren“²¹. Diese spirituelle Pädagogik oder pädagogische Spiritualität hat ihren Grund in der religiösen Prägung Don Boscos von Kindheit an. Aufgrund des frühen Todes seines Vaters hatte er von klein auf eine besonders tiefe Beziehung zu Gott, dem barmherzigen Vater, wie ebenso sowohl zu seiner leiblichen Mutter als auch zur Gottesmutter Maria. Jesus ahmte er als den guten Hirten nach, den auferstandenen Christus stellte er seinen Buben vor Augen. Die Liebenswürdigkeit seines großen Vorbildes Franz von Sales²² leitete ihn in seinem Umgang mit den Kindern und Jugendlichen.

¹⁸ Giovanni BOSCO, Das Präventivsystem in der Erziehung der Jugend, 1877, in: Reinhard GESING (Hg.), „Vernunft, Religion und Liebenswürdigkeit“. Don Boscos Pädagogik der Vorsorge damals und heute (München 2013) 13–26, hier 14.

¹⁹ Giovanni BOSCO, Brief vom 10. Mai 1884 aus Rom an die salesianische Gemeinschaft des Oratoriums von Turin-Valdocco, in: Reinhard GESING (Hg.), „Mit der Liebe!“ Der „Rombrief“ Don Boscos und seine Bedeutung für die Pädagogik und Jugendpastoral heute (München 2009) 17–32.

²⁰ Vgl. Deutsche Provinz der Salesianer Don Boscos (Hg.), Pädagogik Don Boscos, <https://iss.donbosco.de/Paedagogik/Paedagogik-Don-Bosco> [Zugriff: 13.11.2022].

²¹ Unsere Arbeit in Deutschland und weltweit, <https://www.donbosco.de/Ueber-uns/Unsere-Arbeit-in-Deutschland-und-weltweit> [Zugriff: 13.11.2022].

²² Franz von Sales, (*1567, †1622), Bischof von Genf, Ordensgründer, Kirchenlehrer, Vorbild Don Boscos, <https://www.donbosco.at/de/startseite/ueber-uns/heilige-und-selige-der-don-bosco-familie/heiliger-franz-von-sales.html> [Zugriff: 24.03.2023].

²³ Siehe z. B. *Piedi a terra, cuore in cielo*, <https://www.youtube.com/watch?v=5ocw3KxGC-Y> [Zugriff: 13.11.2022].

²⁴ Epoche der italienischen Geschichte (1815–1870), die zur Vereinigung der eigenstaatlichen Fürstentümer und Regionen Italiens zum unabhängigen Nationalstaat Italien führte, <https://de.wikipedia.org/wiki/Risorgimento> [Zugriff: 24.03.2023].

²⁵ Vgl. Pädagogik Don Boscos, <https://iss.donbosco.de/Paedagogik/Paedagogik-Don-Boscos> [Zugriff: 13.11.2022].

²⁶ Francesco Orestano, (*1873, †1945), italienischer Philosoph, https://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Orestano [Zugriff: 24.03.2023].

²⁷ Pietro BRAIDO, *Junge Menschen ganzheitlich begleiten. Das pädagogische Anliegen Don Boscos* (München 1999) 203.

²⁸ Domenico Savio, (*1842, †1857), Italien, Piemont, <https://www.donbosco.at/de/startseite/ueber-uns/heilige-und-selige-der-don-bosco-familie/heiliger-dominikus-savio.html> [24.03.2023].

²⁹ Vgl. BRAIDO, *Junge Menschen* (wie Anm. 27) 203f.

³⁰ Ebd., 204.

³¹ Ebd.

Don Bosco, der nicht nur „mit dem Herzen im Himmel wohnte“, sondern selbst mit den „Füßen auf der Erde“ stand, wie er es seinen Buben oft ans Herz legte und wie es heute immer wieder musikalisch vertont wird,²³ gab mit seinem Erziehungswerk zugleich Antwort auf die Zeichen seiner Zeit. Angesichts des Risorgimento²⁴ bestand das Ziel all seines Wirkens darin, junge Menschen zu „aufrichtigen Bürgern und guten Christen“ zugleich heranzubilden. Ziel des pädagogischen Handelns im Geist Don Boscos ist es daher bis heute, jungen Menschen durch ganzheitliche Bildung und Erziehung zu helfen, zu ihrer personalen, sozialen und religiösen Identität zu finden.²⁵ Welche Rolle spielt dabei die ästhetische Dimension der salesianischen Pädagogik?

4 DIE ÄSTHETISCHE DIMENSION DER SALESIANISCHEN PÄDAGOGIK

4.1 Freude und Feiern

Giovanni Bosco bemühte sich bereits als Kind und Jugendlicher, seine Kameraden Schönes erleben zu lassen. Er selbst sorgte dafür, indem er sie mit Zauberkunststücken, Seiltanzen und Erzählungen froh machte. Francesco Orestano²⁶ stellte fest: „Wie der hl. Franziskus die Natur und die Armut geheiligt hat, so hat der hl. Johannes Bosco die Arbeit und die Freude geheiligt [...]. Es würde mich nicht wundern, wenn Don Bosco zum Patron des Spiels und des modernen Sports erklärt würde.“²⁷

Freude ist ein Wesensmerkmal der Pädagogik Giovanni Boscos, der bereits als Student in Chieri die *Società dell'allegria*, den Bund der Fröhlichen, ins Leben rief. Domenico Savio²⁸, seinem 1954 heiliggesprochenen Schüler, machte er die religiöse Bedeutung der Fröhlichkeit²⁹ bewusst: „Du musst wissen, dass wir hier die Heiligkeit darin bestehen lassen, dass wir sehr fröhlich sind.“³⁰ Alberto Caviglia, einer der besten Kenner des salesianischen Charismas, formulierte dies mit dem Satz: „Servite Domino in laetitia, das war im Haus Don Boscos gewissermaßen das elfte Gebot.“³¹

Freude erlebten die Buben besonders an den vielen Festtagen, die Don Bosco so schön und so oft als möglich ge-

feiert haben wollte – so führte er zusätzlich zu den religiösen Festen auch das „Traubenfest“, das „Kastanienfest“ und das „Fest der Preisverleihung“ ein.³²

4.2 Musik und Theater

Don Bosco wusste, dass für die Buben schön ist, was ihnen gefällt – also gab er ihnen reichlich Gelegenheit, Sport zu betreiben, Musik zu machen und Theater zu spielen, im Bewusstsein, dass diese kreativen Betätigungen zugleich hoch bildend und in seinem Sinn erziehend sind.

So begann er bereits 1845, unmittelbar nachdem er mit seiner Bubenschar in Valdocco sesshaft werden konnte, zusätzlich zum Heim für Waisenbuben mit einer Musikschule für Choral und mehrstimmigen Gesang. Dies hielt er eigens in seinen autobiografischen Erinnerungen fest: „Weil es das erste Mal war [1845], dass öffentlicher Musikunterricht abgehalten wurde, das erste Mal auch, dass der Musikunterricht mit vielen Schülern gleichzeitig in einer Klasse erteilt wurde, gab es dort einen außerordentlichen Zulauf.“³³

Die Bedeutung der Instrumental- und Vokalmusik verbindet sich im Erziehungssystem Don Boscos eng mit seiner Auffassung einer Erziehung durch Freude, durch heitere Atmosphäre und Verfeinerung des ästhetischen Geschmacks. Deshalb nimmt sie in den salesianischen Institutionen breiten Raum ein, vom Sonntagsoratorium über das Schülerwohnheim bis zu den Handwerks- und Berufsschulen, in denen besonders die Musikkapelle gepflegt wurde.³⁴ Don Boscos grundsätzliche Einstellung zur Musik gipfelte daher besonders deutlich in seiner Aussage: „Ein Oratorium ohne Musik ist wie ein Körper ohne Seele.“³⁵

Ebenso erzieherische Bedeutung hatte das Theater im Oratorium Don Boscos. In den *Regole del Teatrino* aus dem Jahr 1871 hieß es: „Zweck des kleinen Theaters ist es, die Jugendlichen zu erfreuen, zu erziehen und, so gut es möglich ist, moralisch zu bilden. [...] Man Sorge dafür, dass die Stücke unterhaltsam sind und dazu geeignet, zu erheitern und zu erfreuen, immer aber auch lehrreich, mit sittlichem Gehalt und kurz.“³⁶

³² Vgl. ebd., 206–207.

³³ Johannes BOSCO, Erinnerungen an das Oratorium des hl. Franz von Sales von 1815 bis 1855, hg. v. Institut für Salesianische Spiritualität, Pädagogik und Geschichte, Benediktbeuern (München 2001) 213.

³⁴ Vgl. BRAIDO, Junge Menschen (wie Anm. 27) 209.

³⁵ Ebd., 209–210.

³⁶ Ebd., 208.

³⁷ BOSCO, Erinnerungen (wie Anm. 33) 198.

³⁸ Vgl. BRAIDO, Junge Menschen (wie Anm. 27) 227–228.

³⁹ Piera CAVAGLIÀ e Anna COSTA (Hg.), Orme di vita, tracce di futuro. Fonti e testimonianze sulla prima comunità delle Figlie di Maria Ausiliatrice (1870–1881) (Orizzonti a cura della Pontificia Facoltà di Scienze dell'Educazione „Auxilium“ di Roma 8, Roma 1996) 81–82.

⁴⁰ Vgl. ebd. 81–82, 247.

⁴¹ Vgl. Piera CAVAGLIÀ, Educazione e cultura per la donna. La Scuola „Nostra Signora delle Grazie“ di Nizza Monferrato dalle origini alla riforma Gentile (1878–1923) (Il Prisma a cura della Pontificia Facoltà di Scienze dell'Educazione „Auxilium“ di Roma 10, Roma 1990) 169–172, 178.

4.3 Kunst und Kultur

Weniger vordergründig kamen bei Don Bosco – wie wohl generell im Bildungssystem seiner Zeit – Kunst und Kultur zum Tragen. Dennoch fällt in seinen Erinnerungen an das Oratorium ein interessantes Detail auf: „Von den Fortschritten ermutigt, die in den Sonntags- und den Abend-schulen erreicht worden waren, führten wir zusätzlich zu den Klassen für Lesen und Schreiben auch je eine für Rechnen und Zeichnen ein. Es war das erste Mal, dass in unserer Gegend ein derartiger Unterricht durchgeführt wurde. Auf allen Seiten wurde darüber wie über eine große Neuheit gesprochen.“³⁷

Das Programm, das Don Bosco in den folgenden Jahrzehnten für die salesianischen Berufsschulen entwickelte,³⁸ spiegelte sich von Anfang an auch in den Bildungseinrichtungen der Schwestern wider. Als Zweck des ersten Hauses in Mornese definierte er den moralischen und wissenschaftlichen Unterricht, um Mädchen aus dem Volk zu guten Christinnen und Familienmüttern zu erziehen. Daher sollte alles vermieden werden, was als Luxus erschien. Die ersten Konstitutionen gaben vor, Mädchen aus dem Mittelstand aufzunehmen, sie „nie zu unterrichten in jenen Wissenschaften und Künsten, die adeliger und herrschaftlicher Erziehung eigen sind“³⁹. Aus dem ursprünglichen Lehrplan ist ersichtlich, dass unter der Überschrift „literarischer Unterricht“ auch Zeichenstunden angeboten wurden, doch nur – wie auch Französisch und Klavier – als Freigegegenstand, für den die Eltern eigens zahlen mussten.⁴⁰ Bildende Kunst zählte also nicht zu den wesentlichen Komponenten des Fächerkanons, sondern als optionale zusätzliche Bildungsmöglichkeit.

Um jedoch die Gleichstellung mit staatlichen Schulen zu erhalten, waren die Schwestern angehalten, ihr Bildungsangebot den öffentlichen Schulen anzugleichen. Da 1905 in den staatlichen Lehrplänen Zeichnen und Handarbeit als Pflichtfächer in der Volksschule eingeführt wurden, bildeten sich mehrere Schwestern, die die Ausbildung zur Lehrerin absolvierten, im künstlerischen Bereich weiter. In Nizza Monferrato war Sr. Angiolina Vallarino als Lehrerin für Zeichnen und Kalligrafie tätig. Sie erwarb das Diplom für bildnerische Erziehung 1893 an der Albertinischen Akademie für Schöne Künste in Turin.⁴¹

Ein weiteres Beispiel finden wir bei den Salesianern in Wien, die von 1912 bis 1926 im 3. Bezirk zusätzlich zum Knaben- und zum Jugendheim auch ein Gymnasium führten. Obwohl sich künstlerische Betätigung vermutlich eher auf dekorative Festgestaltung beschränkte, wurde im Salesianum⁴² durch Freizeit- und Bildungsangebote der Sinn der Jugendlichen für das „Wahre, Gute und Schöne“ gepflegt, das bereits damals als Aufgabe des österreichischen Bildungswesens definiert war.⁴³

Dass die Salesianer den Burschen die enge Verbindung von Religion, Kultur und Ästhetik zu erschließen suchten, zeigt die Beschreibung eines Ausfluges nach Heiligenkreuz:

„Die guten Patres zeigten uns nicht nur die Kunstschatze des Klosters und die herrliche Bibliothek dieser ehrwürdigen Kulturstätte, sondern sie bemühten sich in liebevoller Weise dieselben bis ins einzelste zu erklären. Was machten da die an den Schraubstock und Amboss gewöhnten Burschen für Augen, als sie vor den Monumentalwerken der alten Mönche in Literatur und Kunst standen! [...] Wie wohl tut doch der jugendlichen Seele die intime Fühlung mit dem Guten, Wahren und Schönen!“⁴⁴

Die Salesianer wussten alles Schöne als Anknüpfungspunkt für die religiöse Erziehung zu nützen,⁴⁵ ganz im Sinn Don Boscos, der seine Buben auf vielfältige Weise Freude erleben ließ, „jene Freude, die für ihn der Vorgesmack des Himmels war“⁴⁶.

Tatsächlich ist bei Don Bosco nicht so sehr die Vorliebe für irdische schöne Dinge vorherrschend, sondern die moralische Schönheit, die Schönheit des Paradieses, die er vor allem in der Gottesmutter Maria verkörpert sah.

5 DON BOSCOS LIEBE ZU MORALISCH-PARADIESISCHER SCHÖNHEIT

5.1 Maria

Bereits im Traum, den Giovanni Bosco mit neun Jahren, also circa 1824, hatte, wurde er von der „schönen Frau“ über die Schönheit der Tugend belehrt. Er selbst schrieb, Maria hätte ihm angesichts der wie wilde Tiere streitenden Buben gesagt: „Nicht mit Schlägen, sondern mit Milde und mit Liebe sollst du sie zu Freunden gewinnen.

⁴² Knabenheim Salesianum, Hagenmüllergasse 31, 1030 Wien, errichtet von der Gesellschaft der Salesianer Don Boscos 1908 bis 1910 nach Plänen von Architekt Corradi, <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Salesianum> [Zugriff: 26.03.2023].

⁴³ Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Schulorganisationsgesetz, <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009265> [Zugriff: 27.12.2022]: Schulorganisationsgesetz, § 2. Aufgabe der österreichischen Schule: „1. (1) Die österreichische Schule hat die Aufgabe, an der Entwicklung der Anlagen der Jugend nach den sittlichen, religiösen und sozialen Werten sowie nach den Werten des Wahren, Guten und Schönen durch einen ihrer Entwicklungsstufen und ihrem Bildungsweg entsprechenden Unterricht mitzuwirken [...]“

⁴⁴ Aus der Don Bosco-Anstalt in Wien, in MDBA Dezember (1917) 10, zitiert nach Maria MAUL, „Der Geist Don Boscos weht in dieser Anstalt.“ Salesianische Erziehung im Salesianum Wien III von 1909 bis 1922 (Piccola Biblioteca dell'Istituto Storico Salesiano 25, Roma 2013) 142, veröffentlicht auch auf Salesian Online Resources, <https://www.salesianonline> [Zugriff: 26.03.2023].

⁴⁵ Vgl. ebd., 143–144; vgl. auch Maria MAUL, „Lo spirito di don Bosco soffia in quest'istituto“, in: Jesús Graciliano GONZÁLEZ–Grazia LOPARCO–Francesco MOTTO–Stanislaw ZIMNIAK (Hg.), *L'educazione salesiana dal 1880 al 1922. Istanze ed attuazioni in diversi contesti*, Bd. 1 (ACSSA Studi 1, Roma 2007) 208–209.

⁴⁶ Carlo COLLI, *Pedagogia spirituale di Don Bosco e spirito salesiano. Abozzo e sintesi* (Collana Spirito e Vita 9, Roma 1982) 126–127.

⁴⁷ BOSCO, Erinnerungen (wie Anm. 33) 46–49.

⁴⁸ Vgl. Morand WIRTH, La Bibbia con don Bosco. Una lectio divina salesiana. II. I quattro Vangeli (Studi di Spiritualità. A cura dell'Istituto di Spiritualità della Facoltà di Teologia dell'Università Salesiana, 21, Roma 2011) 382–385.

⁴⁹ Vgl. Francis DESRAMAUT, Don Bosco und das geistliche Leben (Paris 1967) 94.

⁵⁰ Vgl. COLLI, Pedagogia spirituale (wie Anm. 46) 172–176.

⁵¹ Mariahilf-Gemälde in der Basilika Turin Valdocco (Abb. 2).

⁵² Tommaso Lorenzone, (*1824, †1902), italienischer Maler, https://it.wikipedia.org/wiki/Tommaso_Lorenzone [Zugriff: 26.03.2023].

Abb. 2: Mariahilf-Gemälde in der Basilika Turin Valdocco
© Rektor der Basilika Maria Ausiliatrice in Turin/Don Michele Viviano SDB



Mach dich also gleich daran, sie über die Hässlichkeit der Sünde und über die Kostbarkeit der Tugend zu belehren.“⁴⁷

Kein Wunder, dass die Verkündigung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis Mariens 1854, dreißig Jahre später, ganz auf der Linie des moralischen Empfindens Don Boscos lag. Sie regte ihn an, in ihr das Symbol der Reinheit und Heiligkeit schlechthin zu sehen. 1858 stellte er in seiner Schrift *Il Mese di maggio consacrato a Maria SS. Immacolata* Maria als die ganz Schöne vor, ohne Makel und voll der Gnade.⁴⁸

Auch in der Lebensbeschreibung Domenico Savios, der 1856 im Oratorium das Bündnis von der Unbefleckten Empfängnis ins Leben rief, stellte Don Bosco den Buben die einzigartige Schönheit der Immakulata vor Augen: Ihre Betrachtung sollte ihnen helfen, sich gegen ihre Schwächen zu wappnen, und ihnen das Verlangen nach Heiligkeit einflößen.⁴⁹

Don Bosco, dessen liebenswürdiger Stil wesentlich von seiner eigenen Mutter und der Gottesmutter geprägt war,

erfuhr in den folgenden Jahren Maria immer mehr als Helferin der jungen Menschen, als lebendige mütterliche Präsenz im Oratorium. Das war sehr wichtig für die Buben, die ohne die Präsenz und die Zuneigung ihrer Mutter aufwachsen mussten.⁵⁰

Don Bosco begann daher auch aus diesem Grund, Maria vorrangig unter dem Titel „Hilfe der Christen“ zu verehren. Ihr zu Ehren errichtete er ab 1864 die Mariahilf-Basilika in Turin. Dabei zeigte sich, dass er sich vor allem auf die Kunst verstand, die dafür nötigen Geldmittel aufzubringen – mit der im wahrsten Sinn des Wortes wunderbaren Hilfe Marias, der Helferin der Christen.

Die Krönung der Innengestaltung stellte das große Gemälde⁵¹ über dem Hauptaltar dar.

Der Maler Tommaso Lorenzone⁵² hatte 1865 auf genaue Anweisung Don Boscos hin die Jungfrau Maria in einem „Meer von

Licht und Herrlichkeit“⁵³ dargestellt. Dabei wollte Don Bosco ursprünglich auf dem Gemälde zusätzlich zu den Aposteln und Evangelisten auch die Chöre der Märtyrer, der Propheten, der Jungfrauen und der Bekenner dargestellt haben, dazu die großen Siege Marias und die Völker aller Welt. Tatsächlich musste er sich mit der reduzierten Darstellung zufriedengeben – der Maler hatte ohnehin schon einen hohen Saal im Palazzo Madama an der Piazza Castello mieten müssen, um das Gemälde überhaupt malen zu können. Lorenzone selbst soll beim Anblick seiner soeben vollendeten Maria ausgerufen haben: „Wie schön sie ist!“⁵⁴

Die feierliche Einweihung der Basilika Maria Ausiliatrice im Juni 1868 hätte schöner nicht sein können: 1200 Buben aus drei Salesianer-Häusern sorgten für die ästhetische Gestaltung des Festes. Drei jugendliche Chöre waren im weiten Kirchenraum positioniert – der erste im Altarraum mit 150 Tenören und Bässen als Sinnbild für die kämpfende Kirche, der zweite mit etwa 200 Sopran- und Altstimmen, der die Chöre der Engel darstellte, rund um die Kuppel und der dritte Chor auf der Orgelempore mit etwa 100 Tenören und Bässen als Bild für die leidende Kirche im Fegefeuer.⁵⁵ Mit Hilfe eines elektrischen Apparates konnten die Einsätze des Dirigenten, der nicht für alle sichtbar war, koordiniert werden. Don Bosco selbst, zu Tränen gerührt, flüsterte Kanonikus Giovanni Anfossi zu: „Scheint dir nicht [auch], im Paradies zu sein?“⁵⁶

5.2 Paradies

Tatsächlich schilderte Don Bosco seinen Buben, von denen viele bereits in jungem Alter starben, das Paradies in den schönsten Farben und Formen, u. a. im geistlichen Vademecum für seine Jugendlichen mit dem Titel *Il giovane provveduto*⁵⁷:

„So sehr der Gedanke [...] an die Hölle erschreckt, so sehr tröstet jener an das Paradies, das Gott allen bereitet hat, die ihn lieben und ihm im gegenwärtigen Leben dienen. Um dir eine Idee davon zu machen, betrachte eine ruhige Nacht. Wie schön ist es, den Himmel zu sehen mit jener Vielzahl und Vielfalt an Sternen. Einige sind klein, andere größer: Während die einen am Horizont auftauchen, gehen die anderen schon unter; aber alle mit Ordnung und nach dem Willen ihres Schöpfers. Füge dem den An-

⁵³ Carlo DE AMBROGIO–Giovanni DEL COL (Hg.), *La Madonna di Don Bosco. Maria Ausiliatrice* (Torino 1967) 116.

⁵⁴ Giovanni Battista LEMOYNE, *Memorie biografiche del venerabile Don Giovanni Bosco*, Bd. III (Torino 1912) 4–5.

⁵⁵ Vgl. Pietro BRAIDO, *Don Bosco. Ein Priester für die Jugend. Eine wissenschaftliche Biografie*, Bd. I (München 2016) 668.

⁵⁶ DE AMBROGIO–DEL COL, *La Madonna* (wie Anm. 53) 120.

⁵⁷ Giovanni BOSCO, *Il giovane provveduto* (Turin 1. Aufl. 1847), <https://www.salesian.online/archives/449?highlight=giovaneprovveduto> [Zugriff: 26.03.2023].

⁵⁸ Giovanni BOSCO, *Il Giovane Provveduto*, zitiert nach: Giovanni LUCATO, *Parla Don Bosco. Dalle Buone Notti e dagli scritti del Santo* (Torino 1943) 32–33.

⁵⁹ Vgl. BRAIDO, *Priester für die Jugend* (wie Anm. 55) 202–203.

blick eines schönen Tages hinzu, doch so, dass der Glanz der Sonne nicht daran hindere, gut die Sterne und den Mond zu sehen. Nimm an, auch das Schönste zu haben, was man im Meer finden kann, auf der Erde, in den Ländern, in den Städten, in den Palästen der Könige und Monarchen der ganzen Welt. Füge noch die erlesensten Getränke hinzu, die schmackhaftesten Speisen, die süßeste Musik, die sanfteste Harmonie. Nun gut, all das zusammen ist nichts im Vergleich mit der Vorzüglichkeit der Güter, der Genüsse des Paradieses. Oh, wie wünschens- und liebenswert ist jener Ort [...]. Betrachte dann die Freude, die deine Seele empfinden wird beim Eintritt in das Paradies: die Begegnung [...] mit den Eltern und den Freunden, die [...] Schönheit der Cherubinen, der Seraphinen, aller Engel und Heiligen, die zu Millionen und Abermillionen den Schöpfer loben, den Chor der Apostel, die unendliche Anzahl der Märtyrer, Bekenner, Jungfrauen. Da ist auch eine große Vielzahl an Jugendlichen, die, da sie die Tugend der Reinheit bewahrt haben, Gott einen Hymnus singen, den niemand anderer lernen kann. Oh, wie freuen sich die Seligen in jenem Reich! Sie sind immer in Fröhlichkeit, ohne Krankheit, ohne Kummer und Sorgen, die ihren Frieden, ihre Zufriedenheit stören.⁵⁸

Nicht umsonst kursiert noch heute unter den Salesianern das Sprichwort: „Das Schönste kommt erst.“

Um die Buben anzuleiten, sich bereits zu Lebzeiten auf den schönen Himmel vorzubereiten, ließ er im Hof des Oratoriums von Valdocco Bibelsprüche anbringen, die den Buben helfen sollten, ein Leben nach den Weisungen der Heiligen Schrift zu führen. In der Tat ist die ausgesprochene Liebe zur Bibel und zur biblischen Geschichte, die er selbst mit typisch erzieherischer Intention für seine Buben verfasste, charakteristisch für Don Bosco.⁵⁹ Künstlerische Darstellungen sowohl der Person Don Boscos als auch von Bibelstellen, die ihn selbst und sein pädagogisches Wirken in besonderer Weise prägten, zeigen ihn zu tiefst im Evangelium Jesu Christi verwurzelt. Einige ikonografische Beispiele bringen dies zum Ausdruck.

6 KÜNSTLERISCHER AUSDRUCK DES CHARISMAS DON BOSCOS

6.1 Gott, der Barmherzige Vater

Das Bild, das Sieger Köder⁶⁰ 2008 für das Zentrum für Umwelt und Kultur in Benediktbeuern gemalt hat,⁶¹ zeigt – wie Josef Gröner SDB⁶² es treffend beschreibt – Don Bosco als begeisternden Puppenspieler, ideenreichen Pädagogen und leidenschaftlichen Katecheten. Er hält zwei Handpuppen hoch, bleibt jedoch selbst unsichtbar für die Zuschauer. Mit Spiel und Spaß, mit einfachen Mitteln und Einfühlungsvermögen versteht er es, Menschen zu gewinnen. Er weiß alle Möglichkeiten zu nützen, ohne sich selbst in den Vordergrund zu stellen. Mit den Handpuppen hält er sein Lebensprogramm hoch, nämlich jungen Menschen die Liebe und Barmherzigkeit Gottes spürbar zu machen.

In der biblischen Szene vom barmherzigen Vater spielt Giovanni Bosco, der so früh Halbweise geworden war, sich selbst – als „Vater“ der jungen Menschen, denen er den Schutzraum bot, in dem sie Geborgenheit und Liebe erfahren konnten. Der Künstler hat ihn auf der linken Seite nochmals gemalt, mitten unter den Kindern und Jugendlichen, denen er sich liebevoll zuwendet. Don Bosco – ein Verkünder mitten in der Welt. Er ging auf die Straßen und Plätze – für ihn der erste Ort seiner Pastoral.⁶³ „Dort hält er die Botschaft vom barmherzigen Vater hoch, den Menschen und dem Himmel entgegen.“⁶⁴

6.2 Jesus Christus

Der gute Hirte

Das bekannte Bild „Der gute Hirte“, das Sieger Köder schon 1989 gemalt hat, hat nicht unmittelbar mit Don Bosco zu tun. Dennoch denke ich, dass Don Bosco, hätte er es gesehen, sich sofort damit identifiziert und es großzügig verschenkt hätte – weil es die Freude ausstrahlt, die er den jungen Menschen vermitteln wollte. Theo Schmidkonz SJ⁶⁵ beschreibt es ganz im Sinn Don Boscos:

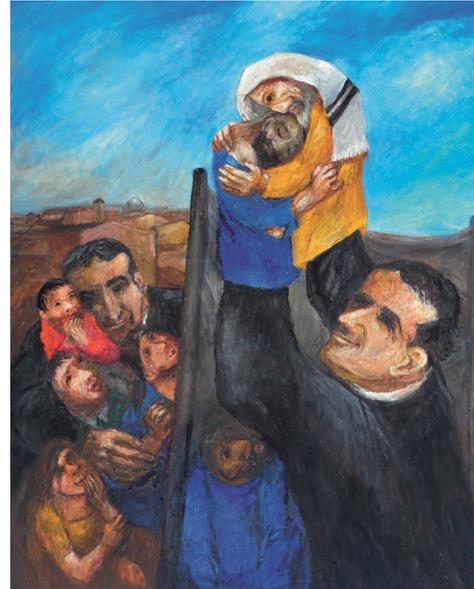


Abb. 3: Don Bosco Puppenspieler
© Sieger Köder, Don Bosco der Puppenspieler, Zentrum für Umwelt und Kultur, Kloster Benediktbeuern

⁶⁰ Sieger Köder, (*1925, †2015), deutscher römisch-katholischer Priester und Künstler, https://de.wikipedia.org/wiki/Sieger_K%C3%B6der [Zugriff: 26.03.2023].

⁶¹ Don Bosco Puppenspieler (Abb. 3).

⁶² Josef Gröner SDB, geb. 1949, von 2005 bis 2017 Provinzial der Deutschen Provinz der Salesianer Don Boscos, https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Gr%C3%B6ner [Zugriff: 09.04.2023].

⁶³ Vgl. Josef GRÖNER, Gedanken zum Don Bosco Bild von Sieger Köder 2008. „Seid barmherzig, wie es auch euer Vater ist“ (Lk 6,36) © Zentrum für Umwelt und Kultur, Benediktbeuern.

⁶⁴ Josef GRÖNER, Bildmeditation „Don Bosco – gemalt von Sieger Köder (2009) [sic]“, <https://iss.donbosco.de/Spiritualitaet/Bild-meditationen> [Zugriff: 26.12.2022]; „Puppenspieler. Karte von Sieger Köder“ bestellbar unter <https://www.donboscoshop.at/de/2075.html> [Zugriff: 26.12.2022].

⁶⁵ Theo Schmidkonz SJ, (*1926, †2018), deutscher römisch-katholischer Priester, Jesuit, Theologe, Autor, https://de.wikipedia.org/wiki/Theo_Schmidkonz [Zugriff: 26.03.2023].

⁶⁶ Der gute Hirte, <https://shop.verlagsgruppe-patmos.de/der-gute-hirte-618401.html> [Zugriff: 13.11.2022].

⁶⁷ Vgl. COLLI, *Pedagogia spirituale* (wie Anm. 46) 49.

⁶⁸ Vgl. Konstitutionen und allgemeine Satzungen der Gesellschaft des hl. Franz von Sales (Rom 1984) Konstitutionen Art. 11.

⁶⁹ Vgl. Istituto Figlie di Maria Ausiliatrice, *Costituzioni e Regolamenti dell'Istituto delle Figlie di Maria Ausiliatrice* (Roma 2015). *Costituzioni* Art. 1: Per un dono dello Spirito Santo e con l'intervento diretto di Maria, San Giovanni Bosco ha fondato il nostro Istituto come risposta di salvezza alle attese profonde delle giovani. Gli ha trasmesso un patrimonio spirituale ispirato alla carità di Cristo Buon Pastore, e gli ha impresso un forte impulso missionario.

⁷⁰ Vgl. Die Salesianische Jugendpastoral. Leitfaden, hg. v. Deutsche Provinz der Salesianer Don Boscos (München 2015) 49–50.

⁷¹ Vgl. Im Geiste Don Boscos, <http://iss.donbosco.de/Spiritualitaet/Im-Geiste-Don-Boscos> [Zugriff: 13.11.2022].

⁷² Vgl. Via Lucis, <https://iss.donbosco.de/Spiritualitaet/Via-Lucis> [13.11.2022]; vgl. auch COLLI, *Pedagogia spirituale* (wie Anm. 46) 150–151 und *Die Salesianische Jugendpastoral* (wie Anm. 69) 50. Die Via Lucis ist in den 1990er-Jahren in Anlehnung an die Kreuzwegstationen entstanden.

„Voll Freude nimmt er [Jesus, der gute Hirte] das verlorene Schaf auf seine Schultern. Wenn wir selber nicht mehr laufen können, dann trägt uns Gott durch die Wüste und Nacht. Und hinter allem Leid geht die Sonne auf. Die Glut ihrer Liebe erfasst Erde und Mensch. Und Gott freut sich und möchte seine Freude teilen: ‚Er ruft seine Freunde und Nachbarn zusammen und sagt: Freut euch mit mir!‘ Freut euch! Und die ganze Schöpfung freut sich mit: die Blumen und Tiere, die Sonne, der Mensch. Zwei aber – sind ein Auge und ein Herz: der gute Hirt – und das gefundene Schaf, der liebende Gott – und der geliebte Mensch.“⁶⁶

Don Bosco selbst wird als guter Hirte meist nicht mit Schafen, sondern mit Kindern und Jugendlichen dargestellt. Dies spiegelt eine grundlegende Dimension der Spiritualität Don Boscos wider. Das Grundmotiv, das ihn als junger Priester bewegt, um sein Apostolatsfeld zu wählen, ist die Sorge des guten Hirten, der die verlorenen Schafe in das Haus des Vaters bringen möchte.⁶⁷ So ist die Orientierung an Jesus Christus, dem guten Hirten, fest verankert in den Konstitutionen der Salesianer⁶⁸ und der Don Bosco Schwestern⁶⁹ sowie im Leitfaden der salesianischen Jugendpastoral.⁷⁰

Der Auferstandene

Eng verbunden mit dem guten Hirten ist für Don Bosco der auferstandene Christus, der Petrus am See von Tiberias (Joh 21,1-19) einlädt, seine Schafe zu weiden. Das kommt in der Darstellung des Auferstandenen zum Ausdruck, den Don Bosco selbst in der Pinardi-Kapelle des Oratoriums seinen Buben vor Augen stellte. Eine österliche Erfahrung war es nämlich für ihn, als er nach der aufreibenden Zeit des Wanderoratoriums am Ostersonntag 1846 mit seinen Buben das Pinardi-Haus in Turin Valdocco beziehen konnte. Aus diesem Grund wurde er genau am 1. April 1934, dem Ostersonntag, durch Papst Pius XI. heiliggesprochen.⁷¹

Don Bosco, zutiefst österlich geprägt, wurde, wie Papst Benedikt XVI. ihn nannte, zu einem „Lichtträger der Geschichte“. Das inspirierte später dazu, seiner österlichen Spiritualität, die sich ausdrückt in Optimismus und Lebensfreude, in der Via Lucis ihren liturgischen Ausdruck zu verleihen.⁷²

Abb. 4: Auferstandener in der Basilika am Colle Don Bosco
© Sr. Maria Maul FMA

Die Innengestaltung der großen Basilika am Geburtsort Don Boscos⁷³ bringt diese österliche Spiritualität auf beeindruckende Weise ins Bild. Der überdimensionale Auferstandene aus dem Grödnertal⁷⁴ ist acht Meter hoch, mit einer Spannweite der Arme von sechs Metern und einem Gewicht von drei Tonnen.

Die Basilika am Colle Don Bosco⁷⁵ ist auch der erste Ort der Welt, der Pilger:innen einlädt, die Via Lucis⁷⁶ als österliche Ergänzung zur Via Crucis zu gehen.⁷⁷

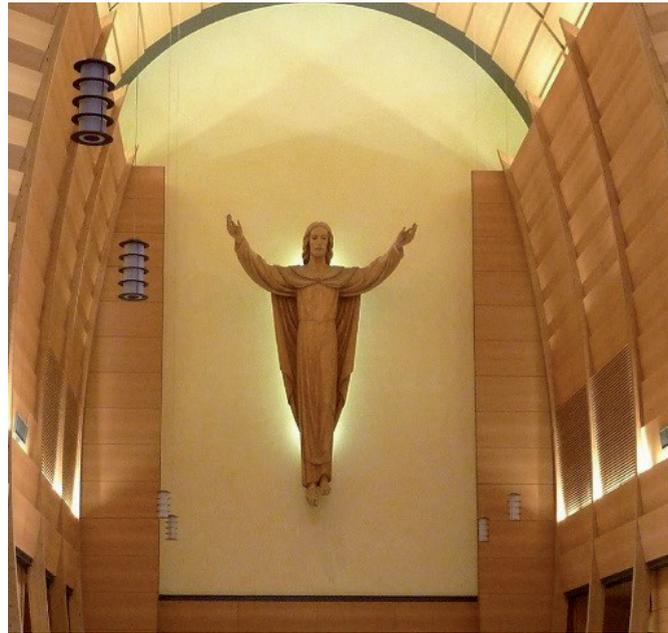


Abb. 5: Erste Station der Via Lucis am Colle Don Bosco: Die Auferstehung Jesu (Mt 28,1-7)
© Rektor der Basilika am Colle Don Bosco/Don Ezio Maria Orsini SDB

Auch in unseren Häusern in Salzburg und Vöcklabruck ist die österliche Spiritualität sichtbar: In der Hauskapelle in Salzburg befindet sich die Via Lucis⁷⁸ in Form der Gemälde von Inge Frisch-Loos, ehemalige Lehrerin für Bildnerische Erziehung an unseren Don Bosco Schulen Vöcklabruck.

⁷³ Castelnovo Don Bosco, Provinz Asti, Region Piemont.

⁷⁴ Auferstandener in der Basilika am Colle Don Bosco (Abb. 4).

⁷⁵ Colle Don Bosco, <https://colledonbosco.org/> [Zugriff: 26.03.2023].

⁷⁶ Via Lucis Colle Don Bosco (Abb. 5).

⁷⁷ Vgl. Die Heimat Don Boscos. Ein Reiseführer zu den salesianischen Stätten (München 2008) 19–20: Die Statue des großen Auferstandenen ist ein Werk von Corrado Piazza (von der Firma Demetz aus St. Ulrich im Grödnertal, Bozen), die Reliefs der Via Lucis schuf der Bildhauer Giovanni Dragoni.

⁷⁸ Station der Via Lucis in der Hauskapelle der Don Bosco Schwestern Salzburg (Abb. 6).

Abb. 6: Station der Via Lucis in der Hauskapelle der Don Bosco Schwestern Salzburg
© Medienreferat der Don Bosco Schwestern/Karoline Golser



⁷⁹ Don Bosco Schulen Vöcklabruck, <https://www.donboscoschulen.at/> [Zugriff: 03.04.2023].

⁸⁰ Auferstandener in der Kapelle der Don Bosco Schwestern Vöcklabruck (Abb. 7).

⁸¹ Kocian (wie Anm. 3).

⁸² Mariahilf-Mosaik Don Bosco Schwestern Vöcklabruck (Abb. 8).



In der Kapelle unserer Don Bosco Schulen⁷⁹ in Vöcklabruck begegnet uns der Auferstandene⁸⁰ jeden Tag in Form eines Mosaiks des Wiener Künstlers Wilhelm Kocian⁸¹.

6.3 Maria Ausiliatrice

Derselbe Künstler hat 1984 auch das eingangs erwähnte Marienmosaik⁸² geschaffen. Sowohl die Salesianer als auch wir sind sehr froh darüber, dass diese Darstellung Marias, der Helferin der Christen, nun bei uns die Schüler:innen und Lehrer:innen begrüßt, die in der Früh das Schulhaus betreten.

Abb. 7: Auferstandener in der Kapelle der Don Bosco Schwestern Vöcklabruck
© Sr. Maria Maul FMA

Abb. 8: Mariahilf-Mosaik Don Bosco Schwestern Vöcklabruck
© Medienreferat der Don Bosco Schwestern/Karoline Golser

Tatsächlich findet sich in jedem Haus von Salesianern und Don Bosco Schwestern auf der ganzen Welt das Bild Marias, der Helferin der Christen – sei es als Kopie des Mariahilf-Bildes der Basilika in Turin Valdocco, sei es als künstlerische Neugestaltung, oft inkulturiert in den jeweiligen Kontext.

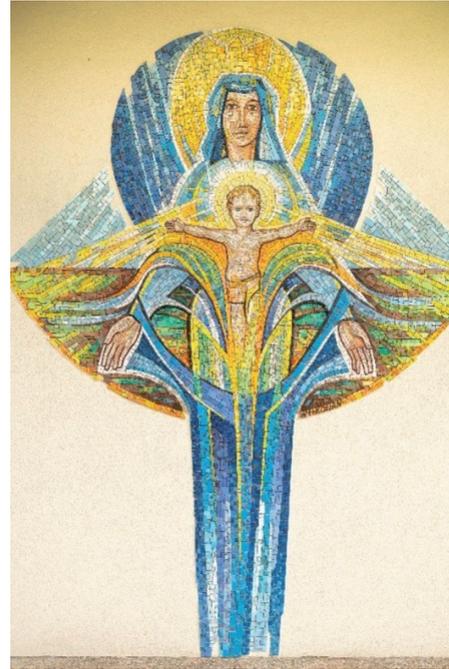


Abb. 9: Maria Ausiliatrice und Maria Mazzarello im Santuario Maria Mazzarello in Mornese
© Sr. Maria Maul FMA

Ein besonders aussagekräftiges Bild befindet sich im Altarraum der großen Kirche von Mornese. Es zeigt Maria Mazzarello und Maria Ausiliatrice im Himmel⁸³ – beide einander zugewandt, in einer freudigen, lebendigen, liebevollen Beziehung – und ist somit Spiegelbild der innigen Vertrautheit Maria Mazzarellos und Don Boscos mit Maria, die zu unserer Wesensidentität als *Figlie di Maria Ausiliatrice* gehört.

In der Tat hat Don Bosco außer seiner Liebe zu Gott zwei große Lebenslieben gehabt: Maria und die Jugendlichen.

⁸³ Maria Ausiliatrice und Maria Mazzarello im Santuario Maria Mazzarello in Mornese (Abb. 9), Gemälde von Mario Caffaro Rore, die „Glorie der Heiligen Maria Mazzarello“ darstellend, <https://www.fmamornese.org/la-nostra-offerta/santuario-s-m-mazzarello> [Zugriff: 08.04.2023]; Mario Caffaro Rore, 1910–2001, italienischer Maler, <https://www.mutualart.com/Artist/Mario-Caffaro-Rore/67F9BF6BE1EF6030> [Zugriff: 08.04.2023].

7 DON BOSCOS BLICK FÜR DIE SCHÖNHEIT DER JUNGEN MENSCHEN

Don Bosco betrachtete alle jungen Menschen als den wertvollen Schatz, den Gott ihm anvertraut hatte.⁸⁴ Dies ist auch die Sichtweise, mit der wir auf die Kinder und Jugendlichen schauen,⁸⁵ denn „die Jugendlichen sind der theologische Ort, der heilige Boden, auf dem Gott zu uns spricht“⁸⁶. Diese theologische Weiterentwicklung basiert auf der Grundhaltung Don Boscos jungen Menschen gegenüber, die er u. a. in der Überzeugung ausdrückte: „In jedem Jugendlichen, auch im schwierigsten, gibt es einen Punkt, an dem er für das Gute zugänglich ist. Erste Pflicht des Erziehers ist es, diese empfindsame Saite seines Herzens zu finden und zu nutzen.“⁸⁷



Don Bosco sah das Schöne und Gute in den jungen Menschen. Die Glasmalerei⁸⁸ des polnischen Salesianer-Künstlers Tadeusz Furdyna⁸⁹ bringt dies künstlerisch zum Ausdruck. Reinhard Gesing SDB⁹⁰, aktueller Provinzial der Deutschen Provinz der Salesianer Don Boscos, meditiert darüber: Wir sehen Don Bosco in einem weißen Talar, über ihm Maria mit ihrem Kind Jesus. Als himmlische Mutter schaut sie liebevoll auf ihr irdisches „Kind“ Giovanni Bosco. Ihr Mantel reicht bis zu dessen Schultern, was die tiefe Verbundenheit der beiden symbolisiert. Das Jesuskind zeigt mit beiden Händen auf Maria, seine Mutter – was bemerkenswert ist, weil oft umgekehrt Maria auf ihren Sohn verweist.

Der zweite Bezugspunkt im Leben Giovanni Boscos waren die jungen Menschen, weshalb er in der religiösen Kunst meist mit Jugendlichen abgebildet wird. Wie können auf der schmalen Stele mehrere Personen dargestellt werden? Dem Künstler gelingt dies auf überraschende Weise: Don Bosco hält einen großen Blumenstrauß in seinen Armen, aus dem die Betrachterinnen und Betrachter nicht blühende Blumen, sondern sieben Bubengesichter anschauen.⁹¹

⁸⁴ Vgl. MB VI, 382, zitiert nach Don Bosco spricht. Gesammelte Aussprüche aus dem Leben des heiligen Johannes Bosco (Provinzialat der Salesianer Bendorf/Rhein-Sayn 1955) 105.

⁸⁵ Vgl. Maria MAUL und Petrus OBERMÜLLER (Hg.), Damit das Leben junger Menschen gelingt! Leitlinien für das Arbeiten im Geist Don Boscos (München–Wien 2016) 17.

⁸⁶ Istituto Figlie di Maria Ausiliatrice, Più grande di tutto è l'amore. Atti del Capitolo generale XXIII (Roma 2008) 31.

⁸⁷ MB VI, 367, zitiert nach Don Bosco spricht (wie Anm. 84) 61.

⁸⁸ Don Bosco von Tadeusz Furdyna SDB (Abb. 10).

⁸⁹ Tadeusz Furdyna SDB, *1930, Polen, <https://www.infoans.org/en/sections/news-photos/item/16834-poland-salesian-fr-tadeusz-furdyna-awarded-gold-medal-of-merit-for-culture-gloria-artis> [Zugriff: 26.03.2023].

⁹⁰ Reinhard Gesing SDB, <https://www.donbosco.de/Aktuelles/Nachrichtenarchiv/2022/pater-reinhard-gesing-als-provinzial-bestaetigt> [Zugriff: 26.03.2023].

Abb. 10: Don Bosco von Tadeusz Furdyna SDB
© SDB/Klaus D. Wolf

„Mit dem Blumenstrauß hält Don Bosco die jungen Menschen an sein Herz. Der Strauß befindet sich dabei genau in der Mitte des Bildes, so wie die bedürftigen Kinder und Jugendlichen im Zentrum des Fühlens, Denkens und Handelns Don Boscos standen. Es scheint, als wollte er Maria als Zeichen seiner Verehrung den Blumenstrauß bringen. Dabei bringt er ihr als seine Liebesgabe das Wertvollste, was er hat: die jungen Menschen.“⁹²

SCHLUSS

Don Bosco ging es nicht um Kunst um der Kunst willen. Dennoch hatte er ein feines Gespür dafür, dass künstlerische Ausdrucksformen des Religiösen zu Türöffnern werden können, um jungen Menschen das Wahre, Gute und Schöne der Liebe zu Gott und zu den Menschen zu vermitteln. Als Beziehungs- und Erziehungskünstler verstand er sich auf die Kunst der Freundschaft mit Gott und den jungen Menschen.

Er wusste wohl schon, wie Antoine de Saint-Exupéry es später formulieren sollte, dass man „nur mit dem Herzen gut sieht“⁹³ und das Wesentliche für die Augen unsichtbar bleibt. Dennoch ging er mit offenen Augen auf die jungen Menschen und die Realität, in der sie lebten, zu.

Diesen einfühlsamen Blick auf die Lebenswirklichkeit und zugleich die Schönheit von Kindern und Jugendlichen besingt meine Mitschwester Elisabeth Siegl FMA sehr eindrucksvoll in dem von ihr komponierten Lied mit dem Refrain: „Du bist geliebt, schön, dass es dich gibt, das ist der Blick mit den Augen Don Boscos.“⁹⁴

⁹¹ Vgl. Reinhard GESING, „Maria hat alles gemacht!“. Der Mariahilf-Segen des hl. Johannes Bosco – neu in Erinnerung gerufen. Ein Beitrag zum 200. Geburtstag Don Boscos sowie zum 200. Jahrestag der Stiftung des Maria-Hilf-Festes (Benediktbeurer Schriftenreihe zur Lebensgestaltung im Geist Don Boscos 44, Benediktbeuern 2015) 64–68.

⁹² Ebd., 68.

⁹³ Zitat von Antoine de Saint-Exupéry, <https://www.exuperysprinz.de/zitate/man-sieht-nur-mit-dem-herzen-gut-das-wesentliche-ist-fuer-die-augen-unsichtbar/> [Zugriff: 09.04.2023].

⁹⁴ Elisabeth SIEGL, Mit den Augen Don Boscos, <https://www.youtube.com/watch?v=zSoYjYhQZCM> [Zugriff: 26.12.2022].

Sr. Maria Maul FMA trat 1988 bei den Don Bosco Schwestern ein. Sie unterrichtet Religion an der Bildungsanstalt für Elementarpädagogik der Don Bosco Schulen Vöcklabruck und leitet den Bereich Bildung und Kultur der Diözese Linz. Zurzeit ist sie auch Vorsitzende der ACSSA (Associazione Cultori di Storia Salesiana).
Kontakt:
m.maul@donboscoschwestern.net.

HEIMATLOS

Kirchliche Ausstattung und die Suche nach ihrem Wert

Eugène van Deutekom

Vortrag gehalten am Kulturtag der Orden am 24. November 2021 in Wien.¹

¹ <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/aktuelles/1662-kulturtag-der-herbsttagungen-ueber-alltag-kunst-und-werte> [Zugriff: 18.5.2023]

² Niederländische Bischofskonferenz, <https://www.rkkerk.nl/wp-content/uploads/2022/10/Algemeen-Ad-Limina-Rapport-2022-NL-DEF.pdf> [Zugriff: 18.11.2022]

Ein Kloster schließt die Tür. Das geschieht immer häufiger, nicht nur in den Niederlanden. Im Jahr 1960 gab es 60.000 Ordensleute in den Niederlanden die kontemplativ lebten oder apostolisch tätig waren, etwa in der medizinischen Versorgung, im Bildungswesen oder in der Seelsorge. Im Jahr 2022 sind es etwa 2.860 Ordensmitglieder, 87% davon sind über 70 Jahre, 70% über 80 Jahre alt.²

Ein Kloster schließt die Tür. Was nun? Wohin mit den Objekten? Mitnehmen, Museum, Müll, Ebay? Alles im Depot lagern? Aber wozu? Wie können wir vorgehen?

In den Niederlanden arbeite ich als selbständiger Archivar und Kunsthistoriker für die Orden und Kongregationen. Ich unterstütze die Klöster bei der Inventarisierung, Bewertung und Wiederverwendung von Kunstobjekten. Zurzeit bin ich für die Jesuiten in den Niederlanden und in Flandern beschäftigt. Ich möchte den Ansatz und die Erfahrungen, die ich bei meiner Tätigkeit gemacht habe mit Ihnen teilen, mit dem Bestreben, dass diese Ihnen helfen können.

Abb. 1: Inventarisierungsteam bei den Augustinern: Betreuer, Vertreter des Eigentümers, Experten © Ars Sacra



SCHRITTE FÜR DEN PROJEKTABLAUF

1. ZUSAMMENSTELLUNG EINES TEAMS

Für Projekte zur Inventarisierung und Bewertung von Kunstgegenständen benötigt es die Zusammenstellung eines Teams. Die Person, welche die Gruppe betreut und begleitet, soll neutral agieren. Vorzugsweise verfügt sie über Erfahrung im Bereich Kommunikation. Die Vertreterin oder der

Vertreter ist meist ein Ordensmitglied und mit dem kulturellen Erbe sehr gut vertraut. Die Expertin oder der Experte für kirchliches Kulturerbe verfügt über umfangreiches Wissen über den kulturhistorischen Wert und kennt das Netzwerk, sodass im Bedarfsfall zusätzliche Fachleute konsultiert werden können.

Es ist wichtig, die klösterliche Gemeinschaft an mehreren Stellen in die Projektschritte der Inventarisierung, der Bewertung und der Verwendung einzubeziehen. Darauf wird im vorliegenden Text noch eingegangen.

2. INVENTARISIERUNG

Der zweite Schritt ist das Erstellen eines guten Inventars. Diese Bestandsaufnahme ist eine kanonische Verpflichtung, die Verwalter kirchlichen Sachvermögens zur Sorge über das Kulturgut anleitet.³ Ein Inventar ist auch ein unverzichtbares Hilfsmittel für den Abschluss von Versicherungen, wie etwa gegen Feuer und Diebstahl. Auch die Päpstliche Kommission für die Kulturgüter der Kirche wies 1999 auf die Notwendigkeit und Dringlichkeit der Inventarisierung und Katalogisierung von Kulturgütern der Kirche hin.⁴

Alle Beteiligten des zusammengestellten Teams führen zuerst einen Rundgang durch das gesamte Kloster und etwaige Nebengebäude durch. Nicht zu vergessen sind Keller, Speicher und Schuppen. Die Überraschung kann groß sein, wie viele Gegenstände an den genannten Orten manchmal zu finden sind (Abb. 2). Besonders zu achten ist auf Dinge aus dem Alltag des Ordenslebens. Das Wissen und die Geschichten dieser Objekte sind in Gefahr, denn sie werden verschwinden, wenn sie nicht dokumentiert werden.

Bei der Aufnahme der Objekte werden die wichtigsten Daten, Merkmale und Eigenschaften in einer Datenbank mittels Inventarisierungsformular erfasst:

³ CIC (Codex Iuris Canonici) 1284 §2 Nr. 1. https://www.codex-iuris-canonici.de/cic83_dt_buch5.htm [Zugriff: 18.05.2023]

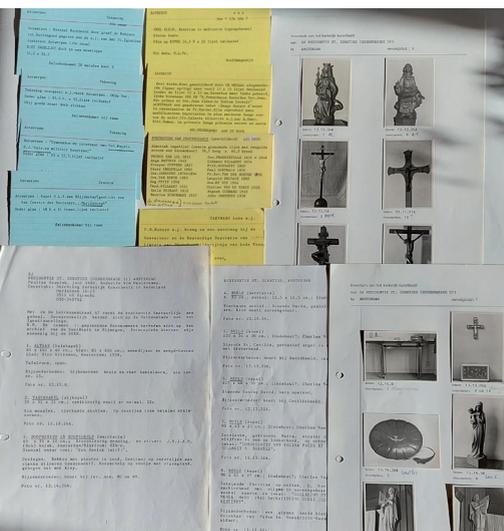
⁴ https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19991208_catalogazione-beni-culturali_it.html [Zugriff: 18.11.2022]

Abb. 2: Kunstobjekte auf einem Dachboden © Ars Sacra



Database-Nummer	2541	1745
Objekt	Statue	Kerzenständer
Zahl	1	6
Darstellung	Ignatius	
Beschreibung	Ignatius van Loyola, zeigt auf ein aufgeschlagenes Buch mit Text ‚Ad maioram Dei gloriam‘	Dreieckiger Fuß auf geschwungenen Beinen. An den Seiten Monogram IHS,
Datierung	1935	1825–1875
Abmessungen	h 120 x br 30	h 60 x Durchmesser 15
Material	Gips	Holz, vergoldet
Schöpfer/Designer	C. van Capelle	Gebr. Bots
Zeichen	CvP	P&JB, Utrecht
Weitere Informationen	restauriert 1996	
Zustand	gut	gut
Foto		
Status	Angetroffen	Leihe Stadtmuseum Utrecht
Standort	Nijmegen, Berchmanianum, Kapel	Delft, Stanislascollege
Herkunft	Venlo, Exerzitienhaus	Amsterdam, Xaveriuskirche
alte Inventarnr.	Venl_Exer_15	Amst_Xave_104

Abb. 3: Beispiel eines Datenblattes © Ars Sacra



Bereits vorhandene alte Inventare oder Listen geben oft wertvolle Hinweise und sollen bei der Eingabe in die Datenbank berücksichtigt werden. Die Jesuiten hatten zum Beispiel zwei Laufmeter Ordner, die mit auf Schreibmaschinen getippten Listen befüllt waren. Ein erneutes Eingeben der vorhandenen Informationen in eine Datenbank hätte zu viel Zeit und Geld gekostet. Daher fiel die Entscheidung für einen finanziell günstigeren und schnelleren Aktionsplan, dem Scannen sämtlicher Einlageblätter.

Abb. 4: Verschiedene Bestandslisten
© Ars Sacra

Der Text in den gescannten Dokumenten wurde anschließend durch die Kombination von drei OCR-Programmen (Optical Character Recognition) gelesen. Durch den automatischen Vergleich verschiedener OCR-Ergebnisse konnten mögliche Fehler automatisch erkannt und korrigiert werden. Alle Informationen inklusive der Fotos wurden automatisch in die Datenbank übertragen.⁵ Die fertigen Inventare wurden an die Jesuitenhäuser zur etwaigen Korrektur und zur Einholung von ergänzenden Informationen übermittelt. Die älteren Jesuitenpatres bevorzugten ein Inventar in Printversion. Die schriftlichen Rückmeldungen zu den einzelnen Objekten werden mit Namen der Person, Datum, Funktion etc. aufbewahrt, damit die Nachvollziehbarkeit der Informationen auch erhalten bleibt.

⁵ Weitere Informationen siehe Eugène van Deutekom, <https://www.arsacra.nl/>.

3. BEWERTUNG

Wohin mit den Objekten? Diese Frage hängt vom Wert eines Gegenstandes ab und ist mit der Zieldefinition des jeweiligen Eigentümers bzw. mit der Ordensleitung abzustimmen. Dieses Ziel wird durch den Prozess der Bestandsaufnahme oftmals klarer formuliert und kann bei jeder Ordensgemeinschaft variieren. Für die Bewertung eines Sammlungsbestandes kann es die unterschiedlichsten Gründe geben:

- Ausstellung
- Herausgabe einer Publikation (z.B. Jubiläum)
- Zusammenlegung von Ordensprovinzen
- Schließung einer Niederlassung
- Restitution (z.B. an Missionsgebiete)
- Reduktion eines Sammlungsnachlasses

Beispiel: Pater Daniël Butaye (*1925, †2012) ist im Alter von 104 Jahren verstorben. Er war ein hochgebildeter Mann, aber auch ein schwieriger und eigensinniger Verwalter eines Kunstdepots, situiert auf einem

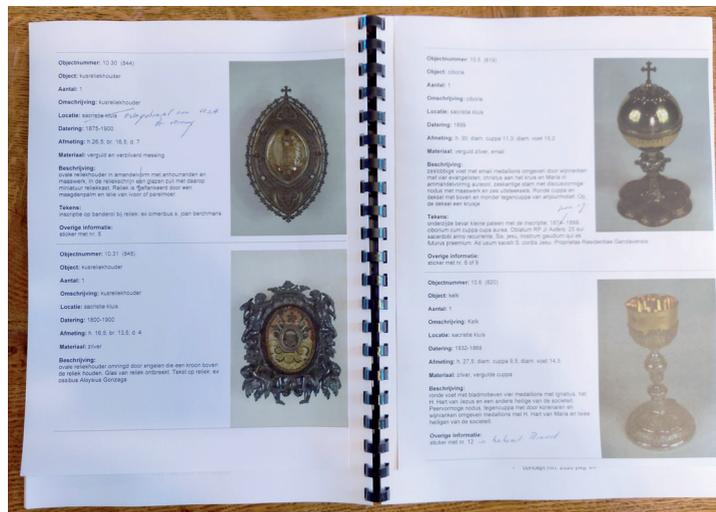


Abb. 5: Entwurf des Bestandsverzeichnisses (Inventar) mit handschriftlichen Ergänzungen und Berichtigungen © Ars Sacra

Dachboden. Mehr als 50 Jahre war er für das riesige Depot verantwortlich, das von niemandem betreten werden durfte. Als der Obere nach dem Tod von Pater Butaye den Raum betritt, stellt sich heraus, dass er unter Ungeziefer, Sonnenlicht und Wasserschäden leidet. Eine Frage kann lauten: Welche Gegenstände sollen wir restaurieren lassen, um ihren Erhalt für die Zukunft zu sichern?

Aus welchem Grund auch immer eine Sammlung bewertet wird, die Fragestellung nach der Intention ist von großer Bedeutung. Je genauer diese formuliert ist, desto zielführender sind die Ergebnisse der Bewertung, denn die Intention bestimmt die Kriterien. Daher ist es wichtig, in der Diskussion stets die Frage nach Zweck und Ziel klar im Blick zu behalten.

Für die Jesuiten in den Niederlanden und Flandern war der Anlass für die Bewertung die Schließung einiger Ordenshäuser infolge des Rückgangs der Zahl der Mitbrüder. Die gesamte Sammlung umfasste etwa 3.500 Gegenstände, die sich zum Teil als Leihgaben in Museen befanden. Da die Gewährleistung der Pflege und Verwaltung der Sammlung in Zukunft nicht mehr gegeben war, war eine „Ausdünnung“ des Bestandes notwendig. Die Hauptaufgabe der Jesuiten ist nicht die Instandhaltung einer riesigen Kunstsammlung, sondern ihr Sendungsauftrag. In einer E-Mail an den Obersten und die Minister der Jesuitenhäuser schrieb der Socius, dass es um Weisheit bei Entscheidungen im Zusammenhang mit dem Erhalt des Guten und Schönen geht und um die Wahl des richtigen Rüstzeugs, das beim Pilgern in die Zukunft nicht behindert, sondern hilft.

Die Formulierung „Wahl des richtigen Rüstzeugs“ war noch sehr weit gefasst und musste präzisiert werden: „Welche Gegenstände sind so eindeutig mit (der Geschichte) der Spiritualität, den Menschen und den Werken des Ordens verbunden, dass sie dadurch einen bleibenden Wert haben, der auch in Zukunft (gegebenenfalls museal) für die permanente Mission des Ordens genutzt werden könnte, die in den Konstitutionen und auf Basis der weltweiten apostolischen Prioritäten im Jahr 2019 formuliert wurde?“⁶

⁶ Ebd.

3.1. Bewertungskriterien

Eine Bewertung ist die Prüfung eines Objektes anhand definierter Kriterien. Am klassischen Kunstmarkt werden zu den Gegenständen folgende Informationen angegeben: Künstler, Datierung, Technik, Ikonografie, Zustand, Provenienz und Kontext. Diese genannten Faktoren beeinflussen den aktuellen Marktwert und zeigen die ökonomische Sicht. Für die Bewertung von Kulturgütern aus dem Besitz von Ordensgemeinschaften sind folgende drei Kriterien besonders relevant:

- A Gebrauchswert/Erinnerungswert
- B Sozialer und gesellschaftlicher Wert
- C Kulturhistorischer Wert

Diese Werte sind gleichrangig, aus den Fragestellungen kann für die Bewertung eine Hierarchie entstehen. So wird ein Kloster, das alles zu verkaufen wünscht, weil etwa die medizinische Versorgung in Afrika gewährleistet werden muss, den wahrgenommenen Wert anders angeben als ein Kloster, das eine Ausstellung anlässlich der Heiligsprechung der Gründerpersönlichkeit organisiert.

Zunächst einige Anmerkungen über die Eigenschaften eines Gegenstandes, die wesentlichsten Merkmale sind:

- I Status
- II Sakralität/Verehrung
- III Zustand des Objektes
- IV Ensemble
- V Herkunft/Provenienz

I. Status:

Ist das Objekt Eigentum oder Leihgabe eines anderen Ordens oder Institution?

Sind Vereinbarungen (Bedingungen) vorhanden?

Ist der Gegenstand Teil eines Denkmals?

In einigen Fällen sind Objekte als Schenkungen in den Besitz gelangt, mit denen jedoch bestimmte Bedingungen verknüpft sind. Ein Beispiel ist ein Altarbild, das wieder an den Schenker zurückgeht, falls die Kapelle dem Gottesdienst entzogen wird.⁷

⁷ Profanierung eines Gotteshauses.



Abb. 6: Depot des Afrikamuseums
Tervuren in Brüssel (Belgien)
© Ars Sacra

Die Rückgabe von Gegenständen an ehemalige Kolonien wird immer mehr zum Thema.

Objekte, die Teil eines Denkmals sind, dürfen nicht einfach entfernt werden. In einer Kirche sind etwa Kirchenbänke, Altäre, Statuen, Kandelaber, Fenster und Wandmalereien Teil des Denkmals.⁸

II. Sakralität/Verehrung:

- Ist der Gegenstand geweiht?
- Hat der Gegenstand eine Verbindung zu einer/einem Heiligen? (Reliquie)
- Wird das Objekt verehrt?

In der katholischen Tradition werden in manchen Fällen Gebrauchsgegenstände geweiht. Durch diese Handlung erhält das Objekt – für die Gläubigen – einen besonderen Wert, der ihm nicht mehr genommen werden kann. Für geweihte Gegenstände gelten besondere Vorschriften, die bei einer Profanierung einer Kapelle berücksichtigt werden müssen.⁹

Auch Gegenstände, die besonders verehrt werden und bei der Ausübung des Glaubens eine wichtige Rolle spielen, wie etwa eine Marienstatue, dürfen nicht ohne Erlaubnis des Ortsordinarius entfernt werden.¹⁰

III. Zustand des Objektes:

- Ist das Objekt intakt und komplett?
- Befindet sich das Objekt im Originalzustand? Wurde es restauriert oder verändert?
- Ist der Zustand des Objektes im Vergleich zu ähnlichen Objekten gut?
- Weist das Objekt oder die (Teil-) Sammlung Gebrauchsspuren auf?

Bei zwei vergleichbaren Gegenständen kann der jeweilige physische Zustand bei der Wertermittlung ausschlaggebend sein. Auch der Grad der Authentizität ist

⁸ Die Bestimmungen des Denkmalschutzgesetzes sind in jedem Land unterschiedlich.

⁹ Die Bestimmungen sind bei den zuständigen bischöflichen Ordinariaten zu erfragen.

¹⁰ CIC 1190.

Abb. 7: Reliquiar des hl. Johannes
Berchmans (*1599, †1621)
© Ars Sacra



von Bedeutung: Ein Originalzustand kann einem Gegenstand einen Mehrwert verleihen.

Abb. 8: Altargeläut – auf der linken Seite fehlt eine Glocke
© Ars Sacra

IV. Ensemble:

- Liegt ein Ensemble vor? Ist das ursprüngliche Ensemble noch vollständig?
- Welcher Art ist das Ensemble? Gleicher Hersteller, gleicher Stil, gleiches Thema?



Der Zusammenhang zwischen Gegenständen oder zwischen Teilen einer Ausstattung bestimmt den Wert des Ensembles. Dieser Wert ist manchmal höher als die Summe des Werts der Teile. Etwa wenn es sich um unterschiedliche Objekte des gleichen Künstlers handelt, die eine Entwicklung seiner Schaffenszeit zeigen.

Abb. 9: Buntglasfenster von Joep Nicolas © Ars Sacra

V. Herkunft/Provenienz:

- Ist die Herkunft des Objekts bekannt und dokumentiert?
- Wie zuverlässig sind die Daten zur Herkunft?
- Gab es einen besonderen Grund, dieses Objekt herzustellen oder herstellen zu lassen?

Ein Objekt, dessen Herkunft bekannt und gut dokumentiert ist oder dessen Authentizität unumstritten feststeht, wird höher bewertet als ein Gegenstand, dessen Herkunft unbekannt ist.

Beispiel: Der Glasmaler Joep Nicolas (*1897, †1972) schuf für das Collegium Filosoficum in Nimwegen einige Buntglasfenster für die Kapelle. Im Archiv sind Entwurfszeichnungen, Korrespondenz, Restaurierungsberichte und Rechnungen zu den Fenstern erhalten geblieben.

Wenn die oben angeführten inhaltlichen Merkmale der Gegenstände erfasst sind, wird auf ihre kulturhistorischen, sozialen und gesellschaftlichen Werte sowie ihre Gebrauchswerte eingegangen. Die Werte und die Merkmale eines Ob-



jekts beeinflussen sich gegenseitig. Ein Gegenstand kann ein Original sein und sich in einem guten Zustand befinden, aber das macht ihn noch nicht unbedingt zu einem Objekt des religiösen kulturellen Erbes. Ein Gegenstand kann auch durch häufigen Gebrauch einen schlechten Zustand aufweisen und gerade dadurch in der Wahrnehmung einen hohen Wert als Gegenstand des religiösen Erbes erlangen.

3.2. Subjektivität der Bewertung

Obwohl die Bewertung auf eine gewisse wissenschaftliche und damit rationale Weise erfolgen soll, sind mit dem religiösen Erbe häufig Emotionen verbunden. Das Bewertungsteam muss sich dessen bewusst sein.

Beispiel: Im Dezember 2019 wurde die umfangreiche Gemäldesammlung im Kunstdepot der Jesuiten in Leuven bewertet. Der leitende Konservator des Rijksmuseums Amsterdam fand mehrere Gemälde in einem einwandfreien Erhaltungszustand vor, die mit geringem Reinigungsaufwand sofort wieder im Kloster aufgehängt werden könnten. In einer Besprechung teilten die Patres die Begeisterung über diesen Fund überhaupt nicht, da sie mit den Werken Erinnerungen an das bedrückende Regiment weckten, das in den Ausbildungshäusern herrschte. Die Objekte wurden als Leihgabe an das Rijksmuseum gegeben.

Abb. 10: Gemälde des hl. Aloysius von Gonzaga © Ars Sacra



A GEBRAUCHSWERT/ ERINNERUNGSWERT

A.1. Aktueller Wert

- Hat der Gegenstand eine devotionale Bedeutung?
- Hat der Gegenstand für die Gemeinschaft einen bestimmten Gedenk- oder Erinnerungswert?
- Misst die Gemeinschaft dem Gegenstand andere Werte bei?

Beispiel: Der Montag nach dem Fest der Heiligen Familie oder der Auffindung im Tempel, war der Tag der „Suche nach dem Jesuskind“. Die Priorin eines Karmelitenklosters hatte irgendwo im Haus ein Bild des Jesuskindes versteckt. Unmittelbar nach dem Morgengebet machte sich die ganze Kommunität auf die Suche danach. Es durfte überall gesprochen werden und auch Lärm war während der Suche erlaubt. Die glückliche Finderin durfte das originale Wachs-Christkind drei Tage lang in ihrer Zelle behalten. Danach bekam es jede Schwester für einen Tag in ihre Klosterzelle. Das Fest der „Suche nach dem Jesuskind“ war eine der besonderen Traditionen des Karmel und wurde zum letzten Mal im Januar 1968 abgehalten. Viele Schwestern haben bis heute diese Tradition in guter Erinnerung und manche bedauern die Abschaffung.



Abb. 11: Wachs-Christkind
© Ars Sacra

A.2. Wirtschaftlicher und spiritueller Wert

- Bringt der Gebrauch des Objektes der Organisation einen Mehrwert (finanzielle Erträge oder ‚Fructus Spiritualis‘)
- Zieht der Gegenstand zusätzliche Besucher an?
- Lässt sich mit dem Gegenstand eine Geschichte erzählen? Gibt es einen didaktischen Nutzen?
- Vermittelt er eine Botschaft?

Die Trappisten von Sint-Sixtus in Westvleteren, Provinz Westflandern, in Belgien brauen ein Bier mit hervorragendem Ruf. Das „Westvleteren“ ist ausgezeichnet mit dem Titel „Bestes Bier der Welt“.¹¹ Das lockt viele Besucherinnen und Besucher an, die mit Enttäuschung feststellen müssen, dass es nur möglich ist zwei Kisten Bier kaufen zu können. Mehr gibt es nicht. Die Mönche sagen: Wir brauen, um zu leben. Wir leben nicht, um zu brauen.

¹¹ <https://www.nzz.ch/wirtschaft/das-beste-bier-der-welt-wird-von-belgischen-moennen-gebraut-ld.1519257?reduced=true>
[Zugriff: 18.11.2022]



Abb. 12: Westvleteren Bier
© Ars Sacra

B SOZIALE UND GESELLSCHAFTLICHE WERTE

- Erfüllt das Objekt eine aktuelle Funktion und wenn ja, welche?
- Ist das Objekt von besonderer sozialer, spiritueller, religiöser oder gesellschaftlicher Bedeutung und wenn ja, warum?
- Sind mit dem Objekt bestimmte Ideen, Gewohnheiten, Traditionen oder Gebräuche verbunden?

Abb. 13: Präsenztafel
© Ars Sacra



Beispiel: Präsenztafel (Abb. 13). Diese wird immer noch in einem Kloster mit betagten Ordensleuten in Leuven verwendet, da nicht alle älteren Menschen ein Mobiltelefon haben. Mit der Verwendung der Präsenztafel kann auf einfache Weise dargestellt werden, in welchen Räumlichkeiten sich die Brüder gerade befinden.

Dieses Kleindenkmal (Abb. 14) ist eine Stiftung für einen Provinzial im Jahr 2014 von der Frau eines Betroffenen des sexuellen Missbrauchs. Sie und ihre Familie litten jahrelang unter den Folgen des Missbrauchs. Gemeinsam mit den Jesuiten wurde ein Begleitungsprozess eingeleitet. Dem Opfer und seiner Familie geht es inzwischen besser. Das Buch steht für die Geschichte des Missbrauchs und symbolisch als Seite im Kapitel des Lebens, die nun endlich umgeblättert werden kann. Das Datum gibt das der Versöhnung zwischen den Jesuiten und dem Ehepaar wieder. Der Stern ist das Licht, das endlich in der Nacht zu leuchten beginnt und den Weg weist.



Abb. 14: Denkmal zur Versöhnung
nach einem Missbrauch
© Ars Sacra

B.1. Wahrnehmung

- Ruft das Objekt bei den Betrachtern starke Sinnesempfindungen hervor?
- Strahlt das Objekt eine bestimmte Atmosphäre aus, ruft es bei den Betrachtern eine bestimmte Erinnerung, ein Wiedererkennen oder Emotionen hervor?
- Wird das Objekt von vielen Menschen als ausgesprochen schön oder hässlich empfunden?

Vor einigen Jahren habe ich ein flämisches Kloster besucht. Dort lebten einige Patres aus dem Fernen Osten. In ihren Zimmern hatten sie alle ihre eigenen Familientäre mit Bildern, Pflanzen, manchmal auch Tieren und Gegenständen. Der Obere beschloss in der Hauskapelle eine Art Familientar für die ganze Gemeinschaft Christi zu errichten mit Christus als Mittelpunkt (Abb. 15).

Abb. 15: Hauskapelle im Augustinerkloster in Gent (Belgien) © Ars Sacra



C KULTURHISTORISCHER WERT

C.1. Historisch

Kann das Objekt mit einer bestimmten bedeutenden Person, einem oder mehreren wichtigen Ereignissen oder Aktivitäten in der Vergangenheit assoziiert werden?

Illustriert das Objekt eine wichtige historische Periode, Tradition, Gebräuche, Entwicklung, Zeitverhältnisse oder einen Lebensstil der religiösen Gemeinschaft?

Trägt das Objekt zum Verständnis einer Periode, eines Gebrauchs, Lebensstils, einer Aktivität bei, und wenn ja, wie?

Beispiel: Während eines Bombenangriffs im Jahr 1944 traf eine Granate die Kapelle, in der gerade Ordenschwestern beteten. Ein Granatsplitter durchbohrte den Tabernakel und das Ziborium und tötete eine der Mitschwestern. Das beschädigte Ziborium ist erhalten geblieben und dient als historisches Zeitdokument.

Abb. 16: Beschädigtes Ziborium © Ars Sacra



Abb. 17: Überführung von Pater Adolphe Petit unter großem Interesse im Jahr 1938 © Ars Sacra



Abb. 18: Überführung von Pater Adolphe Petit zurück auf den Klosterfriedhof im Jahr 2019 © Ars Sacra



Beispiel: Nach seinem Tod im Jahr 1914 wurde Pater Adolphe Petit (*1822, †1914) eine große Verehrung zuteil. Diese wuchs so schnell, dass sein Leichnam 1938 exhumiert und in eine eigene Kapelle gebracht wurde. Die Überführung war eine große Veranstaltung mit Bischöfen, Jugendlichen, Chören, Musikvereinen und vielen Zuschauern (Abb. 17). Nach den 1960er Jahren ließ das Interesse an der Verehrung des Pater Adolphe Petit nach. Die Kapelle wurde im Jahr 2019 verkauft. Der Leichnam wurde auf den Friedhof des Klosters zurückgebracht (Abb. 18).

C.2. Künstlerisch

- Wurde das Objekt auf eine besondere oder neue Art entworfen, gestaltet oder ausgeführt?
- Zeugt das Objekt im Hinblick auf Idee, Form oder Funktion von Kunstsinn, Kreativität oder Ursprünglichkeit?
- Ist das Objekt ein gutes Beispiel für einen bestimmten Stil, ein bestimmtes Konzept, eine bestimmte Strömung oder das Werk eines bestimmten Künstlers oder Designers?
- Weist das Objekt eine neue Bildsprache (Ikonografie) auf?
- Weist das Objekt in seiner Ausführung ein hohes Maß an Kreativität, fachlichem Können oder technischem Erfindergeist auf?

C.3. Informativ

- Lassen sich dem Objekt Informationen entnehmen, wie dies beispielsweise bei Archivdokumenten, Büchern und naturhistorischen Objekten der Fall ist?
- Ist das Objekt heute oder voraussichtlich ein interessanter Forschungsgegenstand für die Wissenschaft?

3.3. Dokumentation der Bewertung

Dokumentieren Sie sorgfältig die einzelnen Schritte und Entscheidungskriterien des Bewertungsvorgangs. Dies dient nicht nur für Sie selbst, sondern auch für nachfolgende Personen. Diese Dokumentationen sind wichtig für die Zukunft, wenn die Sammlung erneut bewertet oder beispielsweise abgegeben werden muss.

Bewahren Sie das Bewertungsformular auf, sodass es bei einer aktiven Akquisition oder beim Hinzukommen neuer Gegenstände verwendet werden kann.

4. ERGEBNIS UND WEITERE NUTZUNGSMÖGLICHKEITEN

Der letzte Schritt ist die Handlung, die aus dem Anlass der Bewertung hervorgeht. Falls der Anlass die Organisation einer Ausstellung oder das Verfassen eines Buchs

war, ist im Bewertungsprozess deutlich geworden, welche Gegenstände ausgewählt werden können, um das Ziel optimal zu erreichen. Ansonsten gibt es keine Veränderung – die Sammlung bleibt in der Gesamtheit bestehen.

Wenn die Frage auf eine Reduzierung des Bestandes abzielte, ist im Laufe des Prozesses deutlich geworden welche Gegenstände wichtig sind und sorgfältige Aufmerksamkeit verdienen. Die Bewertung zeigt nun, welche Gegenstände verkauft, verschenkt und als Leihgaben zur Verfügung gestellt werden können.

Das Finden einer neuen Nutzung für Gegenstände ist, insbesondere wenn es um Schenkung, Verkauf oder Vernichtung geht, eine heikle und manchmal schwierige Aufgabe.

Die Katholiken sind Teil einer Weltkirche und an verschiedenen Orten besteht eine Nachfrage nach religiösen Gegenständen. Dort, wo Kirche wächst, könnten Gegenstände sehr gut einen passenden Platz finden. Doch die Praxis birgt Probleme. Für einen Priester in Afrika ist ein teurer Silberkelch nicht geeignet, Exemplare aus Kupfer werden etwa vorgezogen. Auch die Anfrage eines Missionars, der per E-Mail nach „20 kg Kelchen“ fragt, weil bei seiner „transkontinentalen Reise noch Platz im Koffer ist“, muss kritisch geprüft werden. Gemeinschaften mit anderem kulturellem Hintergrund haben eigene Vorstellungen der Art und Ausführung eines Objektes. Zudem sollen heimische Künstlerinnen und Künstler gefördert werden. Eine Identifizierung mit „ausgedienten“ Objekten aus Europa findet selten statt.

Kritisch zu hinterfragen sind auch Anfragen seitens traditionalistischer Gruppen (außerhalb der Kirche) nach vorkonziliaren liturgischen Gewändern. Nicht jeder Eigentümer ist von der Vorstellung, diese Gruppen zu unterstützen, gleichermaßen begeistert. Dies ruft jedoch die grundlegende Frage auf, inwieweit man sich beim Finden einer neuen Nutzung für Gegenstände von ideologischen Ansichten leiten lassen darf.

Beim Verkauf von Gegenständen gibt der Eigentümer das Eigentum ab und hat bezüglich der Nutzung keine Entscheidungsbefugnis mehr, es sei denn, es wurden in einem Übereignungsvertrag verbindliche Bedingungen

aufgenommen. Die Zahl der Fälle, in denen die Würde von kirchlichen Gegenständen nicht beachtet wurde, nachdem sie verkauft wurden, ist leider groß. Das ist für Gläubige und diejenigen, die diese Gegenstände geschaffen oder geschenkt haben, ein großes Ärgernis. Wir müssen vermeiden, sofern es in unserem Wirkungskreis möglich ist, dass kirchliche Gegenstände anstößig verwendet werden: Wir wollen nicht, dass ein Kelch als Pralineschale bei der Nachbarin auf dem Couchtisch, eine Kassel im Karnevalsumzug und ein Madonnenbild in einem Bordell landet.

Welche Möglichkeiten der Nutzung gibt es?

- A An Ort und Stelle belassen. Bei fest eingebauten Gegenständen (Mosaiken, Fassadenskulpturen oder Bleiglasfenstern) ist eine Verbringung nicht immer möglich. Manchmal ist eine Entfernung aufgrund des Denkmalschutzes nicht gestattet. Auch in diesem Fall können mit einem neuen Eigentümer Vereinbarungen über eine würdige Wiederverwendung oder Möglichkeiten zur Verbergung getroffen werden.
- B Besondere Kunstgegenstände wären in einem Museum am besten aufgehoben. In diesem Fall könnten Vereinbarungen über die Nutzung zu bestimmten Gelegenheiten getroffen werden.
- C Viele Orden und Kongregationen haben Klöster in anderen Ländern. Zahlreiche Gegenstände können in Nachbarklöster zur weiteren Verwendung verbracht werden und auf diese Weise „in der Familie bleiben“. Wichtig ist allerdings die sorgfältige Beachtung der Zollbestimmungen: Können alle Gegenstände (Elfenbein, Gold oder Silber sowie besondere Kunstgegenstände) problemlos ins Ausland verschickt werden oder sind bestimmte Ausfuhrgenehmigungen zu beachten?
- D An Gegenständen, die abgegeben werden müssen, sind oft auch andere Kirchen und Klöster interessiert. Eine gute Methode ist die Aufstellung von Vergabekriterien in Bezug auf interessierte Parteien: Passen die Gegenstände im Hinblick auf ihren Stil gut zu den Objekten der dort vorhandenen Sammlungen? Besteht eine historische Verbindung zur betreffenden Kirche?

Gibt es dort bereits andere vom selben Künstler geschaffene Objekte?

- E In den Fällen B, C und D besteht die Möglichkeit, Gegenstände zu verschenken, zu verkaufen oder als Leihgabe zur Verfügung zu stellen. In jedem Fall ist eine sorgfältige Dokumentation der Vereinbarungen und die Übergabe eventuell vorhandener Schätzgutachten und Restaurierungsberichte wichtig.

Verkauf: Der Verkauf von Gegenständen kann über eine Auktion oder als freihändiger Verkauf erfolgen. Wichtig ist, im Blick zu behalten, dass Verkaufen manchmal eine heikle Sache sein kann. Historische Paramente sollen nicht für den Karneval Verwendung finden, ein Ziborium oder ein Kelch nicht als Bonbonschale.

- F Vernichtung: Objekte, die stark abgenutzt oder beschädigt sind, werden in einigen Fällen vernichtet oder eingeschmolzen. Dies gilt mit Sicherheit in Fällen, in denen der Restaurierungsaufwand in keinem Verhältnis zum letztlich erreichbaren Wert steht. In diesem Zusammenhang ist es sehr wichtig, Diskretion walten zu lassen. Falls die Vernichtung von einem professionellen Anbieter durchgeführt wird, muss ein Nachweis der Vernichtung verlangt werden.

- G Lagerung: Mit Nutzungsänderungen sind oft Emotionen verbunden. Manchmal ist es sinnvoll, alle Objekte vorübergehend einzulagern, bis eine Beruhigung der Emotionen stattgefunden hat.

Eugène van Deutekom
studierte Geschichte an der
Katholischen Universität
Nimwegen und Kunstgeschichte
an der päpstlichen Universität
Gregoriana. Er arbeitet als
Archivar und Kunsthistoriker
in den Niederlanden und
berät Ordensgemeinschaften
in Deutschland, Belgien und
den Niederlanden zu Fragen
betreffend Erhaltung und
Bewahrung ihrer Sammlungen.
Kontakt:
evandeutekom@gmail.com
www.arssacra.nl

VON ANNUS QUI HUNC (1749) ZU SACROSANCTUM CONCILIUM (1963):

Der lange Weg der Kirchenmusik von der Begleitung zum Akteur

Elisabeth Hilscher

Vortrag gehalten am Balduin-Sulzer-Symposium im Zisterzienserstift Wilhering am 17. März 2023.

Wie eine „Bombe“ hätte die Liturgiereform des II. Vaticanum eingeschlagen, urteilten viele Zeitgenoss:innen. Die Fenster, die Papst Johannes XXIII. (*1881, †1963, reg. 1958–1963) im Vatikan öffnen wollte, um endlich „frische Luft“ hereinzulassen, hätten einen „Wirbelsturm“ an Innovationen freigesetzt, dessen Radikalität und Konsequenz zwar von vielen Gläubigen seit Jahrzehnten erhofft, deren Erfüllung sich aber kaum jemand (vor allem in der kurzen Zeit des Konzils von 1962 bis 1965 – das Tridentinum hatte rund doppelt so lange gedauert, von 1545–1563¹) erhofft hatte. Unerwartet waren zwar die kurzfristige Ankündigung eines großen ökumenischen Konzils und dass lange schon von der Kirchenbasis wie auch vielen Klerikern als notwendig erachtete Reformen tatsächlich in Konzilsdokumente „gegossen“ und somit für die Weltkirche verbindlich wurden.² Dadurch entstand ein gewisser „Umbruchs-“ bzw. „Revolutions-Mythos“, den es jedoch aus Sicht der (Musik-)Historikerin oder des (Musik-)Historikers ein wenig zu relativieren gilt. Und dazu eignet sich nichts besser als die vatikanischen Dokumente selbst.

1 ERSTE SCHRITTE

Die Sehnsucht der Gläubigen, aktiv ihrem religiösen Empfinden Ausdruck zu verleihen und sich am liturgischen Geschehen vor allem mit Gebet und Gesang beteiligen zu können, hatte in der katholischen Erneuerung des 16. und 17. Jahrhunderts zum Aufschwung von Paraliturgien (von *exercitia pia* bis hin zu an Aberglauben grenzenden Formen der Volksfrömmigkeit) geführt, da mit dem Tri-

¹ Das II. Vatikanische Konzil war auch das erste ökumenische Konzil seit dem Konzil von Trient, das erfolgreich zum Abschluss gebracht werden konnte. Das I. Vatikanische Konzil, das sich ebenso hohe Ziele gesteckt hatte, war gleichsam auf halbem Weg wegen des Ausbruchs des deutsch-französischen Krieges 1870 abgebrochen worden.

² Vgl. dazu die Website des Vatikans, auf der die wesentlichen Konzilsdokumente online zur Verfügung gestellt werden: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_ge.htm. [Zugriff: 26.6.2023]

³ *Annus qui hunc*, mit 19. Februar 1749 durch Papst Benedikt XIV. (*1675, †1758, reg. 1740–1758) veröffentlicht, kreierte mehrere Missstände, die eine überschäumende barocke Frömmigkeit in der katholischen Kirche hat einreißen lassen, an: 1) sollten Kirchen wie Gotteshäuser und nicht wie Paläste aussehen, 2) erinnerte er an das Stundengebet, das auch in Metropolitan-, Dom- und Kollegiatkirchen gemäß den Beschlüssen des Tridentinum regelmäßig gebetet werden sollte, wozu man sich des Gregorianischen Chorales zu bedienen hätte, und 3) – dies als Hauptteil der Enzyklika – geht Benedikt XIV. mit der zeitgenössischen Kirchenmusik und deren „Verweltlichung“ hart ins Gericht (vgl.: <https://www.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica-i-annus-qui-hunc-i--19-febbraio-1749--nell-8217-im.html>) [Zugriff: 26.6.2023]).

⁴ Als Paradebeispiel kann der berühmte Hirtenbrief des Wiener Fürsterzbischofs Johann Joseph Fürst Trautson (*1707, †1757, reg. 1751–1757) vom 1. Jänner 1752 gelten, der sich an den Klerus der Erzdiözese wandte: Predigten, in denen kein *Theatrum* veranstaltet, sondern das Wort Gottes verkündigt werde, ein scharfes Vorgehen gegen an Aberglauben grenzenden Wunderglauben des Volkes und alle Arten von Frömmeleien und Andächteleien wird darin gefordert; die Kanzel und die Predigt seien Instrumente der Bildung, wobei die Verkündigung nicht nur streng den Lehrsätzen der katholischen Kirche gehorchen müsse, sondern auch den Verordnungen und Vorschriften der weltlichen Obrigkeit (Johann Joseph TRAUTSON, Des Ertzbischoffs von Wien Hirtenbrief an seine Geistlichkeit [Wien, 1.1.1752] online: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ95500606) [Zugriff: 27.6.2023]).

⁵ Bereits 1759 erschien bei Hofbuchdrucker Johann Thomas Trattner in Wien diese im Original in italienischer Sprache erschienene Schrift Muratoris: Die | Wahre Andacht | Des | Christen | Untersucht und von dem welt-|berühmten | Ludewig Anton Muratori, | Herzoglichem Büchersalvorsteher zu Modena, | unter dem Namen | Lamindi

dentinum und der Einführung einer einheitlichen Liturgie nach römischem Vorbild die Durchführung der Liturgie in den Händen der Klerikern lag – das Kirchenvolk hingegen „wohnte der Messe bei“ (beschäftigte sich mit Rosenkranzbeten oder dem Lesen von Erbauungsbüchlein) und die Kirchenmusik bildete im Wesentlichen eine Klangfolie unter bzw. um die Liturgie, war jedoch nicht liturgischer Akteur (und wenn Teile der Liturgie *choraliter* gesungen wurden, dann von Klerikern oder zumindest von Knaben und Männern).

Bewegung brachten die italienische Aufklärung und vor allem die Schriften von Ludovico Antonio Muratori (*1672, †1750), deren Gedanken ebenfalls in die für die Kirchenmusik relevante Enzyklika *Annus qui hunc* von 1749 eingeflossen sind.³ Einerseits wetterten Muratori und seine zahlreichen Anhänger (v.a. aus den Reihen des jungen, aufstrebenden Klerus) gegen *Andächteleien* und die *Anbetung von Götzenbildern*⁴, d.h. einen übertriebenen Heiligenkult, andererseits sollte das weitgehend religiös ungebildete Kirchenvolk wieder mittels „Christenlehre“ an die Geheimnisse der „wahren Andacht“ (so der deutsche Titel eines der populärsten Werke Muratoris⁵), d.h. der Messliturgie, herangeführt werden. Eine Betonung der Messe gegenüber allen anderen liturgischen Formen, die Verwendung der Volkssprache und neue Liederbücher sollten die Gläubigen mit den zentralen Inhalten der Liturgie vertraut machen und so eine wissende Beteiligung ermöglichen. Die kirchlichen Reformen unter Maria Theresia (*1717, †1780) und Joseph II. (*1741, †1790) sind vor diesem Hintergrund zu sehen; und diese Aspekte der sogenannten Josephinischen Reformen blieben weitgehend auch unter Franz II./I. (*1768, †1835) bestehen und wurden weiterhin von vielen Klerikern unterstützt. Und ungeachtet des römischen „Schaukelkurses“ zwischen Aufklärung und Restauration blieb im Kaisertum Österreich der Wunsch nach einer aktiven Beteiligung der Gläubigen (und sei es nur via Musik) und nach der Volkssprache aufrecht (auch die josephinische Gottesdienstordnung von 1783 blieb, nur geringfügig modifiziert, im Wesentlichen bis 1855 in Kraft).

2 PSEUDO-TRIDENTINISCHE RESTAURATION UND CÄCILIANISMUS IM „PIANISCHEN ZEITALTER“

Das sogenannte „Pianische Zeitalter“⁶, das seine Antwort auf die Herausforderungen der Moderne in einer fatalen Realitätsverweigerung und Rückzug in eine konstruierte „gute alte Zeit“ zwischen Scholastik und Tridentinum fand, forderte – unterstützt von der Cäcilianismus-Bewegung – ein ebenso radikales „Rückwärts-Salto“ von der Kirchenmusik.⁷ Deutlich kommt diese Kluft zwischen Theorie und kirchenmusikalischer Praxis im konservativen *Motu proprio Tra le sollecitudini* (eigentlich *Inter plurimas pastoralis officii*⁸) von Pius X. (*1835, †1914, reg. 1903–1914) vom 22. November 1903 zum Ausdruck, das nicht nur eine Beteiligung der Laien deutlich in die Schranken wies bzw. untersagte (mit der Begründung, dass „die Sänger in der Kirche ein liturgisches Amt bekleiden“ würden), Frauen überhaupt ausschloss, Gregorianischen Choral als einzig wahre Kirchenmusik betonte und nur in Ausnahmefällen vokale Mehrstimmigkeit im Stile Palestrinas (*1525?, †1594) tolerierte. In letzter Konsequenz hätte die Befolgung aller Vorschriften eine Auflösung aller Kirchenmusikvereine wie einen Verlust von gut 90% des gängigen Kirchenmusikrepertoires zur Folge gehabt. Dementsprechend halbherzig wurde dieses *Motu proprio* in der Monarchie rezipiert (zumal der Kaiserhof für sich eine Ausnahmeregelung im Rom erwirken konnte⁹).

Eingedenk der realen Kirchenmusiksituation in Europa wurde am 20. Dezember 1928 mit der Apostolischen Konstitution *Divini cultus sanctitatem*¹⁰ durch Pius XI. (*1857, †1939, reg. 1922–1939) die Radikalität des *Motu proprio* von 1903 gemildert und der Realität der Praxis in den meisten katholischen Ländern angepasst. Zwar blieben die 1903 festgelegten Rahmenbedingungen im Wesentlichen unverändert, doch werden nun explizit (Abschnitt V) Kirchenchöre erlaubt, jedoch nur mit Knaben in den Oberstimmen. Auch den Gläubigen wurde im Wechselgesang mit Priestern und Sängern eine (wenngleich geringe) Beteiligung zugebilligt. So lautet Abschnitt IX in deutscher Übersetzung: „Damit aber die Gläubigen aktiver am Gottesdienst teilnehmen, soll der Gregorianische Choral beim Volke wieder eingeführt werden, so-

Pritanii, | In italienischer Sprache beschrieben, | nunmehr aber ins reine Deutsche übersetzt. | Wien, | gedruckt bey Johann Thomas Trattnern, | kaiserlichen königlichen Hofbuchdruckern, und | Buchhändlern 1759. (online: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/view-er.faces?doc=ABO_%2BZ21379100 [Zugriff: 26.6.2023]).

⁶ Vgl. dazu Markus THURNAU, *Autorität und Wissenschaft. Zu einem theologischen Kernproblem der „Pianischen Epoche“*, in: Matthias REMENYI (Hg.), *Amt und Autorität. Kirche in der späten Moderne* (Paderborn–München–Wien–Zürich 2012) 53–84, hier v.a. 53–56.

⁷ Vgl. dazu auch Hubert WOLF, *Der Unfehlbare. Pius IX. und die Erfindung des Katholizismus im 19. Jahrhundert* (München³2020).

⁸ Vgl. https://www.vatican.va/content/pius-x/la/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html [Zugriff: 27.6.2023] (deutsche Übersetzung: [https://www.kathpedia.com/index.php/Tra_le_sollecitudini_\(Wortlaut\)](https://www.kathpedia.com/index.php/Tra_le_sollecitudini_(Wortlaut)) [Zugriff: 27.6.2023]).

⁹ Als solche wurde das persönliche Gutheißen der Praxis an der kaiserlichen Hofkapelle in Wien durch den Papst gewertet, das man in einer Privataudienz bei Papst Pius X. am 25. April 1904 erwirken konnte; vgl. dazu Karlheinz SCHENK †, *Die Wiener Hofmusikkapelle zur Zeit der Restaurationsversuche von Papst Pius X.*, in: Elisabeth Theresia FRITZ-HILSCHER – Hartmut KRONES – Theophil ANTONICEK (Hg.), *Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen* (Wien–Köln–Weimar 2006) 201–211, hier 209–210; der gesamte Bericht zur Audienz findet sich in Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Oberhofmeisteramt-Akten 59/A/4, 1904 (25.4.1904).

¹⁰ Vgl. https://www.vatican.va/content/pius-xi/la/apost-constitutions/documents/hf_p-xi_apc_19281220_divini-cultus-sanctitatem.html [Zugriff: 27.6.2023] (deutsche Übersetzung: [https://kathpedia.com/index.php/Divini_cultus_sanctitatem_\(Wortlaut\)](https://kathpedia.com/index.php/Divini_cultus_sanctitatem_(Wortlaut)) [Zugriff: 27.6.2023]).

weit er für das Volk in Betracht kommt. Es ist in der Tat durchaus notwendig, dass die Gläubigen nicht wie Fremde und stumme Zuschauer, sondern, von der Schönheit der Liturgie ganz ergriffen, an den heiligen Zeremonien so teilnehmen, dass sie mit dem Priester und dem Sängchor nach den gegebenen Vorschriften im Gesange abwechseln. Das gilt auch, wenn bei feierlichen Umzügen, Prozessionen genannt, Klerus und fromme Vereine in geordnetem Zuge mitgehen. Wenn das gut gelingt, dann wird es nicht mehr vorkommen, dass das Volk entweder gar nicht, oder kaum mit einem leisen, unverständlichen Gemurmeln auf die gemeinsamen Gebete antwortet, die in der liturgischen oder der Volkssprache vorgebetet werden.“¹¹

¹¹ *Divini cultus sanctitatem* (wie Anm. 10), 1928: im lateinischen Original: *IX: Quo autem actuosius fideles divinum cultum participent, cantus gregorianus, in iis quae ad populum spectant, in usum populi restituantur. Ac revera pernece esse est ut fideles, non tamquam extranei vel muti spectatores, sed penitus liturgiae pulchritudine affecti, sic caerimoniis sacris intersint — tum etiam cum pompae seu processiones, quas vocant, instructo cleri ac sodalitatum agmine, aguntur — ut vocem suam sacerdotis vel scholae vocibus, ad praescriptas normas, alternent; quod si auspicio contingat, iam non illud eveniet ut populus aut nequaquam, aut levi quodam demisso murmure communibus precibus, liturgica vulgarive lingua propositis, vix respondeat.*

¹² 1922 war beispielsweise ein Kirchenmusikverein an der Metropolitan- und Domkirche St. Stephan gegründet worden, mithilfe dessen nicht nur die musikalische Ausgestaltung der Liturgien bewältigt werden sollte, sondern auch die Veranstaltung von Domkonzerten einher ging, um die finanzielle Lage der Kirchenmusik zu verbessern. 1923 wurde in diesem Rahmen die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach aufgeführt, 1924 im Rahmen der Liturgie Bruckners f-moll-Messe, 1926 die Graner Festmesse von Franz Liszt. Vgl. dazu Bettina GRAF, Musikleben am Wiener Stephansdom zwischen 1824 und 1932 (Universität Wien, Masterarbeit 2023) 133–142.

¹³ Vgl. https://www.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html [Zugriff: 26.6.2023] (deutsche Übersetzung: https://www.kathpedia.de/index.php?title=Musicae_sacrae_disciplina (Wortlaut) [Zugriff: 26.6.2023]).

Den diversen volksliturgischen Bewegungen, die sich in unterschiedlicher Intensität und Ausprägung ab den 1920er Jahren in mehreren europäischen Ländern entwickelten, wurde damit jedoch noch keine *participatio actuosa* zugebilligt, wenngleich es als großer Schritt vorwärts zu werten ist, dass die strikte Trennung von Klerusliturgie und Kirchenvolk durch den Wechselgesang zwischen Klerus/Zelebrant und Gläubigen erstmals (wieder) in einem vatikanischen Dokument überwunden wurde. Hart verurteilt wird jedoch die Verwendung von Kirchen als Konzerträume bzw. eine überbordende musikalische Gestaltung der Liturgie, da diese dadurch überdeckt würde – dies kann (und wurde auch von den Zeitgenossinnen und Zeitgenossen so interpretiert) als Kritik an den eben in Deutschland und Österreich gefeierten Komponistenjubiläen von Ludwig van Beethoven (*1770, †1827) 1927 und Franz Schubert (*1797, †1828) 1928 gesehen.¹²

Doch erst die traumatischen Erfahrungen der totalitären Regime der 1930er und 1940er Jahre, aufgrund deren im katholischen Widerstand Kleriker und Laien eng kooperierten und Berührungspunkte abgebaut wurden, haben den volksliturgischen wie den zahlreichen und engagierten Jugendbewegungen und deren Drängen nach Einbindung in das liturgische Geschehen Rechnung getragen. Gleichsam an der Schwelle zum II. Vaticanum steht die mit 25. Dezember 1955 von Papst Pius XII. (*1876, †1958, reg. 1939–1958) veröffentlichte Enzyklika *Musicae sacrae disciplina*.¹³ Wie hier in Abschnitt II (§ 34) ausgeführt wird, gilt weiterhin der Dienst in der Messe und im Chor-

gebet als „Königsdisziplin“ der Kirchenmusik: „Daraus lässt sich leicht folgern, dass Würde und Wirkungskraft der Kirchenmusik umso größer sind, je näher diese an das heiligste Geschehen des christlichen Kultes herankommt, an das eucharistische Opfer des Altares. Sie kann darum nichts Höheres und Erhabeneres tun, als die Stimme des Priesters, der das göttliche Opfer darbringt, mit zartem Klange begleiten, auf seine Anrufungen freudig mit dem umstehenden Volke antworten und die ganze heilige Handlung durch ihre edle Kunst erhellen. An diesen hohen Dienst reicht jener nahe heran, den die sakrale Musik auch ausübt, wenn sie die anderen liturgischen Verrichtungen, besonders das Chorgebet, begleitet und verschönert. So ist also dieser ‚liturgischen‘ Tonkunst höchste Ehre und größtes Lob zu zollen.“¹⁴

In den folgenden und Abschnitt II abschließenden Absätzen werden zudem auch Volksgesang und angemessene (Kirchen-)Musik für Jugend und Erwachsene zur Erbauung bzw. Rekreation wie auch zur Verschönerung „feierlicher Treffen“ auch außerhalb der Kirche und liturgischer Handlungen anempfohlen. Ebenso wird das Amt in Volkssprache bereits angesprochen (§ 47), jedoch als geduldete Ausnahme in klaren Grenzen, ebenso „in Landessprache verfasste religiöse Volksgesänge“ (§ 62) – es wurde so schon vor dem II. Vaticanum eine offenbar gelebte Praxis erlaubt, die landläufig (und fälschlicherweise) erst mit letzterem in Verbindung gebracht wird. Und Kirchenliedgut und Volksgesang sollen auch ausdrücklich gepflegt werden (§ 66 und 67). Doch trotz allem wird betont, dass dennoch Latein als verbindende Kirchensprache der Vorzug zu geben sei wie auch dem Gregorianischen Choral (Abschnitt III, § 45 in deutscher Übersetzung): „Wenn dies wirklich in jeder Beziehung beachtet wird, so wird auch jener anderen Eigenschaft der Kirchenmusik gebührend Genüge getan, dass sie nämlich ein Musterbild wahrer Kunst darbiere; und wenn in den katholischen Kirchen der ganzen Welt der Gregorianische Gesang unverfälscht und rein erklingt, dann trägt er auch wie die heilige Römische Liturgie das Zeichen der Allgemeinheit an sich, so dass die Christgläubigen, wo immer sie auf der Erde weilen, die ihnen vertrauten und beinahe heimischen Weisen vernehmen und die wunderbare Einheit der Kirche mit tiefem Trost an sich erfahren. Das aber ist einer der Haupt-

¹⁴ *Musicae Sacrae disciplina* (wie Anm. 13), Auszug aus Abschnitt II im lateinischen Original: *Hinc facile concluditur musicae sacrae dignitatem et vim eo maiorem esse quo propius ad summum illud christiani cultus opus, Eucharisticum nempe altaris, sacrificium, accedit. Nihil igitur altius, nihil sublimius agere potest quam ut sacerdotis divina victima litantis vocem dulci comitetur sono, eiusque appellationibus cum populo adstante laete respondeat ac totam sacram actionem nobili sua arte collustret. Ad hoc excelsum ministerium illud prope accedit quod eadem sacra musica efficit, cum alias liturgicas caerimonias, imprimis Divini Officii in choro recitationem, comitatur et exornat. Huic igitur musicae "liturgicae" summus honor summaque laus tribuenda sunt.*

¹⁵ *Musicae Sacrae disciplina* (wie Anm. 13), Auszug aus Abschnitt III im lateinischen Original: *Haec si reapse omni ex parte servata fuerint, alteri quoque musicae sacrae proprietati debito modo satisfactum erit, ut ea nempe verae artis specimen praebeat; et si in totius terrarum orbis catholicis templis Gregorianus cantus incorrupte et integre resonuerit, ipse quoque, sicut sacra Romana Liturgia, universitatis prae se feret notam, ita ut christifideles, ubicumque terrarum versantur, familiares sibi ac quasi domesticos percipiant concentus, atque adeo miram Ecclesiae unitatem vero cum animi solacio experiantur. Haec quidem una est ex praecipuis rationibus, cur Ecclesia tantopere exoptet ut cum latinis sacrae Liturgiae verbis eorundem verborum cantus Gregorianus arcte conectatur.*

¹⁶ *Musicae Sacrae disciplina* (wie Anm. 13), Auszug aus Abschnitt IV im lateinischen Original: *Ubi autem Scholae Cantorum haberi non possunt, vel congruus non invenitur numerus Puerorum Cantorum, conceditur, ut coetus tum viro- rum ac mulierum seu puellarum, in loco eius, soli usui destinato extra cancellos positus, textus liturgicos in Missa sollempni cantare possit, dummodo viri a mulieribus et puel- lis omnino sint separati, vitato quolibet inconveniendi et onerata super his Ordinariorum conscientia.*

¹⁷ Vgl. [https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vati- can_council/documents/vat-ii_con- st_19631204_sacrosanctum-conci- lium_ge.html](https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_con- st_19631204_sacrosanctum-conci- lium_ge.html) [Zugriff: 27.6.2023].

¹⁸ Um das historische und vor allem kunsthistorische Erbe der katholischen Kirche nicht „mit dem Bade“ ausschütten zu müssen, bedurfte es in vielen Kirchen entsprechender Kompromisse, die in einem an die Grenze zwischen Chorraum und Gemeindegir- che gesetzten Volksaltar und Abbau von Kommuniongittern ihren Ausdruck fanden. Nur in Kirchenneubauten konnte das Konzept des zentralen Altares konsequent umgesetzt werden. Und auch die Positionierung der Orgel war nun in Altarnä- he anstelle der traditionellen Westemporen-Orgel notwendig, um das Interagieren zwischen Zelebranten, Kantorin oder Kantor, Chor/Orchester und Gemeinde

gründe, warum die Kirche so sehr wünscht, dass mit den lateinischen Worten der heiligen Liturgie deren Gregorianischer Gesang zu einer Einheit verbunden bleibe.¹⁵

Und mit einer weiteren Novität kann diese Enzyklika auf- warten, die jedoch in den meisten Ländern bereits seit Langem gelebte Praxis war (in den österreichischen Län- dern seit dem 18. Jahrhundert): dass Mädchen und Frau- en gemeinsam mit Knaben und Männern in der Kirche musizieren dürfen – allerdings in einer in der Realität nicht durchführbaren strikten Geschlechtertrennung (Abschnitt IV, § 74 in deutscher Übersetzung): „Wo aber solche *Scholae cantorum* nicht eingerichtet werden kön- nen oder sich die entsprechende Zahl von Sängerknaben nicht findet, ist gestattet, dass ein Chor von Männern und Frauen oder Mädchen an einem nur für ihn bestimmten Platz außerhalb des Altarraumes im feierlichen Hochamt die liturgischen Texte singen könne, vorausgesetzt, dass die Männer von den Frauen und Mädchen ganz getrennt sind, unter Vermeidung alles Unpassenden, wobei die Verantwortung dafür die Oberhirten trifft.“¹⁶

3 PARTICIPATIO ACTUOSA – KIRCHENMUSIK UND GLÄUBIGE ALS AKTEURE DER LITURGIE

Was war nun der entscheidende Schritt, der mit der Litur- gie-Enzyklika *Sacrosanctum Concilium*¹⁷ am 4. Dezember 1963 verkündet wurde? Er bestand in einem mehrfachen Perspektiven-Wechsel: Die Gläubigen wohnen nun nicht mehr der Messe, die der Kleriker zwar mit Blick zum Alt- tar (zu Gott), aber den Gläubigen abgewandt, zelebriert, bloß bei, sondern feiern mit dem Zelebranten gemein- sam die Liturgie, sich aktiv einbringend (*participatio ac- tuosa*), wie es in § 10 heißt: „Denn die apostolische Arbeit ist darauf hingeordnet, daß alle, die durch Glauben und Taufe Kinder Gottes geworden sind, sich versammeln, in- mitten der Kirche Gott loben, am Opfer teilnehmen und das Herrenmahl genießen.“ Als Vorbilder dienen die Eu- charistiefiern der frühen christlichen Gemeinden und Sinnbild für diese Neubewertung ist eine den Gläubi- gen zugewandte Zelebration an einem Volksaltar, der im Idealfall inmitten der Gemeinde steht¹⁸, denn „[§ 14] die Mutter Kirche wünscht sehr, alle Gläubigen möchten zu

der vollen, bewußten und tätigen Teilnahme an der liturgischen Feier geführt werden.“



Abb.1: Die Konzilsgedächtniskirche „Zur Allerheiligsten Dreifaltigkeit“ (1130 Wien, Kardinal König-Platz 3) wurde 1967/68 nach Plänen von Josef Lackner als eine der ersten errichtet, deren Innenraumgestaltung speziell auf die neuen liturgischen Anforderungen des II. Vaticanum zugeschnitten war. Foto vom Ordenstag 2022 © ÖOK/Elisabeth Mayr-Wimmer.

Einen ersten Schritt in diese Richtung hatte der Vatikan bereits mit der Enzyklika *Mediator Dei*¹⁹ vom 20. November 1947 (Papst Pius XII.) gemacht, in der erstmals von einer *actuosa participatio* der Gläubigen, die über die innere Anteilnahme hinausgeht, gesprochen wird; *Mediator Dei* wiederum bildet die Basis für die sehr ausführliche Kirchenmusik-Instruktion *De musica sacra*²⁰ der Heiligen Ritenkongregation vom 3. September 1958. Und in beiden zeigen sich schon deutlich die Diskussionen um eine Reform und Erneuerung von Liturgie und Neudefinition der Rolle der Gläubigen und des Zelebranten, wie sie dann im II. Vaticanum kodifiziert wurden.

4 DIE NEUE ROLLE DER KIRCHENMUSIK AUFGRUND DER LITURGIEREFORM DES II. VATICANUM

Die Rolle der Kirchenmusik wird in Folge des II. Vaticanum deutlich aufgewertet bzw. neu definiert: Sie begleitet nun nicht mehr die Liturgie, sondern vollzieht in den wesentlichen Ordinarius-Teilen selbst Liturgie (die Pro-

optimal begleiten bzw. leiten zu können. Klosterkirchen mit bereits existierenden Chororgeln waren hier im Vorteil gegenüber den gewöhnlichen Pfarrkirchen.

¹⁹ Vgl. https://www.vatican.va/content/pius-xii/la/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html [27.6.2023]; deutsche Übersetzung: [https://www.kathpedia.de/index.php?title=Mediator_Dei_\(Wortlaut\)](https://www.kathpedia.de/index.php?title=Mediator_Dei_(Wortlaut)) [Zugriff: 27.6.2023]. *Mediator Dei* beschäftigt sich intensiv mit Fragen der Liturgie und versucht Antworten auf das zunehmende Drängen der Kirchenbasis nach liturgischer Reform und Erneuerung zu geben; diese Enzyklika kann in vielen Aspekten als Vorbereitung der Liturgie-Enzyklika des II. Vaticanum, *Sacrosanctum Concilium* gesehen werden.

²⁰ Der Originaltext ist nicht direkt auf der Website des Vatikan zugänglich, sondern über die *Acta Apostolicae Sedis* (AAS) 1958, 630–663 (<https://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS-50-1958-ocr.pdf> [Zugriff: 27.6.2023]); deutsche Übersetzung: [https://www.kathpedia.com/index.php?title=De_musica_sacra_\(Wortlaut\)](https://www.kathpedia.com/index.php?title=De_musica_sacra_(Wortlaut)) [Zugriff: 27.6.2023].



Abb. 2: Dass sich das Konzept des zentralen Altars unter Wahrung des Denkmalschutzes selbst in alten Kirchenräumen umsetzen lässt, zeigt das Beispiel von Maria Hietzing (1130 Wien, Am Platz 1). © Pfarre Hietzing/Martin Wihsbeck.

priums-Gesänge hingegen begleiten liturgische Handlungen), sodass der Dienst der Kirchenmusiker (und in vermehrtem Maße nun der Kirchenmusikerinnen) und Kirchenchöre nun selbst liturgischer Dienst ist (§ 29).²¹

Da die Kirchenmusik (Kapitel VI, § 112–121) in der Enzyklika eher kurz abgehandelt wurde (und ohne große Unterschiede zu *Musicae sacrae disciplina* bzw. *De Musica Sacra*), gab die Heilige Ritenkongregation mit 5. März 1967 unter Paul VI. (*1897, †1978, reg. 1963–1978) mit der Instruktion *Musicam sacram*²² eine aktualisierte Durchführungsrichtlinie heraus, wie in der Praxis die Beteiligung der Gläubigen in Bezug auf die Kirchenmusik umzusetzen, wie mit Tradition, bewährtem und neuem Musikgut zu verfahren sei, wie mit neuen Stilen und neuem Instrumentarium (Jazz, Pop und Rock, Neues geistliche Lied, „Schlager“ etc.). *Musicam sacram* beruft sich gerade in Bezug auf neue Musikstile und deren Instrumentarium wie die Verwendung von religiöser Musik in weiterem Sinn auf die Instruktion *De musica sacra* (1958).

²¹ Dazu Eckhard JASCHINSKI, *Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam Sacram“ (1967)*. (Studien zur Pastoraliturgie 8, Regensburg 1990).

²² Vgl. dazu https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_instr_19670305_musicam-sacram_en.html [Zugriff: 26.6.2023] (der lateinische Originaltext ist über die AAS 1967, 300–320, <https://www.vatican.va/archive/aas/documents/AAS-59-1967-ocr.pdf> [Zugriff: 26.6.2023], zugänglich); deutsche Übersetzung: [https://www.kathpedia.de/index.php?title=Musicam_sacram_\(Wortlaut\)](https://www.kathpedia.de/index.php?title=Musicam_sacram_(Wortlaut)) [Zugriff: 27.6.2023].

5 NEUE MUSIK FÜR EINE ERNEUERTE LITURGIE

Salzburger Messe

3

Deutsches Ordinarium

(ökumenischer Text)

Hans Haselböck

KYRIE

3 Trompeten in C
2 Posaunen
Vorsänger und Volksgesang
Chor
Orgel

Vorsänger Chor
Herr, er - bar - me dich un - ser. Herr, er - bar - me dich un - ser.
Herr er - bar - me dich un - ser.

p *mf*

Schon knapp nach der Veröffentlichung von *Sacrosanctum Concilium* erschienen die ersten Messen nach den neuen Vorgaben, wie Hans Haselböcks (*1928, †2021) *Salzburger Messe* (1966), ein Auftragswerk der Katholischen Jugend (siehe Abb. 3). Diese neue Praxis eines Wechselgesanges von Kantorin oder Kantor, Chor und Volk ist § 34 von *Musicam sacram* geschuldet: „Wenn die Gesänge des sogenannten Ordinarium Missae mehrstimmig gesungen werden, können sie vom Sängerchor in der gewohnten Weise mit oder ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen werden unter der Voraussetzung, dass das Volk nicht gänzlich von der Teilnahme am Gesang ausgeschlossen wird.“

Diese Forderung schloss jedoch implizit einen Großteil der musikalischen Tradition aus (beispielsweise die beliebten „Klassiker“-Messen für Hochämter), erwies sich in der Praxis jedoch, mangels musikalischen Könnens und oft auch Willens der Gemeinden, als nicht bzw. nur schwer oder zögerlich durchführbar.

Die meisten musikalischen Neuschöpfungen wurden für die neue Kantor:innenpraxis benötigt, die nicht nur Zwischenverse anstelle des Graduale, sondern auch Halleluja-

Abb. 3: Hans Haselböck, Salzburger Messe, Beginn des Kyrie. Wie man bereits in den ersten vier Takten sieht, werden die Kantorin oder der Kantor, die den Volksgesang führen, durch die Instrumente begleitet, der respondierende Chor (hier nicht mehr abgebildet) jedoch nur harmonisch gestützt

© Musikverlag Doblinger, Wien.

Verse anstelle des Tractus fordern und respondierend von Kantorin oder Kantor und Gemeinde zu singen ist. Auch die Propriumsgesänge wurden aufgewertet, galten sie auch dann als verbindlich, wenn (für Haupt-, bzw. Dom- und Metropolitankirchen erlaubt) das Ordinarium von einem Chor/Orchester musiziert und somit die Gemeinde vom Mitagieren ausgeschlossen war. Hier konnte man fürs Erste kurzfristig auf die unzähligen alten lokalen Gesangbücher zurückgreifen, deren Texte aber vielfach modernen theologischen Standpunkten nicht mehr oder nur unzureichend entsprachen – die Lösung in Form des ersten, alle deutschsprachigen Diözesen verbindenden Gesangbuches, des *Gotteslob* sollte jedoch erst 1975 erfolgen.

Zur Verwendung des Gregorianischen Chorales, zur Einbindung der musikalischen Tradition und der Verwendung der lateinischen Sprache finden sich klare Worte in den Texten von *Sacrosanctum Concilium*. Sie sind nicht nur erlaubt, sondern Choral und lateinische Sprache ausdrücklich erwünscht (§ 36, 1. § 1: „Der Gebrauch der lateinischen Sprache soll in den lateinischen Riten erhalten bleiben, soweit nicht Sonderrecht entgegensteht“, sowie § 54: „Der Muttersprache darf im Sinne von Art. 36 dieser Konstitution in den mit dem Volk gefeierten Messen ein gebührender Raum zugeteilt werden, besonders in den Lesungen und im ‚Allgemeinen Gebet‘ sowie je nach den örtlichen Verhältnissen in den Teilen, die dem Volk zukommen. Es soll jedoch Vorsorge getroffen werden, daß die Christgläubigen die ihnen zukommenden Teile des Mess-Ordinariums auch lateinisch miteinander sprechen oder singen können. Wenn indes darüber hinaus irgendwo der Gebrauch der Muttersprache bei der Messe in weiterem Umfang angebracht zu sein scheint, so ist die Vorschrift des Artikels 40 dieser Konstitution einzuhalten.“).²³

Schwieriger und auch etwas schwammig formuliert ist der Umgang mit Strömungen aus dem Bereich der Populärmusik bzw. der Verwendung von solcher im Rahmen liturgischer Handlungen (Stichwort „Jazz-Messen“ bzw. Schlagere wie beispielsweise *Weus'd a Herz hast wia a Bergwerk* von Rainhard Fendrich). *Musicam sacram* (§ 9) formuliert sehr offen: „Die Kirche verschließt ihre liturgischen Handlungen keiner Art von Kirchenmusik, sofern sie dem Geist der betreffenden liturgischen Handlung und dem

²³ Vgl. *Sacrosanctum Concilium*, (wie Anm. 17), https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_ge.html [Zugriff: 27.6.2023].

Wesen ihrer einzelnen Teile entspricht und die gebührende tätige Teilnahme des Volkes nicht behindert.“

Diese Teilnahme der Gläubigen ist nun eine zweifache: eine innere und eine äußere. Die innere (diese war von den Gläubigen seit dem Tridentinum gefordert worden und als wissende innere Anteilnahme eine Forderung der katholischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts) sollte die gesamte Dauer der liturgischen Handlung umfassen, die äußere kann hingegen – nach Art und Können der Gemeinde – variieren: vom bloßen Antworten auf die Akklamationen des Priesters, dem Singen des Antwortpsalms und des Halleluja-Verses sowie von zumindest Eingangs- und Danklied. Idealerweise sollte das Volk auch in die übrigen Gesänge eingebunden werden, doch können diese von einem geübten Chor (vor allem in bedeutenden Kirchen bzw. bei entsprechend feierlichen Ämtern) übernommen werden (§ 16c). Neu ist der Passus über das gemeinsame „heilige Schweigen“, das nun als Ankerpunkt und zur Vertiefung der Mysterien seinen Platz in der Liturgie explizit zugewiesen bekommt (§ 17).

Sacrosanctum Concilium ist nun fast 60 Jahre alt, sodass es nur mehr wenige Gläubige gibt, die sich an die liturgische Praxis vor dem II. Vaticanum erinnern können. Und wenn auch auf den ersten Blick in den diversen vatikanischen Vorschriften zur Kirchenmusik aus den 1940er und 1950er Jahren vieles schon vorweggenommen scheint, so hat sich mit der endgültigen „liturgischen Kooperation“ (wenngleich unter gewissen Vorbehalten) von Gläubigen und Klerikern, dem Agieren von Laien als Kantorinnen oder Kantoren im Altarraum und der Aufwertung der Kirchenmusik zu einem liturgischen Akteur der lange gewünschte und geforderte Schritt in die Moderne wie auch zurück zu den Wurzeln eines gemeinsamen Feierns der Eucharistie in den Urgemeinden vollzogen. Die Kirche selbst hat sich seither weiterentwickelt, ist in verstärktem Maße zu einer Weltkirche geworden mit spezifischen regionalen Eigenheiten und Problemen und mit allen daraus resultierenden Konsequenzen auch für die musikalische Praxis, die zwar in *Sacrosanctum Concilium* bereits angedacht wurden, deren Relevanz sich aber erst in den folgenden Jahrzehnten gezeigt hat.

Und auch auf den kleinen österreichischen Raum heruntergebrochen haben sich viele der ambitionierten Ansätze

zu einer neuen kirchenmusikalischen Praxis – auch aufgrund der strukturellen Änderungen in den Pfarrgemeinden wie der Diözesanstrukturen selbst – nicht bzw. nur teilweise bewährt. Geblieben sind eine *participatio actiosa*, die ein aktives Mitgestalten der Liturgie durch Laien gemeinsam mit Klerikern und Diakonen oder Pastoralassistentinnen, nicht nur in der Messe, sondern auch (bzw. hier vor allem) in der Vorbereitung in Arbeitskreisen und Ausschüssen in den Pfarren umfasst, und das verbindliche Gesangbuch *Gotteslob* mit Orgel- und Kantorenbuch, das 2013 bereits in seine zweite Auflage gegangen ist.

Was mit einem kritischen Hinterfragen der Praxis und vor allem der an Aberglauben grenzenden paraliturgischen Auswüchse der barocken *Ecclesia triumphans* durch Kleriker, geprägt vom Geist der italienischen Aufklärung zu Beginn des 18. Jahrhunderts begonnen hat, setzte einen rund 150 Jahre dauernden Prozess in Gang, der über mehrere Stufen, Umwege und Schleifen letztlich mit dem II. Vaticanum in das erste abgeschlossene ökumenische Konzil und die größte Liturgiereform seit dem Tridentinum mündete. Auch wenn das II. Vaticanum vielleicht für Zeitgenossinnen und Zeitgenossen als „Umbruch“ und seine Ankündigung als revolutionär gewirkt haben mag, so war dieses Konzils eine mehr als überfällige Konsequenz aus Entwicklungen und Desiderata in der katholischen Kirche und deren kanonische Regelungen. Es setzte sich zum Ziel, einen – bereits in vielen Gemeinden praktizierten – „Wildwuchs“ an durch aktives Agieren der Gläubigen und von urkirchlichen Prinzipien geprägten liturgischen Usus sowohl zu regulieren als auch in die Schranken zu weisen. Wie in vielen anderen Bereichen auch ist das Agieren des Vatikans betreffend Kirchenmusik seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts ein reaktives und vorsichtig tastendes gewesen, selbst in der grundlegenden Liturgiereform des II. Vaticanum. Doch ist darin auch eine Stärke vatikanischer Vorschriften zu sehen, dass sie grundsätzlich sehr weit gefasst und offen gegenüber Regionalismen sind, sofern diese die zentralen pastoralen Anliegen der katholischen Kirche unterstützen – denn Pastoralarbeit ist schließlich eine der „Kerndisziplinen“ der katholischen Kirche.

Elisabeth Hilscher studierte Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität Wien und forscht seit 1988 an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW). Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen die Musik an den Habsburgerhöfen, Musiküberlieferung im kirchlichen Bereich und Fragen der Mentalitäts- und Spiritualitätsgeschichte im Spannungsfeld zwischen Liturgie, Zeremoniell und Repräsentation. Aktuelles Forschungsprojekt ist die Musik an der Metropolitan- und Domkirche St. Stephan.
Kontakt:
elisabeth.hilscher@oeaw.ac.at

KAULQUAPPEN- HERMETIK UND QUALITÄTSKALKÜL:

P. Balduin Sulzer (*1932, †2019) im
künstlerischen Profil

Thomas Hochradner

Vortrag gehalten am Balduin-Sulzer-Symposium im Zisterzienserstift Wilhering am 17. März 2023.

„Aber etwas, was mich in die Flucht jagen kann, ist die sogenannte Objektivität. Es wird sie vermutlich geben, aber im Rahmen des menschlichen Lebens glaube ich nicht daran. Da gibt es nur subjektive Blickwinkel. Darüber bin ich froh, denn sonst gäbe es keine unterschiedlichen Menschen mehr. Ich bin so froh über diese wunderbare Unklarheit. Und ich wehre mich dagegen, dass man das sogenannte Chaos als negativ empfindet.“¹

Was für Individualität einsteht, zugleich zur Verständigung im Miteinander mahnt, muss den Biographen verschrecken. Nicht nur das Lebenskonzept, auch das künstlerische Profil P. Balduin Sulzers war von subjektiven Koordinaten getragen. Verborgен hinter einem „Kosmos an Noten, Büchern, Schreibutensilien, auf kleinen Zetteln hingeworfenen Notizen“, der mit „Bleistift, Radiergummi und Uhu als wesentliche[n] Hilfen“ in seinem Arbeitszimmer bewegt wurde,² lag – nahezu undurchschaubar – ein durchdachtes Procedere, das Erfahrungen als Musiker, Musikpädagoge und Komponist zu einem persönlich geprägten Schaffen verband.

Geboren 1932 in Großraming im Ennstal als Sohn eines Holzfällers und einer Schneiderin, aufgewachsen ge-

* Der Titel des Referats nimmt Bezug auf *Kaulquappen*, nichts als *Kaulquappen*. Impromptu für vier Blockflöten Op. 180 (Nr. 215) von Balduin Sulzer.

Abb. 1: Balduin Sulzer am Klavier in seinem Arbeitszimmer im Zisterzienserstift Wilhering © Stift Wilhering



¹ Abdruck eines Gesprächs zwischen P. Balduin Sulzer OCist. und Peter Schöttler, in: Michael WRUSS (Red.), Balduin Sulzer. Porträt zum 85. Geburtstag (Linz 2017) 17–19, hier 18.

² Zitate nach Michaela SCHWARZBAUER, In memoriam Balduin Sulzer, in: *Musikerziehung* 72/2 (2019) 54f., hier 54.

meinsam mit drei Geschwistern, wurde Josef Sulzer, so sein bürgerlicher Name, 1942 im Linzer Staatsgymnasium aufgenommen und setzte den Schulweg ab 1945 am wiedereröffneten Stiftsgymnasium in Wilhering fort. Schon in Linz waren erste musikalische Fußstapfen gesetzt worden, unter anderem, als Joseph Kronsteiner (*1910, †1988) den Ministranten für die dortige Domschola gewann. In Wilhering, unter P. Maurus Kerner (*1887, †1957), verdichtete sich ihre Intensität. Erste kleinere Kompositionen entstanden, mehr und mehr wurde Josef Sulzer mit dem Orgelspiel betraut, wirkte aber auch als Pianist in einem schulinternen Salonorchester mit. Unterschiedliche Stilwelten erschlossen sich, mahnten zur Rücksicht den Zuhörenden gegenüber. Als er zudem während der Schulzeit an der Katalogisierung der Studienbibliothek des Stiftsgymnasiums mitwirkte, trug seine Lesefreude zu einer literarischen Bildung bei und schärfte sein Gespür für Textvorlagen, das später seinen Vokalcompositionen zugutekommen sollte.³

Als er die siebte Klasse besuchte, trat Sulzer ins Noviziat des Zisterzienserstiftes Wilhering ein und erhielt den Ordensnamen Balduin. Der Matura folgten ein Studium an der Theologischen Lehranstalt der Diözese in Linz⁴ und nebenher Unterricht am Brucknerkonservatorium, darunter in Orgel und Satzlehre bei Hans Winterberger (*1909, †1990), der seinerseits an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst ausgebildet worden war.⁵ Nach Meinung des Konventes wechselte Sulzer 1954 zur *Pontifica Universitas Gregoriana* nach Rom, wo er Moralthologie, Kirchenrecht und Liturgik belegte und nach eigener Aussage so manche Vorlesung geschwänzt hat. Nicht aber am *Pontificio Instituto di Musica Sacra*, wo er Gregorianik – bei einem Konventualen aus der Benediktinerabtei Solesmes (Frankreich), dem in der Reform des Choralen führenden französischen Kloster – und Chorleitung studierte, aber auch mit dem Leiter der Cappella Sistina, Domenico Bartolucci (*1917, †2013) bekannt wurde. Der Rom-Aufenthalt öffnete Sulzer nicht nur eine neue Welt liturgischer Einstimmigkeit, sondern auch der figuralen Musik, obwohl ihm sakrale Werke der Vokalpolyphonie, der Klassik und Spätromantik aus der Musikpflege an Linzer Kirchen vertraut waren. Aber die römischen Chöre und Orchester schwebten in klungsatten

³ Julia LEHNER, Von Tönen träumen. Ein Gespräch mit dem Komponisten Balduin Sulzer, in: *Faible* Nr. 1 (August 2005) 23–25, hier 23.

⁴ Bis 1971 als „Philosophisch-Theologische Lehranstalt Linz“ bezeichnet.

⁵ Bettina GRAF, Art. Winterberger, Hans (eig. Woprawil, Johann Evangelist) (18.2.2022), in: Österreichisches Musiklexikon, online unter https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Winterberger_Hans.xml [Zugriff: 23.6.2023].

Tönen, ganz dem Zeitgeist der italienischen Interpretationskultur entsprechend, und Aufführungen erschlossen eine theatralische Dimension, die er sich in den 1970er Jahren, unter Abt Gabriel Weinberger (*1930, †2021; amt. 1965–1977), bei Konzerten und Kompositionen für die Wilheringer Stiftskirche zum Vorbild nehmen wird.⁶

Zurück im Zisterzienserstift Wilhering, wurde Balduin Sulzer am 29. Juni 1955 zum Priester geweiht, verließ aber neuerlich das Kloster, um sich schon im Herbst des Jahres für ein Lehramtsstudium in Musikerziehung und Geschichte in Wien einzuschreiben. Wieder sammelten sich prägende Eindrücke, sei es im Rahmen der Ausbildung durch faszinierende Persönlichkeiten wie Ernst Tittel (*1910, †1969) und Hans Gillesberger (*1909, †1986), sei es durch unzählige Besuche von Aufführungen in der Wiener Staatsoper, gelegentlich auch Konzerten des Musikvereins u.a.m.; Lebensgewohnheiten begannen sich abzuzeichnen:

„Gerne denke ich an diese Studentenzeit zurück, in der es mir zur Gewohnheit wurde, die Nacht zum Tag zu machen. Nachtzeiten sind für mich heute noch nicht Schlafenszeiten, sondern solche, die man gewinnbringend lösen kann. In der Nacht habe ich Zeit, nachzudenken, Lösungen zu finden, Platten oder CD zu hören usw. Ich gehe auch heute noch selten vor 3 Uhr früh ins Bett. Lieber schlafe ich am Tag irgendwo eine Stunde.“⁷

Das Lehramtsstudium beendete er 1959, ein Jahr darauf noch ein zusätzlich an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst belegtes Klavierstudium. Es sind die Hörerfahrungen dieser Zeit, die Sulzer zu einem versierten Musikkritiker machten, einer Tätigkeit, der er ab 1974 für die Oberösterreich-Ausgabe der in ihrer Kulturberichtserstattung oft sträflich unterschätzten *Kronen Zeitung* nachging.⁸ Er tat es in zahllosen Miszellen mit großem Geschick, seine Eindrücke in quicklebendiger Sprache auf den Punkt zu bringen und selbst dann, wenn Leistungen nicht ganz überzeugend waren, respektvoll über die Künstlerinnen und Künstler zu berichten. Nur wenn hohe Qualität beansprucht, nicht aber erfüllt wurde, konnte er mit Ausführenden hart ins Gericht gehen. Wer die wohlmeinenden Kritiken genau liest, bemerkt je-

⁶ Zum Lebensweg Balduin (Josef) Sulzers bis 1955 siehe Norbert TRAWÖGER, Balduin Sulzer (Linz 2010) 25–32; Michaela SCHWARZBAUER, Streifzüge in Klostergängen – Balduin Sulzer, Pater musicus, in: Streifzüge III. Beiträge zur oberösterreichischen Musikgeschichte, hg. von Oberösterreichischen Volksliedwerk und dem Anton Bruckner Institut Linz durch Klaus PETERMAYR–Andreas LINDNER (Oberösterreichische Schriften zur Volksmusik 14, Linz 2013) 283–290, hier 284f.; Dr. Alfred Keiler im Gespräch mit Prof. Balduin Sulzer, in: Together. Das Life & Style Magazin der Privatklinik Wels St. Stephan (Winter 2000) ohne Seitenzahlen; Linzer Torte: Balduin Sulzer im Gespräch mit Gisela Schreiner, ORF Sendung vom 13. März 2002.

⁷ Dr. Alfred Keiler im Gespräch mit Prof. Balduin Sulzer (wie Anm. 6) ohne Seitenzahl.

⁸ Ebd. ohne Seitenzahl.

⁹ Balduin-Sulzer-Archiv im Zisterzienserstift Wilhering, Gesammelte Kritiken.

¹⁰ Balduin SULZER, Ensemble-Übungen am Linzer Musikgymnasium, in: 10 Jahre Musikgymnasium am ORG der Diözese Linz. Bericht und Rückschau auf die Aufbauarbeit (Linz [1985]) 7–11; ausführlich dokumentiert wird die Konzerttätigkeit bei TRAWÖGER (wie Anm. 6) 23f.

¹¹ SCHWARZBAUER (wie Anm. 2) 54.

¹² SULZER (wie Anm. 10) 11.

doch rasch, ob der Rezensent tatsächlich begeistert war wie beispielsweise 2008 beim

„Liederabend mit der Mezzosopranistin Elina Garanča und ihrem Pianisten Charles Spencer im ausverkauften Linzer Brucknerhaus. Die aus Lettland stammende, 32-jährige Sängerin verfügt über eine charismatische Fähigkeit, ihre Stimme aus einem Mezzavoce-Grundbereich nicht nur in qualitativ elitäre Klangpracht anwachsen zu lassen, sondern zusätzlich perfekte und beglückende Ausdrucksintensität zu vermitteln – wie man es seit der jungen Christa Ludwig nicht mehr wahrnehmen konnte; etwa bei Brahms ‚Es träumte mir‘, ‚Maiennacht‘ und Schumanns ‚Frauenliebe‘. Rossini, Manuel de Falla und die lettischen Meister Vītols [*Jāzeps Vītols*] und Kalnins [*Imants Kalniņš*] komplettierten den mit Standing ovations akklamierten Abend.“⁹

Elina Garanča (*1976), die 2004 an der Wiener Staatsoper debütiert hatte, stand damals noch nicht am Zenit ihrer großen Laufbahn; der Weitblick des Autors, des erfahrenen Musikpädagogen, erkannte ihr großes Potenzial. Von 1960 bis 1977 hatte Sulzer als Musikerzieher im Zisterzienserstift Wilhering gewirkt, von 1974 bis 1997 am Linzer Musikgymnasium, mit dessen Gründung sein Name wesentlich verbunden ist. Ein Leistungsbericht, den Sulzer 1985 anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Musikgymnasiums verfasste, verdeutlicht, wie viel gerade auch im propädeutischen Bereich der Gehörbildung, der rhythmischen Schulung und der Chorübungen verlangt wurde und macht staunen, welche schwierige Chorliteratur (von Johann Sebastian Bachs doppelchörigen Motetten über spätromantische bis zu zeitgenössischen a-cappella-Sätzen) sie bewältigten, welche groß besetzte Orchesterwerke zur Aufführung kamen.¹⁰ „Ein bewundernswertes diagnostisches Auge“¹¹ erkannte und differenzierte Begabungen (deren prominenteste der spätere Dirigent Franz Welser-Möst ist) und folgte nach eigenen Worten dem Prinzip, „über den Weg der technischen Beherrschung in das Kunstwerk selbst vorzudringen“¹². Demgemäß forderte Sulzer seine Vokalensembles in einer fast ‚unbarmherzigen‘ Nutzung der Beweglichkeit der

jugendlichen Stimmen mit empathischer Konsequenz. Aber es ist ihm auch darum zu tun, die Sensitivität zu befördern:

„Musik hat demnach in Sachen ‚Bildung‘ und ‚Erziehung‘ die wichtige Aufgabe, das ‚Empfindsame‘, ‚Sensible‘, das ‚Sinnliche‘ des Menschen in allen filigranen Verästelungen zu wecken, zu pflegen und zu verfeinern, salopp ausgedrückt: anhand der Musikerziehung sollen die jungen Leute lernen, differenziert zu hören und differenziert zuzuhören [...].“¹³

Es liegt auf der Hand, dass auch für den Komponisten Sulzer pädagogische Aspekte in den Vordergrund rückten. So betont Sulzer, gerade durch die Herausforderung, Tonsatz zu unterrichten, seine eigene Tonsprache erweitert zu haben. Viele Werke für Schüler:innen entstanden, wie auch sein übriges Schaffen fast stets anlassbezogen. „Wie ein roter Faden zieht sich das unmittelbare Tun, der konkrete Anlass, durch Sulzers Leben“¹⁴, bringt es sein Biograph Norbert Trawöger (*1971) auf den Punkt. Ein historisches Verständnis blendet diese Schwerpunktsetzung zunächst aus; nichtsdestoweniger trägt es die Auswahl des Repertoires zu Aufführungen unter Sulzers Leitung. Mit einer themenspezifischen Programmatik, etwa Werken von Johann Joseph Fux (*ca. 1660, †1741) oder Joseph Haydn (*1732, †1809), strebte er an diversen Wirkungsorten nach einer gleichermaßen von historischen Perspektiven wie hörerziehenden Gedanken angeleiteten Vertiefung.¹⁵ Auch bemängelt Sulzer, dass sich die *Oberösterreichischen Stiftskonzerte* den archivalischen Schätzen der klösterlichen Musikarchive wie auch der zeitgenössischen Musik zu wenig widmen würden.¹⁶ Dabei gelten für Sulzer aber nicht qualitative Merkmale, sondern ‚Brauchbarkeit‘ und ‚Nützlichkeit‘ als Gradmesser musikalischer Rezeption:

„Musik ist schwer greifbar; vor allem als Kunst formender Gestaltung scheint sie neben den geschichtlichen Abläufen eine Art Eigenleben zu führen, das sie freilich aufgrund ihrer Gegenstandslosigkeit für jedwede geistige Strömung der Zeiten schlechthin anfällig macht; diese Anfälligkeit wird dann akut, wenn die Musik als Gegenstand interpretatorischer Tätigkeit auftritt: dann ist sie nahezu gänzlich an

¹³ Saiten-Gespräch mit Balduin Sulzer, in: Saiten-Spiel. Zeitschrift der Oberösterreichischen Streichervereinigung Nr. 11 (Dezember 1997) 8.

¹⁴ TRAWÖGER (wie Anm. 6) 12.

¹⁵ Dazu TRAWÖGER (wie Anm. 6) 46.

¹⁶ Balduin SULZER, Die Stellung der oberösterreichischen Klöster im Musikbetrieb der Gegenwart, in: Oberösterreich. Kulturzeitschrift 31/2 (1981) 13–19, hier 14.

das gesellschaftliche Leben samt allen seinen Wandlungen gekoppelt, als ‚Interpretationskunst‘ bzw. als ‚Aufführungskunst‘ gerät sie in die Reichweite der Gesellschaft und wird plötzlich [...] auch mehr oder weniger ‚nützlich‘.“¹⁷

Sulzer weiß um die Bedeutung des Klanglichen für die Psyche des Menschen: „Gerade die Musik, aber auch der Unterricht in Geschichte sprechen nicht den Verstand an, sondern vielmehr die emotionale Seite des Menschen und ich habe es immer für enorm wichtig gehalten, sich als Pädagoge daran zu orientieren.“¹⁸ Nichtsdestoweniger waren Seichtes, Verbeugung vor dem Populären seine Sache nicht. Den gesellschaftlichen Stellenwert verstand er als Gemengelage und als Impetus gediegener kompositorischer Kreativität: „Ich werde immer unruhig, wenn etwas in einer bestimmten Ordnung abläuft. Dann brauche ich einen Störfaktor, der bewußt hingesezt wird [...]“.¹⁹ Die Arbeit am Werk gerät auf diesen Grundlagen zur intensiven, hartnäckig ausgetragenen Auseinandersetzung mit dem Material: „Wenn ich ein musikalisches Problem zu lösen habe, arbeitet das Gehirn weiter, und ich träume zum Beispiel von drei Tönen, die irgendwo ineinander stecken.“²⁰ Sulzer, der einmal sein Schaffen wie das Tummeln von Fischen im Wasser verstand,²¹ verband in vielen seiner Werke das Gediegene, Versierte mit dem Unterhaltsamen, ja Humorvollen. Wiewohl sich seine Art zu komponieren durchaus der österreichischen Szene seiner Generation eingliedert, die – überspitzt gesagt – zwischen dodekaphonischem Neoklassizismus und neoklassizistischer Dodekaphonie schwankte und neuesten Ideen wie der Serialität, der Cluster- und Collagekomposition oder der elektronischen Musik größtenteils eine Absage erteilte,²² wiewohl sich Merkmale wie die Solidität des Handwerklichen, diffizile Rhythmik und überraschende Besetzungen auch bei etlichen Zeitgenoss:innen finden, begegnet eine sehr persönliche Tonsprache. Sie ist nachhaltig eigen durch vielfache Tonrepetitionen, prägnante rhythmische Strukturen, eine Vorliebe für Dissonanzen wie Sekunden und Septimen, und einen weitgehenden Verzicht auf die lyrische Komponente, es sei denn in textnaher Ausgestaltung der Singstimme. Dem akademisch verstandenen Tonsatz moderner Prägung²³, wie er an Akademien und Konservatorien (z.B. auch an

¹⁷ Balduin SULZER, „brauchbarkeit“ „NützlichkeIt“ „schönheit“ in der musik, in: *historicum* (Herbst 1985) 13f., hier 13.

¹⁸ Dr. Alfred Keiler im Gespräch mit Prof. Balduin Sulzer (wie Anm. 6) ohne Seitenzahl.

¹⁹ Balduin Sulzer zitiert bei Thomas KRAMPL, *Humor in der Musik am Beispiel Balduin Sulzer und seinem geistlichen Konzert „Benedicamus Domino“* (Seminararbeit aus Musikwissenschaft, Universität Wien, Wintersemester 1998/99) 6.

²⁰ LEHNER (wie Anm. 3) 24.

²¹ Alice ERTLBAUER-CAMERER, *Wenn der Pate(r) ruft... Balduin Sulzer*, in: *Musikfreunde* (Februar 2005) 34f., hier 35.

²² Vgl. dazu den mit zahlreichen Werkbesprechungen aufbereiteten Überblick von Roman SUMMEREDER, *Zwischen Motu proprio und Secession. Österreichs Kirchenmusik auf Wegen in die Moderne*, in: *Musik & Kirche* 91 (2021) 238–243.

²³ Gemeint ist hier ein Tonsatz nach avancierter harmonischer Progression, der dennoch im Grunde dem Regulativ des strengen Satzes unterliegt.

der Abteilung für Kirchenmusik der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg) gelehrt wurde, schloss er sich ebenso wenig an wie innovativen Ideen, beispielsweise der *Minimal Music*, die er als „ganz kurze Mode“ beschrieb, oder den seriellen Verfahren der 1950er und 60er Jahre. „Serialität ist nämlich, vor allem dann, wenn sie akademisch angewendet wird, etwas ganz Furchtbares [...]. Ich bin allerdings kein Gegner eines bestimmten Stils, auch nicht der Zwölftonmusik, sondern in erster Linie ein Gegner des Akademismus.“²⁴

Generell stand Sulzer einer musikwissenschaftlichen Grundierung skeptisch gegenüber und gab es offen zu: „Ich verhehle Ihnen nicht, daß ich kein fachlich ausgebildeter Musikwissenschaftler bin, sondern mich eher der ‚gegnerischen Mannschaft‘ zuordne – um im Fußballjargon zu bleiben.“²⁵ Dem oft mit schönen Worten über das reale Klanggeschehen hinweg Geworfenen vermochte er nichts abzugewinnen. Dagegen stand das Spielerische als Prinzip für Sulzer – in einem improvisatorischen Zugang – bereits am Beginn des Kompositionsprozesses.²⁶ Was gerne als sein musikalischer Humor charakterisiert wird,²⁷ rührt im Grunde aus dieser Verlebendigung her, die zugleich dazu verhelfen will, Sorgen des Alltags zu bewältigen:

„Ich möchte, dass meine Musik wie eine ‚Spielmusik‘ klingt: also kein Aufschrei, kein Herausreißen der Eingeweide und Herumwinken mit dem Dickdarm. Ich sehe die Aufgabe eines musikalischen Künstlers eher darin, etwas Schwebendes, Leichtes zu produzieren, immer auch ein bisschen lustig zu sein, sogar bei ernstesten Dingen, die eh nicht zu leugnen sind – es gibt furchtbar ernste Dinge. Aber auch bei denen sollte man nicht in Tränen ausbrechen, sondern sie lieber aus der Distanz betrachten. Mir ist auch viel daran gelegen, ein bisschen kariieren zu können, satirisch zu schreiben – gerade bei den ernstesten Themen, auch bei religiösen.“²⁸

Das bedeutet aber nicht, dass Sulzer der Kirchenmusik eine Art ‚Freibrief‘ erteilt hätte. Leistungsdenken bestimmt auch diesbezüglich seine Haltung. Selbst wenn sich Sulzer mit Adaptionen der Musik zur Liturgie befasst-

²⁴ Christoph WAGNER, Auch Mozart prägte keinen eigenen Stil. Balduin Sulzer, in: Oberösterreich. Ansichten eines Landes (1998), Heft 1: Kaiserwetter in Bad Ischl ohne Seitenzahl; vgl. auch Ertlbauer-Camerer (wie Anm. 21) 35.

²⁵ Balduin SULZER, Konzept für ein Gesprächskonzert „Spannungsmomente zwischen Kreativität und Wissenschaft“ (undatiert), Balduin-Sulzer-Archiv 6.1.15.

²⁶ TRAWÖGER (wie Anm. 6) 14f.

²⁷ Näheres hierzu s. KRAMPL (wie Anm. 19).

²⁸ Balduin Sulzer zitiert bei Walter WEIDRINGER, Randbemerkungen. Balduin Sulzer, in: Musikfreunde (Jänner 2012) 30–33, hier 31.

²⁹ Vgl. dazu als zeitgenössisches Stimmungsbild Franz KRIEG, *Katholische Kirchenmusik. Geist und Praxis*, mit geschichtlichen Beiträgen von Ernst Tittel (Bücher der Weltmusik 5, Teufen u.a. 1954) 150–173; aktuellere Darstellungen s. Ernst TITTEL, *Österreichische Kirchenmusik. Werden – Wachsen – Wirken* (Wien 1961); Peter PLANYAVSKY, *Katholische Kirchenmusik. Praxis und liturgische Hintergründe* (Innsbruck 2010).

³⁰ Balduin SULZER, *Meine Gedanken (Utopien) zum Amtsantritt*, in: *Singende Kirche* 29/1 (1981/82) 22f.

³¹ Eine Aufschlüsselung des Repertoires bei TRAWÖGER (wie Anm. 6) 45f.

³² WAGNER (wie Anm. 24) ohne Seitenzahl.

te, war er doch weit entfernt vom volksliturgischen Apostolat eines Pius Parsch (*1884, †1954) und Vinzenz Goller (*1873, †1953).²⁹ Und als er anlässlich seiner Ernennung zum Linzer Domkapellmeister 1981 seine „Gedanken (Utopien) zum Amtsantritt“ mitteilte, strotzen sie geradezu von Verabschiedung jeglicher Mittelmäßigkeit:

„[...] die Musik soll immer den Ausdruck zur Schau tragen dürfen, den ihr der Komponist in die Seele gelegt hat; ihre Freudigkeit soll nie gedämpft und ihre Dramatik nie verwässert werden; und in ihrer Darbietung muß sie von jeder Art von Dilettantismus freigehalten und den Höransprüchen, die wir vom Konzertsaal her gewohnt sind, gerecht werden. [...] Dem Zeitgenössischen soll die Tür weit geöffnet sein, auch wenn diese Musik nicht nur Erhebendes birgt, sondern fallweise aufschreit, provoziert und unter die Haut geht; aber Kirchenmusik darf sich nie als anonymer Berieselungsfaktor, als Backgroundmusik, Stimmungssound oder dergleichen präsentieren [...]; sie muß das Volk zur aktiven Teilnahme am Gottesdienst zwingen, egal, ob diese Teilnahme sich konkret im Singen oder Zuhören abspielt.“³⁰

Über lange Zeit verantwortete Sulzer die Kirchenmusik im Zisterzienserstift Wilhering, auch hier mit nimmermüder Ambition, was Werkauswahl und die Verpflichtung von Solisten, Chor und Orchester betraf.³¹ Bis zuletzt war er bei allen Hochämtern zugegen, die ihm musikalisch jenes Daheim boten, das er als Komponist für sich verloren sah: „Nein, für die Liturgie mag ich nicht recht schreiben [...]. Im Rahmen der Liturgie ist die Kunst leider mittlerweile nicht mehr gar so gefragt.“³² Nicht nur darin bedeutete Sulzers eigener Weg auch Verzicht. Stetes Abschätzen des Erreichbaren, selbst im höchstmöglichen Ziel, kann sich zum Hemmschuh der Kreativität wenden. Indem seine Kompositionen zumeist an konkrete Anlässe gebunden waren, die Stimmen und das Spiel der Interpretinnen und Interpreten im Ohr, waren Auführungen wie auch lokale bis regionale Aufmerksamkeit garantiert, doch ergab sich daraus keine breite Rezeption. Sulzers Internationalität war immer mit Ensembles oder Künstler:innen verbunden, die sein Werk aus der

oberösterreichischen Heimat hinaustrugen – allerdings bis ins ferne Japan. Über Editionen oder CD-Aufnahmen sind, obwohl sie in maßvoller Zahl vorgelegen wären, Folgeaufführungen selten zustande gekommen. Und insgesamt fehlt jene Rigidität, die ein Komponist an den Tag legt, der sein Ziel bedingungslos am zu schaffenden Werk ausrichtet. Dass Sulzer sich überdies keiner bestimmten Richtung zuordnen lässt und lassen wollte, verwehrte ihm Einlass zu einem Kreis gleichgesinnter Kolleg:innen, dass er keinen Hochschulunterricht erteilte, versagte ihm einen institutionellen Background, der sein Œuvre in akademischen Konzerten hätte zirkulieren lassen.³³

So bestätigte sich das Zisterzienserstift Wilhering als Nabel, als geistiges Zentrum seines künstlerischen Schaffens. Doch war sein Tagesablauf nicht monastisch reguliert. Die Abende verbrachte er in einer Linzer Wohnung, die er oft spät, erst nach Konzert- und Opernbesuchen erreichte. Am frühen Vormittag traf er in Wilhering ein, das Mittagessen als Jause mit dabei, und arbeitete dort bis in den Nachmittag oder frühen Abend. Der Ruhestand verlagerte zwar zwangsläufig den Schwerpunkt seiner Tätigkeit, ließ ihn aber an einem regulierten Schaffen festhalten: „Ich kann nicht den ganzen Tag lang komponieren, ansonsten kommt man in eine Ghettosituation.“³⁴

Geregelte Strukturen beherbergten Zeitgestaltung und Inspiration: „Es gibt [...] keine Entdeckungsreise ohne Disziplin, aber auch nicht ohne Improvisation und nicht ohne geistige Freiheit.“³⁵ Hinter dem „kreativen Chaos“ seines Arbeitszimmers im Stift³⁶, „ein[em] Kosmos der anderen Art“³⁷, und seinem sympathisch-offenen Wesen blieb Vielen verborgen, dass Ordnung, Anspruch und Konsequenz die eigentlich bestimmenden Kategorien im Leben und Schaffen Balduin Sulzers gewesen sind: Kaulquappenhermetik und Qualitätskalkül, Kennzeichen eines künstlerischen Profils, das sich mit sicherem Urteil und außergewöhnlichem Gespür für das Wesen und die Talente eines Gegenübers paarte, getragen von einer Religiosität, die weit über den künstlerischen Auftrag hinausreichte:

„In meiner Vorstellung ist Gott die Personifizierung der absoluten Liebe. Gott hat den Menschen geschaffen nach seinem Ebenbild, er hat ihm den frei-

³³ In Linz stand die Konkurrenz des Musikgymnasiums zum Bruckner-Konservatorium (heute Anton Bruckner Universität Linz) einer engeren Zusammenarbeit entgegen, in Salzburg führte Sulzers Bewerbung um eine Professur für Chorleitung an der Abteilung Kirchenmusik der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Mozarteum (heute Universität Mozarteum Salzburg) Anfang der 1980er Jahre nicht zur gewünschten Berufung.

³⁴ LEHNER (wie Anm. 3) 25.

³⁵ Dr. Alfred Keiler im Gespräch mit Prof. Balduin Sulzer (wie Anm. 6) ohne Seitenzahl.

³⁶ SCHWARZBAUER (wie Anm. 6) 283.

³⁷ LEHNER (wie Anm. 3) 23.

³⁸ Dr. Alfred Keiler im Gespräch mit Prof. Balduin Sulzer (wie Anm. 6) ohne Seitenzahl.

³⁹ TRAWÖGER (wie Anm. 6) 9.

Thomas Hochradner ist a.o. Prof. am Department Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg. Er betreut zusammen mit seiner Gattin Michaela Schwarzbauer das Balduin Sulzer Archiv im Zisterzienserstift Wilhering in Oberösterreich.
Kontakt:
thomas.hochradner@moz.ac.at

en Willen und auch die Fähigkeit zur Liebe gegeben und durch Jesus hat er den Menschen wieder den Weg in das Zentrum der Liebe gewiesen. Die einzige und wahre Aufgabe der Kirche ist es daher in Liebe zu handeln.“³⁸

Zu den vielen „Umlaufbahnen“ und „Aggregatzuständen“, wie sie Norbert Trawöger in seiner sprühend-unterhaltsamen Biographie so feinsinnig und kenntnisreich einzufangen verstand,³⁹ der entscheidende Pol.

LITURGISCHE GEBRAUCHSMUSIK?

Überlegungen zu Balduin Sulzers Deutschen Gesängen zur Karfreitagliturgie op. 111a (Nr. 139)

Michaela Schwarzbauer

Vortrag gehalten am Balduin-Sulzer-Symposium im
Zisterzienserstift Wilhering am 17. März 2023.

Balduin Sulzer OCist (*1932, †2019) als Klosterkomponisten zu beschreiben erweist sich angesichts der innigen Verbindung mit dem Stift Wilhering, die, seit er 13-jährig, unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs, als Gymnasiast im Stiftsgymnasium aufgenommen wurde, nie abgerissen ist, als ‚Selbstverständlichkeit‘. Nur hier, im Umfeld ‚seiner‘ Kirche, hat er in seinem Arbeitszimmer – mit Blick auf den Stiftshof – komponiert. Theologisch und musikalisch geschult, unter anderem am *Pontificio Istituto di Musica Sacra* in Rom, umgeben von der Engel- und Heiligenschar der Stiftskirche, wurde geistliche Musik zu einem zentralen Pfeiler seines musikalischen Schaffens, auch wenn er selbst ein wenig nonchalant die Bedeutung von Spiritualität für ihn als Künstler und Menschen ‚herabzuspielen‘ pflegte. Balduin Sulzer hat mit Ausnahme eines Frühwerks aus dem Jahr 1963, dem Lateinischen Ordinarium für Sopran, Alt und Tenor (*Instrumente colla parte ad libitum*) op. 4 (Nr. 5), den lateinischen Ordinariumstext nicht vertont, obwohl, wie er in einem Gespräch mit mir betonte, für ihn persönlich dem Satz *et vitam venturi saeculi* des Credo eine ganz besondere Rolle zukam. „Das ist mir ein persönliches Anliegen, eine Art Glaubensanliegen: Ich bin überzeugt davon, dass ich zwar anfang zu existieren, aber dass ich nicht mehr aufhöre zu existieren, sondern dass es in irgendeiner Form weitergeht, [wenn auch] alles ‚totaliter aliter‘ [sein wird].“⁴¹ Wie sehr es ihm wichtig war, den Blick über das Irdische hinaus streifen zu lassen belegt auch der Aufgriff der Worte des Heiligen Augustinus (*354, †430)² in *Carmina Mor-*

¹ Interview von Michaela Schwarzbauer mit Balduin Sulzer am 13. September 2016 in dessen Arbeitszimmer.

² „Dann werden wir stille sein und schauen, schauen und lieben, lieben und loben. Das ist’s, was dereinst sein wird, an jenem Ende ohne Ende [...]“ – so der Wortlaut der Übersetzung von Wilhelm Thimme in Augustinus, *Vom Gottesstaat*, erschienen im Artemis Verlag. Zitat aus: Augustinus, *Der Gottesstaat. De Civitate Dei* (Systematischer Durchblick in Texten und eingeleitet von Hans Urs VON BALTHASAR) (Freiburg⁶ 2021, Christliche Meister, Bd. 16) 272.

tis op. 142 (Nr. 177) für Sopran und Cembalo aus dem Jahr 1993. „Dort werden wir ausruhen und schauen, / werden schauen und lieben, / werden lieben und loben. / Siehe, was am Ende sein wird ohne Ende“.

Gleichzeitig beschäftigte ihn aber in vielfältigen Schattierungen über Jahrzehnte die Bindung des Menschen an Materielles, die im Bild des ans Kreuz Genagelten einen Kulminationspunkt findet. Immer wieder im Verlauf seines Schaffens konfrontiert er sich mit dem Symbol des Kreuzes. 1970 erlebt *Golgotha. Drei Szenen nach Texten von Konrad Weiß für Mezzosopran und Klavier* op. 11 (Nr. 14), das Sulzer bereits 1966 komponiert hatte, seine Uraufführung, am 14. Februar 1976 vollendete er die *Passio Crucis* op. 49 (Nr. 63). In beiden Werken wird der Schmerzensmann – dessen Sein im *Ecce Homo* einen Kristallisationspunkt findet – in den Blick genommen. Psychische Grundsituationen im Vorfeld von *Golgotha*, wie Zweifel an der eigenen Berufung, Isoliertheit und zunehmende Vereinsamung angesichts von Verständnislosigkeit, Kälte der persönlichen Umgebung, Ächtung und letztlich Liquidation des unbequemen Idealisten werden in Opus 49 in einer hoch-dramatischen, von wenigen zentralen Motiven gespeisten Tonsprache bloßgelegt. In fiebrigen Gedankenketzen gleitet in *Golgotha* erneut der Leidensweg hin zum Kreuz an dem ans Holz Genagelten vorüber. Ausgehend von lyrischen Betrachtungen rückt zunehmend die Dramatik einer Extremsituation ins Zentrum. „Indem er den Menschen in den Mittelpunkt stellt, will Sulzer abgehen von dem mystisch verzerrten Bild des Gottessohns“³, schreibe ich am Ende meiner 1981 eingereichten Diplomarbeit, in der sich Analytisches mit aus vielen Gesprächen mit dem Komponisten Gewonnenem verwebt. Dramatik und Expressivität insbesondere in der Anlage der Gesangsstimme birgt auch op. 246 (Nr. 281), 2005 für eine musikalische Meditation im Kreuzgang des Stiftes komponiert und dem Wilheringer Damenquartett⁴ zugeeignet: In textlicher Hinsicht basierend auf dem lateinischen Kreuzeshymnus des Venantius Fortunatus (*ca. 530, †609) und vom Komponisten ergänzt durch ins Deutsche übersetzte Texte des Bernhard von Clairvaux (*1090, †1153) rückt in *Vexilla Regis prodeunt* für Sopran, Schlagzeug und Streichquintett das Kreuz als Zeichen in den Mittelpunkt: ein von Nägeln durchdrungenes

³ Michaela SCHWARZBAUER, *Der Passionsgedanke in den Werken Balduin Sulzers. Ein analytisch-exegetischer Versuch* (ungedr. Diplomarbeit Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien 1981) 135.

⁴ Das Wilheringer Damenquartett wurde vor mittlerweile fast 30 Jahren von der Geigerin Christine Schwarzbauer gegründet: Die ursprüngliche Besetzung mit Elisabeth Pouget (Violine 1), Christine Schwarzbauer (Violine 2), Gabriele Azesberger (Viola) und Michaela Schwarzbauer (Violoncello) ist in den letzten Jahren, dem Namen des Quartetts nur mehr bedingt entsprechend, vielfach durch Marcus Pouget am Violoncello verändert worden.

Mahnmal von Schmerz und Tod, gleichzeitig aber auch Versprechen eines Weiterlebens – Venantius spricht vom seligen Baum, der Wohlgeruch aus seinen Rinden verströmt, der Früchte hervorbringt, die Nektar an Süße übertreffen.⁵

Im Vergleich zu diesen Annäherungen an Christi Leiden und Tod erfährt Sulzers Ausdruckswille in den 1989 gezielt für den Anlass einer Rundfunkübertragung komponierten *Deutschen Gesängen zur Karfreitagliturgie für zwei Soprane und Tenor-Solo, gemischten Chor und Instrumente* deutliche Begrenzungen: sowohl in zeitlicher Hinsicht, als auch in der Verfügbarkeit von Freiraum für Expressivität und persönliche Ausdeutung. Durch den liturgischen Rahmen ergeben sich klare Vorgaben, fest gesteckte Abgrenzungen, innerhalb derer sich der Kirchenmusiker Sulzer mit seinen eigenen Ansprüchen zu bewegen hat: „Natürlich ist nicht jede Musik für die liturgische Handlung geeignet; da sie aber einmal nur im Zeitablauf leben kann, also ‚dauern‘ muß, soll man sie atmen lassen; und der musikalisch gebildete Liturge wird seine Gemeinde so führen, daß sie während der ‚Dauer‘ der Musik zu aktiv-meditativem Hören angeleitet wird.“⁶ Sulzers scheinbar widersprüchliche Wortzusammenstellung ‚aktiv-meditativ‘ fällt ins Auge. Mit dem Anspruch von Meditation schlägt er einerseits eine Brücke zu den wesentlich früher für den Konzertsaal bzw. eine konzertmäßige Aufführung konzipierten Opera 11 und 49, andererseits spricht er im Verweis auf Aktion etwas an, das ihm im Kontext liturgischer Musik ganz zentral erscheint: den Einbezug der mitfeiernden, mitsingenden Kirchengemeinde.⁷

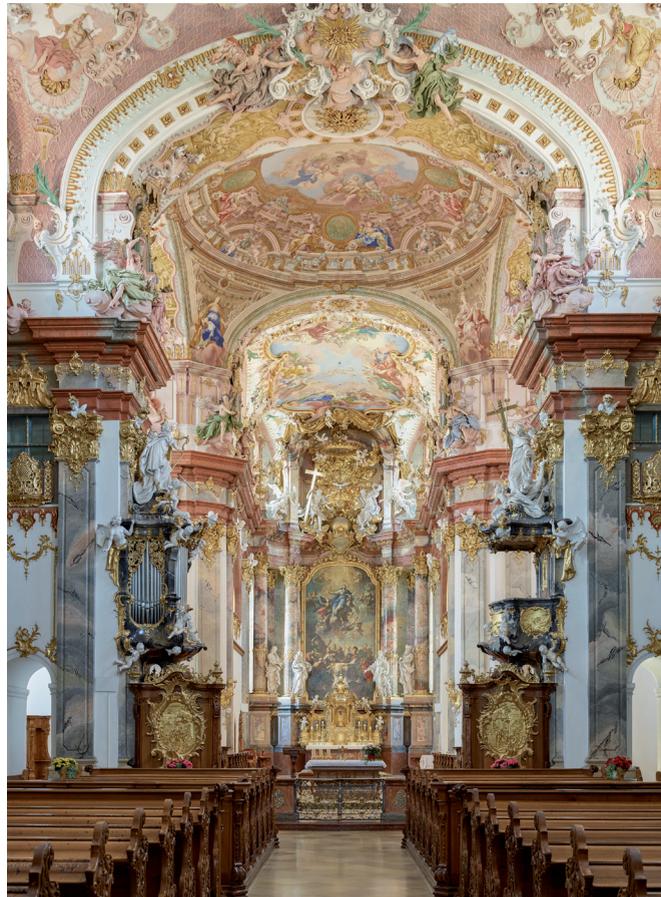
Es wird in den folgenden kurzen Betrachtungen darum gehen, die *Deutschen Gesänge zur Karfreitags-*

⁵ Venantius FORTUNATUS, *Vexilla regis prodeunt*, insbesondere Strophe 7 des Hymnus.

⁶ Balduin SULZER, *Die Liturgie – ein Kunstwerk? (Rein private und völlig unverbindliche Gedankengänge eines Musikers)*, in: *Blätter für Kunst und Sprache* (März 1984) 15f.

⁷ SULZER, Balduin (wie Anm. 5) 16.

Abb.1: Einblick in die Stiftskirche Wilhering © Kurt Hörbst



⁸ Der Ausdruck „Kunstwerk“ ist im Original gesperrt gedruckt.

⁹ Ansprache von Papst Johannes Paul II. an Vertreter:innen von Wissenschaft und Kunst, ohne näheren Quellenverweis. Zitiert in SULZER, Balduin (wie Anm. 5) 15.

liturgie im Spannungsfeld zwischen funktionalen, durch die Liturgie vorgegebenen Notwendigkeiten, und künstlerischem Ausdrucksstreben, aber auch aus einer pädagogischen Perspektive zu beleuchten. Als Reflexionsfolie dient mir ein von Sulzer 1984 veröffentlichter Beitrag. Es wäre Ziel meiner Ausdeutung herauszufinden, der natürlich ein gerütteltes Maß an Subjektivität innewohnt, ob es gelingen wird, in dessen Titel *Die Liturgie – ein Kunstwerk?* das vom Komponisten gewählte Fragezeichen durch ein Ausrufzeichen zu ersetzen. Sulzer verfasste seine wie er schreibt, „privaten, ganz unverbindlichen Gedanken eines Musikers“ angestachelt durch Worte des von ihm verehrten Johannes Pauls II. (*1920, †2005), die dieser 1983 anlässlich seines Besuchs in Österreich äußerte: „Im besondern [sic] bedarf die Kirche der Kunst für ihre Liturgie, die in ihrer Vollgestalt ein durch den Glauben inspiriertes Kunstwerk⁸ sein will unter Einbeziehung aller schöpferischen Kräfte aus Architektur, bildender Kunst, Musik und Dichtung.“⁹

Wie fast immer in seinem kompositorischen Schaffen schrieb Sulzer die *Deutschen Gesänge* für ein ihm in seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit wohl bekanntes Ensemble. Den Tenor-Solisten Kurt Azesberger (*1960, †2020), die beiden kleiner dimensionierten Sopranpartien sowie das Instrumentalensemble aus zwei Querflöten, Schlagwerk, Geige, Violoncello und Kontrabass hatte er selbst gewählt und als Ausführende eingeladen, der gemischte Chor war allerdings durch die kirchenmusikalische Tradition an der Stiftskirche Wilhering vorgegeben. Die Gestaltung der Kartage obliegt ebenso wie die Musik zur Christmette und beim Fronleichnamsumzug mit dem Wilheringer Pfarrkirchenchor einem Ensemble engagierter Laiensänger:innen, das bei Bedarf durch einige Kräfte ‚von außen‘ Unterstützung erfährt. Es ist ein Chor, zu dem der Komponist in seiner langen Wilheringer Zeit ein sehr persönliches, durchaus emotionales Verhältnis aufbauen konnte: Als Sulzer als Schüler in die dritte Klasse des Stiftsgymnasiums gekommen war, integrierte ihn sein Musiklehrer Pater Maurus Kerner (*1887, †1954), dem auch die Leitung des Pfarrkirchenchors oblag, sogleich als Bassisten. Später – nach dem Lehramtsstudium nach Wilhering zurückgekehrt – übernahm Pater Balduin,

noch bevor er seine Kantorei am Stiftsgymnasium etablierte, diesen Klangkörper und machte hier seine ersten Erfahrungen als allein verantwortlicher Chorleiter. Schon damals war ihm bewusst, wie wesentlich im Umgang mit einem Laienensemble eine geschickte Literaturwahl ist: „Meine Aufgabe war in erster Linie, die richtigen Stücke zu finden.“¹⁰ Auch wenn Sulzer 1989 schon lange nicht mehr als Chorleiter für dieses Ensemble fungierte – die Leitung lag zu der Zeit in meinen Händen – konnte er die stimmlichen Qualitäten, aber auch den persönlichen Hintergrund vieler der Sänger:innen. Ihnen, aber auch der Kirchengemeinde seine Musik näherzubringen stellte sich in diesem Zusammenhang als Aufgabe dar, die insbesondere den versierten Pädagogen in ihm herausforderte.

Das Spiel mit Vertrautem auf der einen Seite, Befremdlichem auf der anderen Seite erwies sich als probate künstlerisch-pädagogische Strategie, getragen von volksliturgischen Ansprüchen, wie er sie schon als zehnjähriges Kind in den von den Brüdern Joseph Kronsteiner (*1910, †1988) und Hermann Kronsteiner (*1914, †1994) am Linzer Dom gestalteten Glaubensstunden erfahren konnte. Neben dem der gesamten Kirchengemeinde überantworteten „Heiliges Kreuz sei hoch verehret“, neues Gotteslob (GL) 823, dem zwischen Kantor und Kirchengemeinde aufgeteilten Dankgesang GL 297, dem leicht modifizierten, dreistimmig gesetzten Kyrie Ruf aus GL 722 sowie dem den Instrumenten und den Frauenstimmen des Chors zugewiesenen Kehrvers zum Antwortpsalm GL 308 auf eine Melodie von Walther Lipphardt (*1906, †1981) übernahm er ‚wörtlich‘ die 2. und 3. Antiphon aus Hermann Kronsteiners *Deutschem Proprium vom Karfreitag* (dort zur Übertragung des Allerheiligsten vorgesehen). Im Wissen um die Vorliebe der Sänger*innen, aber auch der Kirchengemeinde für „O du mein Volk“ aus Kronsteiners Proprium¹¹, als einem in Wilhering fast schon ‚institutionalisiert‘ in die Karfreitagsliturgie integrierten Gesang, manövriert er geschickt zwischen Zitaten und der Aufnahme markanter Motive. Diese spinnt er im eigenen Sinn, seinen künstlerischen Intentionen entsprechend, fort, wobei insbesondere dem Tenor-Solisten technisch Herausfordernderes überantwortet wird.

¹⁰ Persönliche Erinnerungen. Balduin Sulzer im Gespräch mit Michaela Schwarzbauer, 30. Mai 2016.

¹¹ Kronsteiner war es schon 1956 darum gegangen, eine aktiv mitfeiernde Kirchengemeinde anzusprechen: „Nach der gleichen obenerwähnten Enzyklika [Enzyklika über die Kirchenmusik *„Musicae sacrae disciplina“* vom 25. Dezember 1955] sind bei der *formallecta* Gesänge in der Muttersprache erlaubt, sie sollen aber den einzelnen Teilen der Liturgiefeyer gut angepasst sein, damit die Gläubigen nicht wie fremde und stumme Zuschauer beim Heiligen Opfer zugegen seien, sondern sich innerlich und äußerlich mit den Gebeten des Priesters vereinen.“ Hermann KRONSTEINER, *Deutsches Proprium vom Karfreitag* (Wien 1956) Klappentext.

Wiedererkennen erwies sich somit als geschickt genutzte Strategie: Für die Sänger:innen schien das auch als eine Art ‚Rückversicherung‘, dass sie gewisse Passagen ja schon ‚beherrschten‘, für die Kirchengemeinde sollte es eine Art Sicherheitsnetz darstellen angesichts der ästhetischen Herausforderungen seiner Tonsprache, die er, wenn auch ‚dosiert‘ eingesetzt, keineswegs leichtfertig preisgeben wollte.

In geschickter Weise spannte der Komponist den Bogen von Zitaten über Verfremdungen zum ganz Neuen, das auch in den Ansprüchen an das Hörverständnis und damit einhergehend die Treffsicherheit des Chores ‚Befremden‘ auslöste. Nicht Schönklang, sondern Härte, Brutalität im Erleben der Realität des Kreuzes sollten an manchen Stellen im Vordergrund stehen, womit auch in den früheren Kompositionen kompromisslos zum Ausdruck gebrachte Aspekte der Passion in den Fokus rückten. Insbesondere das Hammermotiv aus *Golgotha* scheint eine in zwei kurze Chorsätze gefasste komprimierte Replik zu erfahren: durch Akzente auf teilweise schwache Zählzeiten, Herausforderungen an ein überartikulierte ‚Sprechen‘. Ich erinnere mich an viele Schweißperlen in der Erarbeitung, aber auch die nimmer müde werdenden, bildreichen Aufforderungen des Komponisten, hier über ganz unmittelbare sinnliche Empfindungen, die Konfrontation mit dem Bild und körperlichen Leid des ans Kreuz gehämmerten Schmerzensmanns durchaus den Aspekt des Hässlichen, Schmerzhaften im Gesang zum Ausdruck zu bringen.

Lässt sich Sulzers Bestreben, neben Möglichkeiten zu einem kontemplativen Innehalten für Ausführende, in der Stiftskirche Mitfeiernde und über den Rundfunk ‚Dazugeschaltete‘ auch die Dramatik des Karfreitags heraufzubeschwören, als pädagogisches Programm beschreiben? Ich denke, dass eine solche Zuschreibung zu kurz geriete, es dem Komponisten tatsächlich darum ging, im Sinn Johannes Pauls II. Liturgie als ein durch den Glauben inspiriertes Kunstwerk zu sehen, dem immer auch ein hoher ästhetischer Anspruch innezuwohnen hat. Sehr präzise beschreibt Kurt Azesberger in einem Interview mit mir Sulzers Verständnis der Bedeutung von Musik im Rahmen der Liturgie: „Balduin als Kirchenmusiker zu bezeichnen, würde ihm nicht gerecht werden. Balduin ist



Abb. 2: Einblick in das Balduin Sulzer Archiv @ Stift Wilhering

ein Dramatiker, ist ein Szeniker, ein szenisch denkender Mensch, und ich finde, die Stärken seiner Aufführungen in der Kirchenmusik sind eben deshalb so gegeben, weil er auch Kirchenmusik szenisch denkt.¹² Azesbergers Überlegungen gelten primär dem Dirigenten Balduin Sulzer in der Gestaltung vieler musikalischer Hochämter in der Stiftskirche sowie zwischenzeitlich als Domkapellmeister am Linzer Mariendom, können meines Erachtens aber auch auf den Komponisten gemünzt werden. Es erhebt sich die Frage, ob ein solches Anliegen in der musikalischen Gestaltung der Karfreitagsliturgie gelingen kann, an einem Tag, an dem das kirchliche Leben in vielerlei Hinsicht in Stille zu gerinnen scheint, Orgel und Glocken schweigen. Neben dem Wort, das in den Lesungen, der Leidensgeschichte, den großen Fürbitten in der Kirchengemeinschaft eine kontemplative Grundhaltung hervorrufen will, ist es das Bild des Kreuzes, das in der *elevatio* und der *adoratio crucis* in den Mittelpunkt rückt. Welche Rolle kann und darf in diesem Kontext Musik zukommen? Vermag sie Kontemplation, verstanden im Sinn Richard von St. Viktor (*um 1110, †1173) als Schulung des geistigen Auges, „das unser Gesichtsfeld im Anschauen der körperlichen Welt auf die Unendlichkeit hin erweitert [...]“¹³ zu verstärken?

Ich kann mich in einer analytischen Betrachtung nur auf wenige Details beschränken: Vorerst möchte ich in

¹² Interview von Michaela Schwarzbauer mit Kurt Azesberger am 9. Dezember 2016, in der Wohnung von Christine Schwarzbauer (Wilhering).

¹³ Zitat in: Christian ALLESCH, Innehalten – Innewerden. Zu einer Ästhetik der Kontemplation, in: Jahrbuch Polyästhesis 1 (Wien 1994) 31–43, hier 38.

¹⁴ Diese Einleitung war ursprünglich wohl eine Konzession an die Gegebenheiten der Rundfunkmesse, wäre doch für die Karfreitagsliturgie ein Einzug in völliger Stille vorgesehen. Sie ist seither allerdings fester Bestandteil der Wilheringer Karfreitagsliturgie geworden.

diesem Kontext insbesondere das in seiner Schlichtheit und Schmucklosigkeit den liturgischen Ansprüchen der Karfreitagsfeier entsprechende Vorspiel zum Einzug des Priesters¹⁴ in den Blick nehmen: Mit Wiederholung umfasst es gerade einmal 21 Takte, in identischer Form wird es im *Postludium* aufgegriffen.

Auf einer durchaus auch pragmatischen Ebene unterstützt Sulzers Musik die Gliederung des liturgischen Ablaufs, schafft Orientierungsmöglichkeiten. Sie strukturiert die Zeitspanne, die die Zelebranten beim Gang durch das Kirchenschiff zum Volksaltar und am Ende in der Übertragung des Allerheiligsten in die Nordkapelle benötigen. In ästhetischer Hinsicht werden für mich, die die Karfreitagsliturgie in der musikalischen ‚Auslegung‘ Sulzers viele Male als Sängerin im Kirchenchor unmittelbar miterleben konnte, viele Assoziationen freigesetzt. Sulzer mag wohl in seiner Wahl des Xylophons (einem Instrument, dem auch in der *Passio Crucis* und später in der Vertonung des Kreuzeshymnus eine wesentliche Rolle zukommt) an das Einschlagen der Nägel am Kreuz gedacht haben. Dieses Bild würde er meines Erachtens Instrumentalist:innen als Ausführungshinweis vermittelt haben. Gleichmäßig harte, vorerst das Metrum beto-

nende Schläge, die durch Pizzicato in den Streichinstrumenten verstärkt werden, bestimmen den instrumentalen Duktus. Für mich persönlich erscheinen diese auch als Versuch, dem sprachlosen, erstarrten Entsetzen im Angesicht des ans Kreuz Geschlagenen eine Form der Rückbindung an materielles Leben entgegenzustellen, in der Wahrung von ‚Zeit‘, die allerdings ab Takt 12 durch Sforzati auf unbetonter Taktzeit zunehmend ‚aus dem Lot‘ zu geraten scheint. Dem von rhythmischen Elementen bestimmten Part des Schlagzeugs und der Streicher wirkt vorerst eine kurze Kantilene in den beiden Querflöten entgegen, in der der Komponist die

Abb. 3: Abt Reinhold Dessel OCist im Sulzer-Raum des Stiftsmuseums
© Thomas Hochradner



ersten vier Takte des später von der Kirchengemeinde gesungenen Liedes „Heil’ges Kreuz sei hochverehret“ aufgreift. Auch hier wird durch Sforzati auf unbetonte Taktzeiten, den vorübergehenden Verlust jeglichen kantablen Elements ab Takt 12, Störendes, Verstörendes eingebracht.

Sulzer greift in modifizierter Form diesen kurzen instrumentalen Satz erneut als Zwischenspiel und Einleitung zu den dreimaligen Rufen des Tenorsolisten zur Kreuzerhebung „Seht das Kreuz“ auf. Nunmehr übernimmt das Xylophon den Part der Querflöten, die gleichmäßigen Akzentuierungen werden alleine den Streicherpizzicati überantwortet. Auch an dieser Stelle im Rahmen der Liturgie gilt es Zeit zu strukturieren. Das Kreuz wird in optisch eindrucksvoller Weise durch Mitglieder der Freiwilligen Feuerwehr der Marktgemeinde Wilhering durch das Kirchenschiff nach vorne getragen. Es ist eine theatralisch anmutende Szene, die schon Jahre vor der Entstehung von Sulzers Gesängen zur Karfreitagliturgie durch den damaligen jungen und kunstaufgeschlossenen Abt des Stiftes, Pater Gabriel Weinberger (*1930, †2021; amt. 1965–1977), in die liturgische Gestaltung des Karfreitags integriert worden war.¹⁵ In dieser Seh- und Hörsinn ansprechenden ‚Inszenierung‘ der Errichtung und Enthüllung des vorerst mit einem violetten Fastentuch verdeckten Kreuzes im Altarraum rückt ein szenisches Element in den Vordergrund. Erneut gilt es innezuhalten und zu fragen: Widerspricht nicht die Theatralik der prinzipiellen sinnlichen Armut, zu der die katholische Kirche die versammelte Kirchengemeinde in der gemeinsamen Karfreitagsandacht auffordert? Sparsame Gesten im allmählichen Enthüllen des Kreuzes sind Teil eines jahrhundertealten Ritus. Im Vergleich dazu mag die feierliche Errichtung des Kreuzes im Altarraum der Stiftskirche Wilhering, einem Kirchenraum, dem prinzipiell schon durch die Architektur und den Kirchenschmuck Theatralisches eingeschrieben ist, ostentativ anmuten. Ich habe nie mit Pater Balduin darüber gesprochen, vermute aber, dass in ihm als Szeniker durch diese *elevatio crucis* durchaus Saiten zum Schwingen gebracht, Räume geschaffen wurden, die ihm als Komponisten in der anschließenden *adoratio crucis* den Einsatz von Expressivem, fast opernhafte Anmutendem gestatteten. Die gequälte Kreatur tritt

¹⁵ Abt Gabriel war hier durch eine szenische Aufführung von Händels Oratorium *Saul* mit der Kantorei des Stiftsgymnasiums in der Regie von Frederik Mirdita (*1931, †2016) inspiriert worden, den Kirchenraum entsprechend zu nutzen. Seine Öffnung des Kirchenraums für konzertante Aufführungen liturgischer, aber auch außerliturgischer Musik und noch mehr die Bereitstellung eines Kirchenraums für szenische Aufführungen muss als mutige, in klerikalen Kreisen damals keinesfalls widerspruchlos hingegenommene Entscheidung gesehen werden. Vgl. dazu Balduin SULZER, Die Stellung der oberösterreichischen Klöster im Musikbetrieb der Gegenwart, in: Oberösterreich. Kulturzeitschrift 31 (1981) 13–19, hier 15f.

in den Improperien, den Heilandsanklagen, in den Vordergrund: „Du wirfst Kreuzesjoch auf mich. Du durchbohrst mein Herz“. Kurt Azesberger, der auch dem Leid Hiobs in Horst Daniel Schlees (*1957) *Ich, Hiob* op. 68 in eindrucksvoller Weise seine Stimme verlieh, gestaltete die wenigen Takte der Schelte des Erlösers stets mit einem Höchstmaß an Dramatik, betonte meines Erachtens in seiner Gestaltung die völlige Vereinsamung des an das Kreuz gehefteten Menschen.

Ich kehre zurück zu den grundsätzlichen Überlegungen, die mich vorangetrieben haben, dem Kunstwerkanspruch an das liturgische Geschehen. Würde man diesen einzig mit ästhetischen Kriterien verbinden, würden zentrale Ansprüche ausgespart bleiben. Verschwistert sich allerdings Ästhetisches mit dem Bestreben, mittels Kunst religiöse Botschaften zu verstärken, oder Freiräume zu öffnen, um Spirituellem in einer kontemplativen Haltung nachzusinnen, eine Ahnung jenes Schauens zu vermitteln, das Augustinus verheißt, wohnt liturgischer Musik etwas inne, dessen die Kirche im Sinn Johannes Paul II. bedarf. Balduin Sulzer hat sich in Gedanken immer wieder mit Schlussbildungen beschäftigt. Diejenigen, die er für seine musikalische Annäherung an das Geschehen des Karfreitags wählte, münden teilweise in einen Septakkord ein, sie sind zögerlich, im Piano verhallend. Vielleicht hat Sulzer sie als Vorahnung des Geschehens der Auferstehung betrachtet. Sicher hätte er solche Vermutungen nonchalant vom Tisch gewischt, dennoch: Für mich erscheint hier ein Anklang an das *aliter*, das ganz Andere, von dem er in seinem Verweis auf das *et vitam venturi saeculi* spricht.

Michaela Schwarzbauer
ist Universitätsdozentin
für Musikpädagogik an der
Universität Mozarteum Salzburg.
Gemeinsam mit ihrem Gatten
Thomas Hochradner betreut sie
das Balduin-Sulzer-Archiv im
Zisterzienserstift Wilhering.
Kontakt:
michaela.schwarzbauer@moz.ac.at

NETZWERKEN SEIT 65 JAHREN

Die Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und Schatzkammern

Wolfgang Christian Huber

*Vortrag gehalten am Vernetzungstreffen Kulturgüter am
27. März 2023 im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal.*

Die Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und Schatzkammern ist die gemeinsame Plattform der deutschsprachigen Museen und Schatzkammern in kirchlicher Trägerschaft, unabhängig von Konfession oder Größe. Die Arbeitsgemeinschaft entstand 1958 aus einer Privatinitiative der Leiter der Domschatzkammern von Köln und Aachen, Joseph Hoster (*1910, †1969) und Erich Stephany (*1910, †1990),¹ die sich zu einem zwanglosen fach-

¹ Gregor M. LECHNER, Das Itinerar der Arbeitsgemeinschaft. Stationen und Intentionen, in: Das Münster 3/2008, 285–310.

Abb. 1: Die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft kirchlicher Museen und Schatzkammern mit Weihbischof Dr. Dominicus Meier OSB anlässlich der Jahrestagung 2022 in Paderborn © Erzbistum Paderborn / Thomas Throenle



² Alle Mitglieder präsentieren sich auf www.kirchliche-museen.org [Zugriff: 26.7.2023]

³ <https://www.europaethesauri.eu/> [Zugriff: 26.7.2023]

⁴ <https://www.deutsche-bistuemer-kunstinventar.de/> [Zugriff: 26.7.2023]

lichen Erfahrungsaustausch trafen. Diesem ersten Treffen folgten weitere, der Kreis wurde rasch größer und schon bald war die Arbeitsgemeinschaft zu einer Institution geworden, die sich alljährlich in der Woche vor dem Pfingstfest an wechselnden Orten zu einer Jahrestagung zusammenfand, allerdings ohne feste Organisationsform. So mancher Einzelkämpfer, der als Museumsleiter in seiner Diözese einen mehr oder weniger stark ausgeprägten „Exotenstatus“ hatte, konnte in diesem Kreis rasch feststellen, dass er mit seinen Problemen nicht allein dastand. Doch keinem der Gründerväter war wohl bewusst, dass sie hier eine Institution ins Leben gerufen hatten, die mehrere Generationen lang Bestand haben würde.

Seither hat sich die Arbeitsgemeinschaft stark weiterentwickelt. Inzwischen ist sie ökumenisch ausgerichtet und zählt derzeit (2023) 74 Mitglieder aus dem gesamten deutschsprachigen Raum und angrenzenden Ländern (Belgien, Niederlande, Südtirol, Ungarn).² Die Grenzen sind dadurch gesteckt, dass die Arbeitssprache Deutsch ist. Es bestehen partnerschaftliche Kontakte zur französischsprachigen Gemeinschaft „Europae Thesauri“³, und zum „Arbeitskreis für die Inventarisierung und Pflege des kirchlichen Kunstgutes in den deutschen (Erz-) Bistümern.“⁴, durch die einfache Tatsache, dass einige Mitglieder in mehreren Gemeinschaften aktiv sind und so ein wechselweiser Informationsaustausch stattfindet.

Eine entscheidende Weichenstellung erfolgte Mitte der 2000er-Jahre, als aus der losen Gemeinschaft ein Verein wurde. Seither gibt es Statuten, einen sechsköpfigen Vorstand und einen jährlichen Mitgliedsbeitrag, aus dem in erster Linie die Homepage www.kirchliche-museen.org unterhalten wird. Die Aufnahme eines neuen Mitglieds erfolgt nicht mehr wie früher formlos, sondern nach einem schriftlichen Beitrittsantrag, worüber nach einer Empfehlung des Vorstands bei der nächsten Mitgliederversammlung abgestimmt wird. Die wichtigsten Kriterien sind, dass sich die Sammlung in der Trägerschaft einer kirchlichen Institution (Diözese, Klostergemeinschaft, kirchliche Stiftung, evangelische Landeskirche etc.) befindet und dass sie der Öffentlichkeit zugänglich sein muss. Die bloße Existenz einer Sammlung für eine Aufnahme reicht nicht aus.

Jede Mitgliedsinstitution wird ausschließlich von der jeweiligen wissenschaftlichen Leiterin oder dem wissenschaftlichen Leiter vertreten. Das mag zunächst nach einem elitären Zirkel klingen und hat doch handfeste praktische Gründe, denn der persönliche Austausch ist der Kern der Arbeitsgemeinschaft. Daher wird darauf geachtet, dass der Kreis nicht zu groß wird, sodass der persönliche Kontakt zwischen allen Teilnehmenden leicht möglich ist. Auch würde die Ausrichtung einer Tagung mit einer Teilnehmer:innenzahl, die die magische Grenze einer „Autobusgruppe“ sprengt, die allermeisten gastgebenden Häuser finanziell und organisatorisch überfordern. Denn neben Fachvorträgen sind Besichtigungen und Exkursionen ein wichtiger Teil jeder Jahrestagung.

War es bis vor wenigen Jahren selbstverständlich, dass der Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft ein Geistlicher war, so hat sich dies mittlerweile geändert, nicht zuletzt deshalb, weil immer weniger Museen und Schatzkammern unter geistlicher Leitung stehen. 2019 kam mit Birgitta Falck von der Domschatzkammer Aachen nicht nur erstmals eine dem Laienstand angehörende Persönlichkeit, sondern auch erstmals eine Frau in diese Position. Derzeit wird der Vorsitz von Direktor Heimo Kaindl vom Diözesanmuseum Graz ausgeübt, als Geschäftsführer fungiert Thorsten Albrecht vom Kunstreferat der evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover. Der Vorstand achtet darauf, dass sich der Mix an Mitgliedern auch in der Besetzung bestmöglich widerspiegelt. Derzeit ist das Verhältnis ausgewogen, mit zwei evangelischen Kollegen, zwei Frauen und zwei Österreichern, von denen einer der Vertreter eines Ordenshauses ist.

Die beherrschenden Themen haben sich in den 30 Jahren, die ich bereits der Arbeitsgemeinschaft angehören darf, naturgemäß verschoben. Waren die Tagungen früher eher kunsthistorisch ausgerichtet, so steht nun viel mehr die Stellung des kirchlichen Museums in einer immer stärker säkularisierten Gesellschaft im Mittelpunkt der Überlegungen und Diskussionen. Es ist schon lange nicht mehr vorgekommen, dass vor einer Vitrine lang und ausgiebig über die korrekte Datierung des ausgestellten Objekts diskutiert wurde, was früher oft der Fall war. Stattdessen beschäftigt die Arbeitsgemeinschaft derzeit sehr intensiv die Eigendefinition des kirchlichen Muse-

⁵ Das „Paderborner Positionspapier“, online abrufbar unter www.kirchliche-museen.org [Zugriff: 26.7.2023]

ums und seine Stellung in der heutigen Kulturlandschaft und Mediengesellschaft. Was unterscheidet ein Museum oder eine Schatzkammer in kirchlicher Trägerschaft von einem Landes- oder Stadtmuseum, das ebenfalls sakrale Gegenstände präsentiert? Provokant gesagt: Erzählt die Heiligenfigur oder die Madonna im kirchlichen Museum eine andere Geschichte als im Landesmuseum? Und: Übernehmen wir als „Museumsleute“ hier nicht Aufgaben, die eigentlich die Priester in der Pfarrseelsorge erledigen sollten? Die in rasantem Wandel begriffene Situation aller christlichen Kirchen, verbunden mit Sparzwängen in einigen Diözesen, wo mittlerweile die Sinnhaftigkeit eines Museumsbetriebs unter mehr oder weniger stark vorgehaltener Hand grundsätzlich in Frage gestellt wird, führte nicht zuletzt zur Ausarbeitung des „Paderborner Positionspapiers“⁵. Dieses wurde im Mai 2023 bei der 65. Jahrestagung in Freising verabschiedet. Inhalt des Papiers ist die Eigendefinition des kirchlichen Museums und welche speziellen Aufgaben kirchlichen Museen und Schatzkammern in unserer heutigen Zeit zukommen. Betont wird nicht zuletzt ihre Verankerung in der gesamten Museumslandschaft und ihr unverzichtbarer Beitrag zur Erhaltung eines zentralen Teils europä-

Abb. 2: Einblick in die Schatzkammer des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg
© Walter Hanzmann



ischen Kulturguts. Und dies geschieht nicht nur durch Konservierung und restauratorische Betreuung der Objekte, sondern auch durch eine zeitgemäße Vermittlung der Inhalte und ein offensives Zugehen auf die Öffentlichkeit.

Waren vermittlungstechnische Fragen früher auf die optimale Gestaltung von Vitrinen und Beleuchtung beschränkt, so rückt mittlerweile immer mehr die inhaltliche und mediale Vermittlung in den Fokus. Die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung bringt es mit sich, dass beim Publikum immer weniger Vorwissen über religiöse Dinge vorausgesetzt werden kann. Als uns bei der Tagung in Utrecht 2001 im Museum Catharijneconvent ein Bereich gezeigt wurde, in dem an zwei idealtypisch eingerichteten Räumen den Besucher:innen erklärt wurde, was eine Kirche ist, welche Funktionen Altar, Kanzel, Messkelch etc. haben und dass gewisse Dinge bei Katholiken und Protestanten anders aussehen und funktionieren, haben die meisten noch den Kopf geschüttelt, inzwischen arbeiten viele Häuser an ähnlichen Konzepten.

Auch als wir bei der Tagung in der Diözese Essen 2010 erstmals massiv mit dem Problem von Kirchen konfrontiert wurden, die mangels Pfarrgemeinden von Schließung und Profanierung bedroht sind, war das für viele aus dem Kreis erschreckendes Neuland.

Ein weiteres Thema, dem sich die Arbeitsgemeinschaft in Zukunft stärker widmen möchte, ist die Provenienzforschung.

Eine besondere Gruppe innerhalb der Arbeitsgemeinschaft bilden die klösterlichen Mitglieder. Sie setzen sich überwiegend aus den Vertreter:innen der österreichischen Stifte zusammen, mit ihren reichen und oft auch überaus heterogenen Sammlungen.⁶ Das bayerische Otobeuren und das schweizerische Einsiedeln ergänzen diesen Kreis. Die Stifte sehen sich innerhalb der Arbeitsgemeinschaft insofern einer besonderen Situation gegenüber, als es sich oftmals um historisch gewachsene Universalmuseen handelt, die zusätzlich zum „üblichen“ Bestand eines kirchlichen Museums noch naturwissenschaftliche, ethnographische oder musikwissenschaftliche Sammlungen zu verwalten haben. In unseren Breiten ist aber längst nicht geläufig, dass es auch im evangeli-

⁶ Der Bereich Kultur und Dokumentation der Österreichischen Ordenskonferenz ist als Vertreter für alle weiteren, vor allem kleineren Sammlungen und Museen der Frauen- und Männerorden Mitglied.

schen Norddeutschland vergleichbare Häuser gibt. Die Klosterkammer Hannover, eine Institution der evangelischen Landeskirche, verwaltet die ehemaligen Klöster in der Region wie z. B. Kloster Lüne, Wienhausen oder Walsrode, die heute teilweise Damenstifte sind und die nicht nur über wertvolle historische Bauten, sondern auch über hochbedeutende Sammlungsbestände etwa an mittelalterlicher Textilkunst verfügen. Derartige Kontakte erweitern Horizonte und öffnen Augen.

Erfahrungsaustausch findet nicht nur bei den jährlichen Tagungen statt, sondern auch bei den Treffen der verschiedenen Arbeitskreise. Diese stehen anders als die Jahrestreffen allen Mitarbeiter:innen der Mitgliedsbetriebe offen. Derzeit existieren Arbeitskreise zu den Themen Textilien, Goldschmiedekunst und zeitgenössische Sakralkunst, die sich in unregelmäßigen Abständen treffen.

Die zwischen den Mitgliedern geknüpften persönlichen, oft genug freundschaftlichen Kontakte, sind eine unschätzbare Ressource, wenn es um Leihgaben für größere Ausstellungsprojekte geht. Man hilft einander mit Rat und Tat und es gehört auch zum Ehrenkodex, dass wechselseitig keine Leihgebühren verrechnet werden.

Viel stärker als noch am Beginn des Jahrtausends ist heute das Engagement in Sachen zeitgenössischer Kunst quer durch alle Häuser gegeben. Waren das Museum am Dom in Würzburg und die Museen im Benediktinerstift Admont in den frühen 2000er-Jahren in dieser Hinsicht Pioniere, so gehört das Ausstellen von und die Konfrontation der historischen Bestände mit zeitgenössischer Kunst heute bei vielen Häusern zu einem festen Bestandteil ihres Programms. Mitunter werden originelle und auf den ersten Blick verstörende Zugänge gewählt, wie etwa eine Ausstellung zum Thema „Fußball“ unter dem Titel „Kicker, Kult und Co.“ im Diözesanmuseum Osnabrück im Jahr 2013.⁷ Heute ist auf diesem Gebiet auch das Museum Krona im niederländischen Uden herausragend, das unter der Leitung von Wouter Prins ein überaus ehrgeiziges Ausstellungsprogramm umsetzt,⁸ das schon mit Namen wie Chagall und Dalí aufwarten konnte.

Zuletzt soll an zwei Beispielen gezeigt werden, welche konkreten Früchte durch das Netzwerk der Arbeitsgemeinschaft entstanden sind:

⁷ <https://www.dfb.de/news/detail/ausstellung-kicker-kult-und-co-in-osnabrueck-eroeffnet-42941/> [Zugriff: 27.7.2013]

⁸ <https://www.museumkrona.nl/en/now-on-display?archief> [Zugriff: 26.7.2023].

Die Schatzkammer des Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg würde heute nicht so aussehen, wenn man nicht im Vorfeld der Neugestaltung 2010/11 im Kolleg:innenkreis der Arbeitsgemeinschaft intensiv recherchiert hätte. Als ideales Referenzprojekt erwies sich die in den Jahren 2006 bis 2008 neu gestaltete Domschatzkammer Halberstadt in Sachsen-Anhalt.⁹ Der damalige Leiter Jörg Richter (mittlerweile ist er für die oben erwähnte Klosterkammer Hannover zuständig) teilte bereitwillig seine Erfahrungen nicht nur im Bereich der Präsentationstechnik, sondern unterstützte auch mit seinen Erfahrungen bzgl. Einrichtung der Depots.



⁹ Jörg RICHTER, *Der Domschatz zu Halberstadt: Führer durch die Ausstellung* (Dößel 2009).

¹⁰ Karl SCHWIND (Hg.), *Triegel trifft Cranach. Die Entstehung des Naumburger Altars von Michael Triegel* (Leipzig 2022) – Georg HABENICHT, *Naumburger Bilderstreich* (Petersberg 2023).

Abb. 3: Michael Triegel vor dem Marienaltar im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg
© Vereinigte Domstifter/
Charlotte Tennler

Ein aktuelles Beispiel für ein Kooperationsprojekt, das ohne die Arbeitsgemeinschaft undenkbar gewesen wäre, ist die „Tournée“ des Marienretabels aus dem Westchor des Naumburger Doms, die nach den denkmalpflegerischen Querelen um seine Aufstellung im Sommer 2022 als salomonische Zwischenlösung gestartet wurde.¹⁰ Der Naumburger Stiftskustos Holger Kunde sah sich im Kreis seiner Kolleg:innen der Arbeitsgemeinschaft um mögliche Stationen für diese aus der Not geborene Wanderausstellung um. Relativ spontan hat das Diözesanmuseum Paderborn zugegriffen und den Altar von Dezember 2022 bis Juni 2023 gezeigt und das Stift Klosterneuburg hat sich als zweite Station zur Verfügung gestellt.

Wolfgang Christian Huber studierte in Wien Handelswissenschaften und Kunstgeschichte. Er ist seit 1990 im Stift Klosterneuburg tätig und bekleidet seit 2016 das Amt des Kustos der stiftlichen Kunstsammlungen mit reicher Ausstellungs- und Publikationstätigkeit im Rahmen des Stiftsmuseums. Daneben ist er als freier Ausstellungskurator (z. B. NÖ Landesausstellung „Feuer und Erde“ 2007) tätig.
Kontakt:
museum@stift-klosterneuburg.at

ORDENSARCHIVE AUS DER SICHT DES INSTITUTS FÜR ÖSTERREICHISCHE GESCHICHTSFORSCHUNG

Christian Lackner

Vortrag gehalten bei der Jahrestagung der ARGE Ordensarchive Österreichs am 12. Juni 2023 in Wien, Kardinal König Haus.

Als Oswald Redlich (*1858, †1944), seines Zeichens Professor für Geschichte des Mittelalters und Historische Hilfswissenschaften an der Universität Wien, 1904, wenige Monate nach dem überraschenden Tod Engelbert Mühlbachers (*1843, †1903), Vorstand des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung von 1896 bis 1903 und Augustiner-Chorherr des Stifts St. Florian, ein Manuskript des Verstorbenen aus den 1870er Jahren unter dem Titel „Die literarischen Leistungen des Stiftes St. Florian bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts“ zum Druck brachte, schrieb er in seinem Vorwort:

„Es ist nicht bloß ein Akt der Pietät gegen den allzu früh dahingeshiedenen Gelehrten und Freund, wenn diese seine früheste größere Leistung auf historischem Gebiete vor der Vergessenheit bewahrt wird [...]. Es [das Buch] bringt aus den Schätzen des Archives und der Bibliothek von St. Florian, aus dem reichen Erbe an Korrespondenzen der Stiftsmitglieder eine Schilderung der literarischen Bestrebungen im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von ganz und gar selbständigem und nicht geringem Werte. Denn die Leistungen der Chorherren von St. Florian namentlich auf historischem Gebiete bilden einen bedeutsamen Anteil am geistigen Leben in Österreich. In einer Zeit, da an den österreichischen Universitäten der Betrieb der Geschichtswissenschaft noch nicht seinen Aufschwung genommen, war das Stift St. Florian eine hervorragende Stätte für die Pflege historischer Studien. Die eingehende, liebevolle und doch

unbefangene Würdigung, welche Mühlbacher dem Wirken von Franz Kurz [*1771, †1843] und Josef Chmel [recte: Joseph Chmel, *1798, †1858; beide St. Florianer Historiker], widmet, bietet ein anziehendes und charakteristisches Bild jener Zeit.“¹

Was hier in diesen Worten Oswald Redlichs, nachmals 1926 bis 1929 selbst Vorstand des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, so eindrücklich entgegnet, ist die enge Verflechtung zwischen den Klöstern und Stiften Österreichs und dem 1854 gegründeten Institut für Österreichische Geschichtsforschung. Dieser reichen Verflechtungsgeschichte möchte ich mich hier zunächst vor allem widmen, um dann in einem zweiten Schritt die Gegenwart zu beleuchten und abschließend einen vorsichtigen Blick in die Zukunft zu wagen. In meiner historischen Rückschau werde ich die handelnden Personen in den Mittelpunkt rücken und die Institutionen demgegenüber bewusst zurücktreten lassen, weil es meine Überzeugung ist, dass die zu erzählende Verflechtungsgeschichte vor allem eine der Menschen ist. Am Anfang dieser Verflechtungsgeschichte steht der Marienberger Benediktinerpater Albert Jäger (*1801, †1891), seit 1851 Professor für österreichische Geschichte an der Universität Wien, der bei der Gründung des Instituts 1854 zu dessen erstem Vorstand berufen wurde.² Ihm, der noch ganz „in der Tradition der benediktinischen Geschichtsforschung und Geschichtsschreibung des 17. und 18. Jahrhunderts“³ stand, fiel die keineswegs einfache Aufgabe zu, das Institut und die bei seiner Gründung handlungsleitenden Ideen Josef Alexander von Helferts (*1820, †1910) und Minister Leo Graf Thun-Hohensteins (*1811, †1888) zu verwirklichen und mit Leben zu erfüllen. Wie sehr es bei der Institutsgründung nicht allein um eine Stätte der Geschichtsforschung, sondern auch um eine Bildungseinrichtung ging, kommt am deutlichsten darin zum Ausdruck, dass das Institut zunächst als „Schule für österreichische Geschichtsforschung“ bezeichnet wurde.⁴ Und hier konnte Jäger auch den wohl uneingeschränkt nachhaltigsten Erfolg erzielen. Während die mit der Institutsgründung verbundenen Hoffnungen auf Stärkung eines gesamtösterreichischen Gemeingefühls, gleichsam eines übernationalen, auf eine Staatsnation bezogenen Nationalgefühls, im Vielvölkerstaat

¹ Oswald REDLICH, Vorwort des Herausgebers, in: Engelbert MÜHLBACHER, Die literarischen Leistungen des Stiftes St. Florian bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts (Innsbruck 1905) IV f.

² Thomas WINKELBAUER, Das Fach Geschichte an der Universität Wien. Von den Anfängen um 1500 bis etwa 1975 (Schriften des Archivs der Universität Wien. Fortsetzung der Schriftenreihe des Universitätsarchivs, Universität Wien 24, Göttingen 2018) 94. – Zu Albert Jäger siehe Othmar PARTELI, Marienberg: seine Äbte und Konventualen. 200 Jahre Klostersgeschichte, in: Der Schlern 90 (2016) Heft 7/8 26–174, hier bes. 61–77 und zuletzt auch David FLIRI, Albert Jäger (1801–1891) „Erinnerungen aus meinem Leben“. Ein österreichischer Historiker als Chronist seiner selbst (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung [QIÖG] 19, Wien–Köln 2023) 8–12.

³ WINKELBAUER, Fach Geschichte (wie Anm. 2) 94–97.

⁴ WINKELBAUER, Fach Geschichte (wie Anm. 2) 97.

⁵ Zitiert nach WINKELBAUER, Fach Geschichte (wie Anm. 2) 98.

⁶ PARTELI, Marienberg (wie Anm. 2) 69 f. u. 73.

⁷ Alphons LHOTSKY, Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 1854–1954 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung [MIÖG] Ergänzungsband [Erg. Bd.], 17, Graz–Köln 1954) 46–53, 61–74, 109–117; zuletzt WINKELBAUER, Fach Geschichte (wie Anm. 2) 99–101.

⁸ Vgl. zu ihm LHOTSKY, Geschichte des Instituts (wie Anm. 7) 169, 215–217, 234–237, 259–262; Daniela SAXER, Die Schärfung des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840–1914 (Ordnungssysteme. Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit 37, München 2014) hier bes. 101, 151–153; WINKELBAUER, Fach Geschichte (wie Anm. 2) 103–105.

der Donaumonarchie nicht einzulösen waren, konnte schon 1855 der erste Ausbildungslehrgang bzw. Institutskurs starten, dem bis 2004 nicht weniger als 62 weitere nachfolgen sollten. An diesem Punkt muss ich nun doch die Institutionengeschichte zu ihrem Recht kommen lassen. In den ersten von Minister Thun 1857 „vorläufig“ genehmigten Statuten wird das Institut für Österreichische Geschichtsforschung als „eine mit der Philosophischen Fakultät der Universität Wien verbundene, unter dem unmittelbaren Schutz und der obersten Leitung des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht stehende Anstalt“ beschrieben.⁵ Damals nahm die ungewöhnliche Stellung des Instituts zwischen Universität und Ministerium ihren Anfang, verlieh dem Institut für mehr als 160 Jahre den Status einer staatlichen Einrichtung bzw. nachgeordneten ministeriellen Dienststelle, die gleichzeitig immer auf das engste mit der Universität verschränkt und seit dessen Fertigstellung in den 1880er Jahren im Universitätshauptgebäude am Ring untergebracht war, eine Zwitterstellung, die erst vor wenigen Jahren, nämlich 2016, durch die formelle Eingliederung des Instituts in die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien endgültig beseitigt wurde.

Doch zurück zu Albert Jäger. Zu seinem Professkloster Marienberg im Vinschgau unterhielt Jäger, der im März 1852 die erbetene Säkularisierung bzw. Exklausurierung erhalten hatte, auch während seiner Tätigkeit als Professor in Wien und Vorstand des Instituts beste Beziehungen.⁶ Am Institut selbst bedeutete der Rückzug Jägers 1869 tiefgreifende Veränderungen, die sich schon seit der Berufung Theodor Sickels (*1826, †1908) als ao. Professor für Historische Hilfswissenschaften abgezeichnet hatten.⁷ Mit Sickel, der in Nachfolge Jägers 1869 auch die Leitung des Instituts übernahm und dessen Geschicke für gut zwei Jahrzehnte maßgeblich bestimmen sollte, zog ein gänzlich neuer Geist ins Institut ein, der dieses zu einem weithin anerkannten Zentrum diplomatisch-hilfswissenschaftlicher Forschung werden ließ. Welche Anziehungskraft von Theodor Sickel und eben diesem neuen Forschungsgeist auch auf Ordensmänner in vielen österreichischen Stiften und Klöstern ausging, sei am Beispiel des St. Florianer Augustiner-Chorherrn und nachmaligen Vorstands des Instituts Engelbert Mühlbacher⁸ und

des späteren Abts von St. Peter in Salzburg und bedeutenden Historikers Willibald Hauthaler (*1843, †1922)⁹ gezeigt. Die beiden gleichaltrigen (geb. 1843) Ordensmänner, die ein lebenslanger Briefwechsel verbinden sollte, lernten einander 1872 in Innsbruck kennen, wohin beide von ihren jeweiligen Ordensoberen zum Geschichtestudium geschickt worden waren. Der weit über die Universität Innsbruck hinaus bekannte Karl Friedrich Stumpf-Brentano (*1829, †1882) lud die beiden Studenten damals jeden Samstag zu sich und erteilte ihnen Privatunterricht in Paläographie und Diplomatie – Hauthaler war Stumpf bei seinen Arbeiten im Archiv des Benediktinerinnenstifts Nonnberg aufgefallen.¹⁰ Während Hauthaler ab Herbst 1874 bereits den Unterricht am Collegium Borromaeum in Salzburg aufnahm, zog es Mühlbacher auf direktem Weg nach Wien, wo er von Theodor Sickel, ohne formell einem Kurs anzugehören, weitergebildet wurde. Dazu schrieb Hauthaler am 1. November 1874 an Mühlbacher, nachdem er diesem von seinen Arbeiten in Wien im vergangenen Sommer am Staatsarchiv für das geplante Salzburger Urkundenbuch berichtet hatte: *So wünsche ich Ihnen also schließlich alles Beste und besonders auch große Fortschritte in der Schule Sickels; möchte wohl auch 1 Jahr Sickels Schüler sein.*¹¹ Daraus ist nichts geworden. Hauthaler, zu dessen Lebenswerk das erwähnte Salzburger Urkundenbuch werden sollte, verfolgte Mühlbachers akademischen Weg, der ihn zunächst zur Privatdozentur in Innsbruck und dann an die Universität Wien führte, gleichsam aus der Distanz. Der Briefwechsel der beiden Ordensmänner intensivierte sich wieder, als Mühlbacher die Redaktion der 1879 ins Leben gerufenen Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung (MIÖG) übernahm. *Freut mich sehr, das wir in Oest(erreich) auch einmal so was haben*, kommentierte Hauthaler seine Lektüre des ersten Heftes der neuen Zeitschrift.¹²

Ich mache einen Zeitsprung von fast einem Jahrhundert und halte im Jahre 1977, jenem Jahr, in dem das Benediktiner-Stift Kremsmünster sein 1200-Jahrjubiläum mit einer imposanten historischen Ausstellung beging, die als insgesamt fünfte in der Reihe der oberösterreichischen Landesausstellungen zu einem eindrucksvollen Publikums-erfolg wurde.¹³ Spiritus rector und treibende Kraft hinter

⁹ Zu Willibald Hauthaler siehe Franz MARTIN, Abt Willibald Hauthaler, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 63 (1923) 1–8; Friederike ZAISBERGER, Willibald Hauthaler als Historiker, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 93 (1982) 335–360 u. zuletzt Korbinian BIRNBACHER, Willibald Hauthaler (1843–1922), Historiker und Abt von St. Peter zu Salzburg, in: Andreas SOHN (Hg.), Benediktiner als Historiker (Aufbrüche. Interkulturelle Perspektiven auf Geschichte, Politik und Religion 5, Bochum 2016) 115–124.

¹⁰ ZAISBERGER, Hauthaler (wie Anm. 9) 339 u. BIRNBACHER, Hauthaler (wie Anm. 9) 116.

¹¹ Archiv des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Nachlass Engelbert Mühlbacher, Brief Willibald Hauthalers vom 1. November 1874.

¹² Archiv des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, Nachlass Engelbert Mühlbacher, Brief Willibald Hauthalers vom 11. Jänner 1880.

¹³ Vgl. Otto WUTZEL, Landesausstellung 1200 Jahre Kremsmünster, in: 1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer. Geschichte, Kunstsammlungen, Sternwarte (Linz 1977) 9 f. u. P. Willibrord NEUMÜLLER O.S.B., Zur Stiftsgeschichte, in: ebenda, 11–32.

¹⁴ Kurt HOLTER, P. Willibrord Neumüller OSB †, in: MIÖG 86 (1978) 534–536; vgl. auch Manfred STOY, Das Österreichische Institut für Geschichtsforschung 1929–1945 (MIÖG Erg. Bd. 50, Wien–München 2007) 344 f.

¹⁵ Siegfried HAIDER (red.), Die Anfänge des Klosters Kremsmünster. Symposion 15.–18. Mai 1977 (Ergänzungsband zu den Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs 2, Linz 1978).

¹⁶ STOY, Institut (wie Anm. 14) 343 f.

¹⁷ Hans STURMBERGER, Begrüßungsworte zur Eröffnung des Symposions, in: Die Anfänge (wie Anm. 15) 7–9, hier 8.

diesem zukunftsweisenden Projekt der Vermittlung des kulturellen Erbes war der Archivar und Bibliothekar des Stiftes P. Willibrord Neumüller (*1909, †1978), der diese Krönung seines jahrzehntelangen Wirkens in Kremsmünster gerade noch erleben durfte – im Jahr darauf, am 17. Juni 1978, ist er nicht einmal 70-jährig einer schweren Krankheit erlegen.¹⁴ Eingeleitet wurde das große Stiftsjubiläum durch ein vom oberösterreichischen Landesarchiv veranstaltetes, von P. Willibrord Neumüller angeregtes Symposium am 15. – 18. Mai 1977 mit dem Titel „Die Anfänge des Klosters Kremsmünster“,¹⁵ wobei das Institut für Österreichische Geschichtsforschung unter den Referenten durchaus prominent vertreten erscheint und zwar durch die Professoren Erich Zöllner (*1916, †1996) und Herwig Wolfram (*1934) sowie durch den Kunsthistoriker Kurt Holter (*1911, †2000)¹⁶, der gemeinsam mit P. Willibrord den 39. Kurs von 1933 bis 1935 besucht hatte und lebenslang zu den engsten wissenschaftlichen Weggefährten P. Willibrords zählte. Und natürlich nahm der damals amtierende Vorstand des Instituts Heinrich Fichtenau (*1912, †2000) an der Tagung regen Anteil, Kurskollege P. Willibrords aus dem 39. Kurs auch er, und im Übrigen ein intimer Kenner der Frühgeschichte von Kremsmünster. Fichtenau habe, wie Hans Sturmberger (*1914, †1999), Direktor des Oberösterreichischen Landesarchivs in seinen Begrüßungsworten zur damaligen Tagung treffend formulierte, „ganz gewaltig gerüttelt ... an den Grundfesten der alten Auffassungen über den Stiftbrief von Kremsmünster“.¹⁷ Es ist eine breite Palette von Aufgaben, die P. Willibrord Neumüller in seinem Professo-kloster Kremsmünster wahrnahm. Das Stiftsarchiv bildete hier nur einen Teil. Daneben galt seine Aufmerksamkeit vor allem der Bibliothek, wo er den Anstoß zu einem großen Handschriften-Katalogisierungsprojekt gab. Das Institut für Österreichische Geschichtsforschung hatte, das sei in Dankbarkeit gesagt, in seinem Mitglied P. Willibrord über Jahrzehnte einen wertvollen Ansprech- und Kooperationspartner für Stiftsarchiv, Stiftsbibliothek und historische Forschung.

Als Abt Albert Bruckmayr (*1913, †1982) in seiner Grußadresse am gerade erwähnten Symposium anlässlich des 1200-Jahrjubiläums des Benediktiner-Stifts Kremsmünster 1977, wohl mehr als nur en passant, vermerk-

te, dass „drei ... Mitbrüder im Institut für Österreichische Geschichtsforschung das Mitgliedsrecht“ besitzen¹⁸, war dies ein schöner Ausdruck der Verbundenheit zwischen Stift und Institut und beleuchtet einen Aspekt, der seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts für das Institut für Österreichische Geschichtsforschung immer größere Bedeutung gewinnen sollte, nämlich der Ausbildungskurs, dessen Absolvierung mit der Verleihung der Mitgliedschaft einherging.

Zunächst noch sehr selten begegnen Ordensleute als Kursteilnehmer, so am 28. Kurs 1909–1911 P. Josef Karl Strasser (*1870, †1939), Archivar in Salzburg St. Peter, er zunächst noch als außerordentliches Mitglied (ohne sich der Prüfung zu unterziehen)¹⁹, dann im 35. Kurs (1925–1927) P. Maurus Schellhorn (*1888, †1973; mit Prüfung)²⁰ und im 37. Kurs (1929–1931) Gebhard Rath (*1902, †1979)²¹, Archivar im Zisterzienserstift Wilhering (bis 1940), später Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, schließlich im 39. Kurs (1933–1935) P. Willibrord Neumüller²² aus Kremsmünster. Die Reihe lässt sich fortsetzen: 40. Kurs (1935–1937) der Klosterneuburger Chorherr Felix Wintermayr (*1908, †1984)²³, nachmals Archivar im Niederösterreichischen Landesarchiv, 42. Kurs (1939–1941) der St. Peterer Profess Karl Hermann (*1913, †1997)²⁴, nachmals Professor für Kirchengeschichte in Salzburg.

Maßgeblich zum Interesse der Ordensleute am Kurs des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung mag damals beigetragen haben, dass seit Anfang des 20. Jahrhunderts bei der Ausbildung vermehrt das Augenmerk auf Archivkunde gelegt wurde. Zuerst ab 1874 zunächst nur eine einstündige Vorlesung, wurde „Archivkunde“ ab 1898 als zweistündiges Kolleg mit praktischen Übungen unterrichtet. Die neue Lehrveranstaltung wurde von Oswald Redlich gehalten, der vor seiner 1893 erfolgten Berufung an die Universität Wien elf Jahre lang in Innsbruck als Archivar gearbeitet hatte.²⁵ So empfahl die Absolvierung des Institutskurses zunehmend auch für die Tätigkeit in Archiven und so mancher Ordensobere mag jüngere Mitbrüder nicht zuletzt mit Blick auf die Betreuung des eigenen Stiftsarchivs an das Institut nach Wien zum Besuch des Kurses entsandt haben.

¹⁸ Albert BRUCKMAYR, Begrüßungsworte zur Eröffnung des Symposions, in: die Anfänge (wie Anm. 15) 9 f.

¹⁹ LHOTSKY, Geschichte des Instituts (wie Anm. 7) 357 Anm. 63.

²⁰ Zu Maurus Schellhorn OSB vgl. Gerald HIRTNER, Maurus Schellhorn OSB, 1888–1973. Dekan, Kirchengeschichte, in: Dietmar WINKLER, Alois HALBMAYR (Hg.), „... und mit dem Tag der Zustellung dieses Erlasses aufgegeben“. Die Aufhebung der Katholisch-Theologischen Fakultät Salzburg 1938 (Salzburger theologische Studien 67, Innsbruck–Wien 2022) 331–341 u. Die ältesten Urbare von St. Peter in Salzburg. Ein Beitrag zur Wirtschaftsgeschichte des 13. Jahrhunderts von Maurus SCHELLHORN OSB (†), St. Peter/Salzburg mit Einführung und Register von Gerald HIRTNER, St. Peter/Salzburg, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige 133 (2022) 93–145.

²¹ STOY, Institut (wie Anm. 14) 320 f.

²² STOY, Institut (wie Anm. 14) 344 f.

²³ STOY, Institut (wie Anm. 14) 357.

²⁴ STOY, Institut (wie Anm. 14) 383f.

²⁵ Zuletzt dazu Thomas WINKELBAUER, Vom „Institutskurs“ zum Masterstudium „Geschichtsforschung, Historische Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft“ an der Universität Wien: eine Grenzüberschreitung, in: *Scrinium* 66 (2012) 7–13, hier 7f.

Von Ordensfrauen war bis hierher noch gar nicht die Rede. Und auch von den Archiven geistlicher Frauengemeinschaften hören wir bis in die 1930er Jahre ausnehmend selten. Während das Philosophische Studium in Österreich wohl seit den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts für Frauen endlich geöffnet war, traf dies auf den Ausbildungskurs des Instituts nicht zu. Hier finden sich erst in den 1930er Jahren weibliche Absolventinnen. Unter den ersten begegnet auch der Name einer Ordensfrau, Henriette Peters (*1919, †1997), die ich in meinen frühen Dienstjahren am Institut für Österreichische Geschichtsforschung in den 1980er Jahren noch persönlich kennenlernen durfte. Geboren 1919 in Meerssen in den Niederlanden kam sie mit einem Stipendium der Humboldt-Stiftung 1941 nach Wien, wo sie am 43. Kurs bis 1945 teilnahm, vorerst aber keine Abschlussprüfung ablegte, erst im Rahmen des 47. Kurses 1953–1956 schloss Peters die Ausbildung ab. Dissertiert hatte sie noch in den letzten Kriegstagen zu einem mediävistischen Thema „Die politischen Beziehungen der Habsburger zum Erzstift Salzburg 1273–1365.“²⁶ Henriette Peters trat 1949 in den Orden der Englischen Fräulein (Congregatio Jesu) ein, deren Gründerin Mary Ward (*1585, †1645) sie 1991 die bis heute maßgebliche Biographie widmete.²⁷ Beruflich fand Peters ihre Lebensaufgabe in dem nach dem Zweiten Weltkrieg notwendig gewordenen Neuaufbau bzw. der Neuordnung des Wiener Diözesanarchivs, dessen Leitung von 1963 bis 1976 in ihren Händen lag.

Sucht man in der jüngeren Vergangenheit nach Verbindungslinien zwischen den Ordensarchiven in Österreich und dem Institut für Österreichische Geschichtsforschung, dann stößt man unwillkürlich auf einen Namen, der diese von mir nachgezeichnete Verflechtungsgeschichte, wie kaum jemand zuvor, verkörpert. Die Rede ist von Helga Penz. Von 1995 bis 1998 besuchte sie den 61. Ausbildungslehrgang des Instituts, gemeinsam übrigens mit dem 2020 tragisch verunglückten P. Wolfram Hoyer OP (*1969, †2020).²⁸ Österreichische Ordensarchive sind schon kurz nach Abschluss ihres Studiums zur hauptsächlichen Wirkungsstätte von Helga Penz geworden. Und sie hat nicht zuletzt der Vernetzung der Ordensarchive untereinander ihre ganze Kraft gewidmet – die ARGE Ordensarchive Österreichs verdankt diesen vielfäl-

²⁶ STOY, Institut (wie Anm. 14) 391.

²⁷ Henriette PETERS, Mary Ward: Ihre Persönlichkeit und ihr Institut (Innsbruck–Wien 1991).

²⁸ Chronik des Instituts. 61. Ausbildungslehrgang des Instituts (1995–1998), in: MIOG 107 (1999) 499–506, hier 500 u. 503.

tigen Bemühungen wesentlich ihre Gründung bzw. Entstehung. Mir steht es hier nicht zu, zu würdigen, wohl aber im Namen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung zu danken für eine jahrzehntelange Verbundenheit, die dem Institut sehr wertvoll ist und zuletzt in einem schönen Buch auch sinnbildhaft Ausdruck gefunden hat. In diesem Kalenderjahr 2023 nämlich hat Helga Penz unter dem Titel „Die Tüchtigkeit der Frauen. Die Wiener Barmherzigen Schwestern und die freie Wohlfahrt von 1832 bis 1945“ eine breit angelegte Studie, Frucht langer Forschung und Arbeit, als 68. Ergänzungsband der Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung publiziert.²⁹

Fast in der Gegenwart angekommen, richte ich meinen Blick nochmals ein wenig auf das Institut für Österreichische Geschichtsforschung und hier insbesondere auf die institutionelle Entwicklung der letzten ein- einhalb Jahrzehnte, die ich unlängst am letzten österreichischen Archivtag im Oktober 2021 als „doppelte Integration“ bezeichnet habe.³⁰ Zentrale Stichjahre, Zäsuren im eigentlichen Sinn, waren 2004 und 2016. Im Jahr 2004 endete, wie schon eingangs erwähnt, der letzte als außeruniversitärer Lehrgang organisierte Kurs und es begann der Umbau der Ausbildung zu einem Regelstudium auf der zweiten Stufe des Bologna-Prozesses. Sichtbarste Folge dessen war, dass man die Ausbildung ab nun jedes Jahr anstatt nur jedes dritte Jahr beginnen konnte. Mit dem Umbau des Kurses zu einem Regelstudium ging allerdings auch die Regelungskompetenz für dieses Studium an die Universität und deren für das Studium zuständige Gremien über. Reformen in Sachen Curriculum sind dementsprechend nur mehr über den Weg dieser Gremien realisierbar und bedürfen langer Vorbereitung. Umgekehrt sind gesamtuniversitäre studienorganisatorische und studienrechtliche Veränderungen in diesem Studiengang direkt umzusetzen bzw. nachzuvollziehen.³¹

Zur zweiten Zäsur 2016: Mit dem 1. Jänner 2016 wurde das Institut für Österreichische Geschichtsforschung Teil der Universität Wien, wurde als Universitätsinstitut der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät eingegliedert. An der räumlichen Unterbringung im Hauptgebäude am Ring änderte sich nichts, und auch sonst blieben auffällige Einschnitte zunächst aus. Heute, gut

²⁹ Helga PENZ, *Die Tüchtigkeit der Frauen. Die Wiener Barmherzigen Schwestern und die freie Wohlfahrt von 1832 bis 1945* (MIÖG Erg. Bd. 68, Wien-Köln 2023).

³⁰ Christian LACKNER, *Das Masterstudium „Historische Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft“ an der Universität Wien und das Institut für Österreichische Geschichtsforschung*, in: *Scrinium* 76 (2022) 19–29, hier 24 f.

³¹ Vgl. zu diesen Fragen zuletzt LACKNER, *Masterstudium* (wie Anm. 30) 24 f.

³² Vgl. LACKNER, Masterstudium (wie Anm. 30) 25–27.

sieben Jahre nach diesem Ereignis, lässt sich das volle Ausmaß der Veränderung, auch seine Folgen etwa für das Masterstudium „Historische Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft“, noch nicht wirklich abschätzen.³²

Aus dem eben Geschilderten könnte der Eindruck entstehen, dass das Masterstudium „Historische Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft“ gegenwärtig die einzige Aufgabe des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung darstellt, also gleichsam eine Verengung des Institutsprofils eingetreten ist. Tatsächlich trifft dies zu einem gewissen Grad zu, im Selbstverständnis des Instituts sind Langzeitprojekte der geschichtswissenschaftlichen Grundlagenforschung, namentlich große Quelleneditionsprojekte (*Monumenta Germaniae Historica*, Papstregister, *Regesta Habsburgica*) aber nach wie vor fest verankert, nach Maßgabe der finanziellen Ressourcen versteht sich. Mit Stolz darf ich außerdem darauf hinweisen, dass es einen dritten Arbeitsbereich des Instituts gibt, dessen Entwicklung in den letzten beiden Jahrzehnten als überaus dynamisch beschrieben werden kann. Gemeint sind die Publikationsreihen des Instituts. Zu den Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung (MIÖG), Ergänzungsbänden (Erg. Bd.) und Veröffentlichungen (VIÖG), sind zuletzt noch die Quelleneditionen (QIÖG) mit einer starken digitalen Komponente hinzugekommen.

Die Publikationen bieten mir die Möglichkeit, zu meinem Thema, den Beziehungen des Instituts zu den Ordensarchiven, zurückzukehren. Hier sei nochmals an das 2023 als Ergänzungsband der MIÖG erschienene schöne Buch von Helga Penz erinnert, von dem zuvor schon die Rede war. Mit großer Freude und gleichzeitig Dankbarkeit kann ich auch berichten, dass das Masterstudium als Ausbildung für Ordensarchivarinnen und -archivare gute Akzeptanz findet, regelmäßig Studierende zum Besuch der Ausbildung entsandt werden bzw. Absolventinnen und -absolventen in Ordensarchiven eine Anstellung bekommen.

Abschließend sei ein vorsichtiger Blick in die Zukunft gewagt: Am Institut für Österreichische Geschichtsforschung war und ist das Bewusstsein stark ausgeprägt, dass die österreichischen Ordensarchive eine ganz spezielle Bedeutung für das kulturelle Erbe des Landes besitzen.

Sie bewahren dieses bedeutende kulturelle Erbe zumeist noch am Ort der Entstehung in einer bis heute lebendigen Gemeinschaft – und dies ist nur noch in wenigen anderen europäischen Ländern so der Fall. Hierzu einen Beitrag zu leisten, sei es durch das Ausbildungsangebot im Rahmen des Masterstudiums „Historische Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft“, sei es aber auch durch Kommunikation und Austausch mit den Verantwortlichen in den Ordensarchiven, muss dem Institut ein unbedingtes Anliegen sein. Ich versichere Sie an dieser Stelle der großen Wertschätzung seitens des Instituts. Und ich bin zuversichtlich, dass die lange Verflechtungsgeschichte von Institut und Ordensarchiven, die ich in diesem kleinen Beitrag historisch nachzuzeichnen versucht habe, auch in der Zukunft eine für beide Seiten fruchtbare Fortsetzung finden wird.

Christian Lackner studierte Geschichte und Französisch an der Universität Innsbruck. Er absolvierte den 57. Ausbildungskurs (1983–1986) am Institut für Österreichische Geschichtsforschung und ist seit 1987 ebendort als wissenschaftlicher Beamter sowie seit 1989 als Lektor an der Universität Wien tätig. 2001 habilitierte er sich mit einer Arbeit über die österreichischen Herzoge in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Seit 2020 ist Christian Lackner Direktor des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung.
Kontakt:
christian.lackner@univie.ac.at



Abb.: Eingangportal des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung im Hauptgebäude der Universität Wien © IÖG

EIN ÖSTERREICH-WEITES PILOTPROJEKT

Der Ordensgründer:innenraum im Schulalltag

Regina Ahlgrimm-Siess

¹ Website der Vereinigung von Ordenschulen Österreichs (VOSÖ), <https://www.ordenschulen.at/> [Zugriff: 19.6.2023].

Wie kann Ordenscharisma ins Heute übersetzt werden? Der „Gründer:innenraum“ in den Mary Ward Schulen St. Pölten, ein bislang beispielloses Pilotprojekt, soll genau dies möglich machen. Der „Mary Ward Raum“ dient als interaktiver Raum für die Vermittlung des Ordenscharismas Mary Wards (*1585, †1645) an Schüler:innen, Pädagog:innen, Eltern und Absolvent:innen der Mary Ward Schulen in St. Pölten und Krems. Er entstand als Gemeinschaftsprojekt der beiden Schulstandorte, des Schulerhalters, der Vereinigung von Ordenschulen Österreichs (VOSÖ)¹ und dem Bereich Kultur und Dokumentation der Österreichischen Ordenskonferenz.

Abb. 1: Mary Ward Raum, Einblick - Kinder während eines Workshops © ÖOK/Magdalena Schauer-Burkart



AUS DER TRADITION DER ORDEN

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich in Österreich die Entwicklung von Ordenschulen zu Schulen in Ordenstradition vollzogen. Der visionäre Gründungsgedanke der VOSÖ 1993 war es, ein Angebot für die Orden zu schaffen, die ihre Bildungswerke aus Gründen der Überalterung oder des mangelnden Nachwuchses nicht mehr

² Youtube-Kanal der Österreichischen Ordenskonferenz, Ist Ordenscharisma ins Heute übersetzbar?, Josef Prikoszovits u.a. (Mai 2018), <https://www.ordenschulen.at/aktuell/lebendiges-ordenscharisma> [Zugriff: 6.9.2023].

³ Impulsreferat von Maria Habersack anlässlich der 30-Jahrfeier der VOSÖ am 30.3.2023 im Kardinal König Haus Wien.

„Wir haben einen Bildungsauftrag. Bildung ist nicht nur Weitergabe von Wissen und Vermittlung von Kompetenzen. Uns geht es um den ganzen Menschen mit seinen Lebensfragen, die über den Alltag hinausgehen und bis ins Transzendente hineinreichen. An unseren Standorten darf im pädagogischen Alltag die Frage nach Gott gestellt werden, *expressis verbis* oder inklusiv; denn jeder Mensch fragt nach dem Woher, nach dem Wohin und nach dem Sinn des Lebens. Wenn wir mithilfe der Heiligen Schrift und aus den Ressourcen der Ordenscharismen zunächst den Pädagog:innen und diese den jungen Leuten etwas mitgeben für ihr Leben, dann werden wir unserem Bildungsauftrag gerecht“², so Josef Prikoszovits. Für Maria Habersack, Vorstandsvorsitzende der VOSÖ, gehen Pädagogik und Ordenscharismen Hand in Hand: „Wir arbeiten nicht nur laufend daran, die Zukunft mit den besten pädagogischen Mitteln zu bestreiten, sondern unser Bestreben wie auch unsere Überzeugung ist es, aus der Geschichte und dem Charisma jeder Ordenschule die besten Ratgeber zum Finden dieser Mittel anzubieten.“³



Abb. 3: Mary Ward Schulen St. Pölten, Außenansicht
© Monika Weißenböck

ORDENSGRÜNDER:INNENRAUM ALS GEMEINSCHAFTSPROJEKT

Im Zuge eines Inventarisierungsprojektes ist im Mary Ward Schulzentrum St. Pölten die Idee zu einem innovativen Gemeinschaftsprojekt entstanden. Aus dieser Idee wurde in Kooperation mit dem Bereich Kultur und Dokumentation der Österreichischen Ordenskonferenz, der VOSÖ und den beiden Mary Ward Standorten, St. Pölten und Krems, ein Raumkonzept entwickelt. Karin Mayer, Leiterin des Bereichs Kultur und Dokumentation, betont: „Dieses bemerkenswerte Gemeinschaftsprojekt ermöglicht die Bewahrung des kulturellen Erbes eines Ordens an seinem einstigen Wirkungsort. Die reiche Historie, die spirituelle Tradition und die kunstvolle Schönheit dieser Gebäude und ihrer Ausstattungen werden durch diese Initiative bewahrt und an folgende Generationen weitergegeben.“ Der Startschuss für das Projekt fiel im April 2019, die Fertigstellung erfolgte nach coronabedingten Verzögerungen im Frühjahr 2021.

„Das Ordenscharisma Mary Wards ist pädagogisches Programm im täglichen Umgang mit unseren Schülerinnen und Schülern. Die Förderung von Begabungen in Kombination mit ehrlicher Kommunikation – ich sehe dich – befähigt die Kinder zu eigenverantwortlichem Handeln und Durchhalten, auch in widrigen Situationen. Jeder Mensch ist ein Geschenk Gottes – diesen ‘Spirit’ Mary Wards auch weiterhin spürbar zu machen ist unser großes Ziel⁴, lautet das Credo der beiden Leitungsteams in St. Pölten und Krems.

Zwei Jahre nach Eröffnung des Ordensgründer:innenraumes ist sichtbar, dass diese Zielsetzung der beiden Leitungsteams in vielseitiger Hinsicht realisiert wurde. Als Beispiele für die Nutzung des Gründer:innenraums von unterschiedlichen Zielgruppen seien Workshops für Schüler:innen, Religionsunterricht mit Klassen, On-



Abb. 4: Mary Ward Schulen Krems, Außenansicht
© Archiv Mary Ward Schulen Krems

⁴ Website Mary Ward Schulen, Lebendiges Ordenscharisma - Mary Ward Raum in St. Pölten <https://www.marywardschulen.com/mary-ward-raum> [Zugriff: 10.8.2023].

⁵ Josef Prikoszovits, Verantwortlicher für Schulpastoral und Ordensscharisma der VOSÖ <https://www.marywardschulen.com/maryward-raum> [Zugriff: 10.8.2023].

⁶ Eine Auswahl zur Literatur über die „Englischen Fräulein“, online unter: <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/frauenorden/65-congregatio-jesu-englische-fr-ulein-in-sterreich> [Zugriff: 3.10.2023].

boarding-Veranstaltungen für neue Pädagog:innen und Mitarbeiter:innen sowie die Vorstellung des Gründer:innenraumes im Rahmen der Langen Nacht der Kirchen in St. Pölten, bei Besuchen anderer Schulen oder bei Absolvent:innen-Treffen genannt.

Martha Mikulka, Geschäftsführerin der VOSÖ, sieht dieses Projekt mit Blick in die Zukunft als Startschuss für die Entstehung weiterer solcher Räume an den Bildungsstandorten. „Da wir österreichweit 20 Bildungsstandorte führen, besteht hier ein reiches Betätigungsfeld. Unser Bildungsauftrag liegt neben Wissensvermittlung auch in der Herzensbildung. Ordensgründer:innenräume sind für uns in diesem Zusammenhang auch Räume der Identität, der Begegnung und Reflexion.“⁶

IGNATIANISCHE PÄDAGOGIK

Mary Ward folgte der Spiritualität von Ignatius von Loyola (*1491, †1556). Die Ignatianische Spiritualität basiert auf dem Prinzip des Wachsens, Lernens und Unterwegs-Seins. Mary Wards Berufung war die Bildung von jungen Frauen. Ihre Biografie zeugt von Mut, visionärem Geist sowie Widerstands- und Durchhaltevermögen auf Basis ihrer Glaubenskraft. Mary Ward gilt als Pionierin der Mädchenbildung.

Vor etwa 400 Jahren trug sie ihre Gründungsvision zu Fuß nach Rom, um dem Papst die Ordensregeln für die Gemeinschaft der „Englischen Fräulein“ (heute Congregatio Jesu)

vorzulegen.⁶ Wachsen und mutiges Offensein für neue Schritte ist an den Mary Ward Schulen Krems und St. Pölten bis heute maßgeblich für das pädagogische Handeln. „Mary Ward war eine Frau, die Visionen hatte und die ihrer Zeit Jahrhunderte voraus war“, so Sr. Gertrud Zenk CJ, Oberin der Schwesterngemeinschaft in St. Pölten.



Abb. 5: Mary Ward Raum, Mädchen vor dem Porträt Mary Wards © ÖÖK/Magdarena Schauer-Burkart

HIGHLIGHTS DES GRÜNDER:INNENRAUMES

Als Kuratorinnen entwickelten Karin Mayer (Österreichische Ordenskonferenz) und Regina Ahlgrimm-Siess (VOSÖ) in pädagogischer Abstimmung mit den Leitungsteams von St. Pölten und Krems das Raumkonzept. Vorhandenes historisches Mobiliar präsentiert sich gemeinsam mit Fotografien von jenen Menschen, die heute in den beiden Schulzentren St. Pölten und Krems in der Nachfolge und im Geist Mary Wards wirken. Sie zeigen sich in unterschiedlichen Bilderrahmen und in Nachbarschaft mit historischen Aufnahmen aus dem Ordensarchiv.

In QR-Codes verpackte Infobotschaften sind ebenso zu finden wie ein Lieblingsgebet von Sr. Gertrud Zenk CJ, das Stärkung und Trost spenden soll. *Zeige dich so, wie du bist und sei so, wie du dich zeigst*⁷ – dieses Zitat der Ordensgründerin Mary Ward wurde als Wandmalerei im Kontext mit einem Barockspiegel vermittlungstechnisch umgesetzt und harmonisiert in seiner Gestaltungsform mit dem Stuckdekor des Raumes.

Eine Magnettafel für interaktives Arbeiten und ein Filmporträt dieser wegweisenden und emanzipierten Ordensfrau zählen zu den weiteren Highlights des Raumes, der

⁷ [...] a singular freedom from all that could make one adhere to earthly things, with an entire application and apt disposition to all good works. Something happened also discovering the freedom that such a soul should have to refer all to God... That word Justice, and those in former times that were called just persons, works of justice, done in innocency and that we be such as we appear, and appear such as we are – these things often since occurred to my mind with a liking of them. Zitat aus dem Brief den Mary Ward ihrem Beichtvater Frater Roger Lee SJ im November 1615 schrieb. Zitiert auf der Webseite der Congregation of Jesus, Englisch Provinz, <https://www.congregationofjesus.org.uk/spirituality/mary-ward-2/> [Zugriff: 6.9.2023]. Siehe dazu auch Mary Ward und ihre Gründung. Die Quellentexte bis 1645, Ursula Dirmeyer CJ (Hg.), 4 Bd. Congregatio Iesu Englische Fräulein - Institutum Beatae Mariae Virginis. (Münster 2007).

Abb. 6: Kuratorinnen Regina Ahlgrimm-Siess (links) und Karin Mayer (rechts) im Mary Ward Raum © ÖOK/Magdalena Schauer-Burkart





Abb. 7: Gründer:innenraum, Detail mit Barockspiegel und Teilen des Zitats Mary Wards © ÖOK/Magdalena Schauer-Burkart

kein stiller Museumsraum sein soll, sondern ein Erlebnis- und Begegnungsraum. Neben dem Mary Ward Raum ist ein kleiner Gebetsraum situiert, der direkten Einblick in die barocke Klosterkirche gewährt. Um die Verbindung zur Bildungseinrichtung in Krems und deren Kirche aufzuzeigen, ist eine Fotografie der dort aufgestellten Schutzengelfigur sichtbar.

In Zusammenarbeit mit den Pädagog:innen sind Materialien für interaktives Lernen bereitgestellt. In diesem interessanten Fundus findet sich auch manchmal eine echte Zitrone. Mit ihrem Saft hat Mary Ward Geheimbriefe aus der päpstlich angeordneten Gefangenschaft an ihre Mitschwwestern geschrieben.⁸ Heute sind die 23 Originalbriefe noch immer erhalten. Dieser Schatz wird von der Ordensgemeinschaft bis heute behütet und sicher verwahrt. Das Erlernen dieser alten Geheimtechnik steht im Mary Ward Raum auf dem Vermittlungsprogramm.

⁸ Blog der Congregatio Jesu, <https://www.congregatiojesu.org/de/auferstehungsmomente-im-leben-von-mary-ward-8-mai/> [Zugriff: 19.6.2023].

STECKBRIEF VOSÖ Vereinigung von Ordensschulen Österreichs

- 1993 auf Initiative der Österreichischen Ordensgemeinschaften gegründet.
- 2023 ist die VOSÖ der größte private Schulträger Österreichs:
20 Bildungsstandorte (mit gesamt 70 Einrichtungen) von 14 Orden in acht Bundesländern (Vorarlberg, Tirol, Salzburg, Oberösterreich, Niederösterreich, Wien, Burgenland, Steiermark).
- Rund 13.000 Kinder und Schüler:innen besuchen Bildungseinrichtungen der VOSÖ.
- Details unter: www.ordensschulen.at

Regina Ahlgrimm-Siess ist promovierte Kunsthistorikerin und leitet nach beruflichen Stationen im Benediktinerstift Admont und am Campus Sacré Cœur Graz seit 2017 die Abteilung Kommunikation bei der Vereinigung von Ordensschulen Österreichs (VOSÖ) in Wien.
Kontakt: al.kommunikation.vosoe@ordensgemeinschaften.at

EINBEZOGEN INS HEILSGESCHEHEN

Zur Theologie des Gottesdienstes
in der Liturgischen Bewegung –
eine Spurensuche mit Blick auf die
Kirchenmusik

Alexander Zerfaß

*Vortrag gehalten am Balduin-Sulzer-Symposium im
Zisterzienserstift Wilhering am 17. März 2023.*

DER GOTTESDIENST: „GEMÜTSWERTE“ ODER „WESENSELEMENT“?

(Lambert Beauduin)

„Das christliche Volk schöpft die eigentlichen Ausdrucksformen seiner Anbetung und seines Gebets und die Substanz seines geistlichen Lebens nicht mehr aus der Liturgie. Der eine oder andere hält diese Loslösung und die Vorherrschaft privater geistlicher Methoden sogar für eine glückliche frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklung. Es gibt gewiß viele, die den öffentlichen Gottesdienst der Kirche interessant finden und ihm auf Grund seiner künstlerischen Qualität Gemütswerte zuerkennen. In ihren Augen spielt er im religiösen Leben die Rolle, die sonst im Leben die Kunst spielt. Daß er stattdessen ein Wesenselement des christlichen Lebens sein soll, seine erste und durch nichts zu ersetzende Quelle: diese von Pius X. [*1835, †1914] wieder ins Gedächtnis gerufene Erkenntnis läuft tiefeingewurzelten Vorurteilen und Gewohnheiten stracks zuwider.“¹ – Diese Worte stammen aus dem Vortrag, den Lambert Beauduin (*1873, †1960),² ein Benediktiner aus der belgischen Abtei Mont César, am 23. September 1909 auf dem Katholikentag in Mecheln (Belgien) gehalten hat. Diese Rede, die als „Mechelner Ereignis“ bekannt ist, gilt gemeinhin als der ereignishistorische Beginn der katholischen Liturgischen Bewegung im engeren Sinn. Deren Wurzeln reichen zwar bis ins 19. Jahrhundert zurück,³ doch bricht in der Folge

¹ Lambert BEAUDUIN, Das eigentliche Gebet der Kirche, in: Liturgisches Jahrbuch 9 (1959) 198–202, hier 198f.

² Vgl. Louis BOUYER, Dom Lambert Beauduin: un homme d'Église (Tournai–Paris 1964); André HAQUIN, Le centenaire du mouvement liturgique contemporain (1909–2009): dom L. Beauduin et le Congrès des Œuvres de Malines, in: La Maison-Dieu 260 (2009) 9–16.

³ Vgl. Arno SCHILSON, Erneuerung aus dem Geist der Restauration. Ein Blick auf den Ursprung der Liturgischen Bewegung bei Prosper Guéranger, in: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 12 (1993) 35–56.

⁴ Vgl. einführend (mit weiterreichenden Literaturhinweisen) Winfried HAUNERLAND, Liturgische Bewegung in der katholischen Kirche im 20. Jahrhundert, in: Jürgen BÄRSCH–Benedikt KRANEMANN (Hg.), Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte, Bd. 2: Moderne und Gegenwart (Münster 2018) 165–205.

⁵ Die einschlägige Passage ist in deutscher Übersetzung greifbar in: Dokumente zur Kirchenmusik, hg. von Hans Bernhard MEYER–Rudolf PACIK (Regensburg 1981) 25; das italienische Original in: Documenta pontificia ad instaurationem liturgicam spectantia (1903–1953), Bd. 1, hg. von Annibale BUGNINI (Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Sectio Practica 6, Rom 1953) 12f.

⁶ Vgl. dazu Ansgar FRANZ, Die Rolle der Gläubigen im Spiegel der Messandachten privater Gebetbücher des 18. bis 20. Jahrhunderts, in: Hélène BRICOUT–Benedikt KRANEMANN–Davide PESENTI (Hg.), Die Dynamik der Liturgie im Spiegel ihrer Bücher. La dynamique de la liturgie au miroir de ses livres. Festschrift für Martin Klöckener. Mélanges offerts à Martin Klöckener (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 110, Münster 2020) 313–337; Andreas BIERINGER, *Veneremur cernui*. Messandachten in privaten Gebetbüchern zwischen Schaufrömmigkeit und Gnadenströmen, in: Stefan HEID–Markus SCHMIDT (Hg.), Kult des Volkes. Der Volksgedanke in den liturgischen Bewegungen und Reformen. Eine ökumenische Revision (Darmstadt 2022) 341–362.

⁷ Hier wird ausschließlich die männliche Form verwendet, da liturgische Funktionsträgerinnen im Missale Romanum vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil nicht vorgesehen waren.

des Mechelner Ereignisses zweifellos eine neue Dynamik auf, zunächst in Belgien, Frankreich und Deutschland.⁴ Beauduin, dem in diesem Sinn die Rolle als Initiator der Liturgischen Bewegung zukommt, greift in seinem Vortrag eine Wendung aus dem Motu proprio *Tra le sollecitudini* zu Fragen der Kirchenmusik auf, das Papst Pius X. 1903 als erstes Dokument seines Pontifikats veröffentlicht hatte.⁵ Die „tätige Teilnahme“ an der Feier der Liturgie als primäre Quelle christlicher Spiritualität – diesen Gedanken des Papstes entfaltet Beauduin zu einem Programm der liturgischen Erneuerung, verstanden als Arbeit am Bewusstsein aller Gläubigen.

Im Hintergrund stand die weitreichende Diastase zwischen Klerusliturgie und Tun des Volkes, die die Gottesdienstkultur der Westkirche seit dem Mittelalter prägte. Je konsequenter die eigentliche Liturgie als exklusiver Kultvollzug des spezialisierten und per Weihe ontologisch qualifizierten Personals gedacht wurde, desto mehr machte sich die Frömmigkeit der übrigen Gläubigen an anderen Formen individueller oder gemeinschaftlicher religiöser Übungen fest. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es weithin üblich, dass die Gläubigen, sofern sie sich während der Messe in der Kirche aufhielten, den Rosenkranz beteten oder sich in verschiedene Andachten vertieften, die ihr Gebetbuch bereithielt.⁶ Doch diese Diastase betraf keineswegs nur die „einfachen“ Gläubigen und ihre parallel zur Messe „des Priesters“ verrichteten Frömmigkeitsübungen. Vielmehr betraf sie auch die Kirchenmusik gleich welcher Couleur. Da nämlich der *Ritus servandus in celebratione Missae* des nach dem Konzil von Trient (1545–1563) erneuerten Missale Romanum von 1570 die *missa lecta*, die vom Priester still gelesene Messe, als Grundform der eucharistischen Feier beschrieb, war jedwede Form von Kirchenmusik, die zur Messe erklang, unter systemischem Gesichtspunkt eine fakultative Ergänzung zu dieser Grundform. Die Logik dieser Grundform kannte keine eigentliche Rollenteilung mehr, der zufolge bestimmte Textanteile der Messe eben nicht dem Priester, sondern anderen liturgischen Funktionsträgern⁷ wie dem Lektor oder der Schola zugekommen wären; stattdessen wurde die zumindest leise Rezipitation aller Texte durch den Priester als unverzichtbare Voraussetzung für den gültigen Vollzug der Messe an-

gesehen. Das bedeutete etwa, dass auch bei einer *missa cantata* die Texte der von der Schola vorgetragenen Gesänge zusätzlich durch den Priester gesprochen werden mussten. Dieses additive, nicht integrale Verständnis des tatsächlichen Gesangs der Schola entband diesen auch vom Zwang zur exakten Synchronizität zum Handeln des Priesters. Mehr noch: Ein zeitliches Auseinanderfallen von priesterlichem und scholamäßigem Textvortrag war mitunter sogar vorgeschrieben. So durfte etwa der Benedictusgesang der Schola gemäß einer Vorgabe der Ritenkongregation noch vom 14. Januar 1921 in der *missa cantata* erst nach der Elevation erklingen,⁸ obwohl das Benedictus textlich gesehen zum Sanctus gehört, das seinen Ort direkt nach der das Eucharistiegebet einleitenden Präfation hat, also lange vor der Elevation. Ganz zu schweigen davon, dass es sich beim Sanctus/Benedictus eigentlich um eine Gemeindeakklamation handelt.⁹ Da die Kirchenmusik in der nachtridentinischen Liturgie systemisch als Parallelvollzug fungierte, konnten dann in gewisser Weise auch andere Formen von Kirchenmusik „an die Stelle“ des traditionellen Gregorianischen Gesangsrepertoires treten, hierzulande etwa der volkssprachige Gesang der Kirchensinger¹⁰ oder seit der Aufklärungszeit die Gemeindelieder der Singmessen, daneben natürlich auch die polyphonen Orchestermessen. Gleich, ob das Ganze dann rubrizistisch als *missa lecta* unter begleitendem Musikvortrag durch Kirchensinger, Chor oder Gemeinde, oder als *missa cantata* unter Beteiligung der Schola zu verbuchen war, phänotypisch blieb es jedenfalls dabei, dass unverzichtbar für die Messe nur das Tun des Priesters war, das durch Kirchenmusik flankiert werden konnte, aber nicht musste.

Insofern werfen die Worte Beauduins ein bezeichnendes Licht auf das zeitgenössische Verständnis der Kirchenmusik, auch wenn explizit nicht von ihr die Rede ist: Sie dürfte zu jenen Faktoren zählen, die für viele Menschen aufgrund ihrer künstlerischen Qualität anziehend wirken¹¹ und „Gemütswerte“ hervorbringen, gleichwohl aber nicht das Eigentliche darstellen. Wenn der Gottesdienst insgesamt für das geistliche Leben eine analoge Funktion einnimmt wie die Kunst für das menschliche Leben überhaupt, so erscheint nachvollziehbar, dass es nicht zuletzt die im Gottesdienst zum Tragen kommenden Küns-

⁸ *Acta Apostolicae Sedis* 13 (1921) 157.

⁹ Vgl. Ansgar FRANZ–Thomas HIEKE–Konrad HUBER–Alexander ZERFASS, Sanctus, in: Birgit JEGGLE-MERZ–Walter KIRCHSCHLÄGER–Jörg MÜLLER (Hg.), *Das Wort Gottes hören und den Tisch bereiten. Die Liturgie mit biblischen Augen betrachten* (Luzerner Biblisch-Liturgischer Kommentar zum Ordo Missae 2, Stuttgart 2015) 145–163.

¹⁰ Dazu exemplarisch Thomas HOCHRADNER, *Zwischen fremden Modellen und eigener Tradition – Kirchensinger in Salzburg*, in: Gerd GRUPPE (Hg.), *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das ‚Fremde‘ und das ‚Eigene‘?* (Musikethnologische Sammelbände 20, Aachen 2005) 135–165.

¹¹ Gegen idealisierende Vorstellungen ist freilich daran zu erinnern, dass es, wo es der Kirchenmusik an Qualität mangelt, auch den umgekehrten Effekt gab (und gibt); vgl. etwa die kritischen Bemerkungen zur kirchenmusikalischen Praxis in Deutschland bei Germain MORIN, *Vom Geiste und von der Zukunft der katholischen Liturgie*, in: *Hochland* 25/2 (1928) 253–268.

te sind, die seine Wahrnehmung prägen. Das ändert für Beauduin jedoch nichts daran, dass die Liturgie trotz ihrer ästhetischen Qualitäten nicht mehr der wirkliche Referenzpunkt der Spiritualität der Gläubigen ist, weil es an adäquaten Formen der Teilnahme mangelt.

STRÖMUNGEN INNERHALB DER LITURGISCHEN BEWEGUNG

Daraus ergeben sich nun die beiden Fragen, die die folgenden Überlegungen leiten sollen: Es soll darum gehen, inwieweit wesentliche Vertreter der deutschsprachigen Liturgischen Bewegung sich im Rahmen ihrer Konzepte für die Musik im Gottesdienst interessierten und welche Herausforderungen die Denk- und Verstehensansätze der Liturgischen Bewegung der zeitgenössischen Kirchenmusik stellten. Vorab müsste eigentlich zumindest eine knappe Darstellung der Geschichte der Liturgischen Bewegung erfolgen, was aber den gegebenen Rahmen offenkundig überfordern würde. So können nur schablonenhaft und unter äußerster Reduktion des in Wahrheit viel komplexeren Feldes drei wirkmächtige Ausprägungen der Liturgischen Bewegung herausgegriffen und an jeweils einem Protagonisten exemplarisch festgemacht werden. Bei den gewählten Vertretern dürfte es sich um die bekanntesten Namen im Umfeld der katholischen deutschsprachigen Liturgischen Bewegung handeln. Da sie alle drei in unterschiedlicher Weise Bezüge zu klösterlichem Leben haben, sollte damit zugleich eine auch in dieser Hinsicht passende liturgietheologische Basis für das Balduin-Sulzer-Symposion „Klosterkomponist im 20. Jahrhundert“ gelegt sein.

Innerhalb der Liturgischen Bewegung sind mindestens drei Zweige zu unterscheiden: ein benediktinisch-akademischer, ein jugendbewegter und ein volksliturgischer Zweig. Die Bedeutung der Benediktiner ist zu Beginn dieses Beitrags mit Lambert Beauduin schon angeklungen. Eine Schlüsselrolle kam speziell der Beuroner Kongregation zu, deren Ursprungsimpuls im 19. Jahrhundert wiederum durch die Abtei Solesmes (Frankreich) unter ihrem berühmten Abt Prosper Guéranger (*1805, †1875) beeinflusst war. Im deutschen Sprachraum sticht besonders die 1893 von Beuron aus wiederbegründete Abtei Maria Laach in der Eifel hervor. Hier wurden sowohl litur-

giehistorische und quellenkundliche Studien betrieben als auch liturgietheologische Überlegungen angestellt. Impulse der liturgischen Bildung durch Mönche des Konvents richteten sich primär an bildungsbürgerliche Kreise, die von monastischer Gottesdienstkultur fasziniert waren. Wir greifen Odo Casel (*1886, †1948) heraus,¹² dessen Mysterientheologie¹³ Joseph Ratzinger (*1927, †2022) als „die vielleicht fruchtbarste theologische Idee unseres [d.i. des 20.] Jahrhunderts“¹⁴ bezeichnet hat.

Der jugendbewegte Zweig schlug die Brücke von der Liturgie zu Aufbruchsbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, die kirchliches Leben als Gemeinschaftserlebnis und ganzheitliche leib-geistige Entfaltung des Menschen betrachteten. Die entscheidende Figur in diesem Feld ist zweifellos Romano Guardini (*1885, †1968),¹⁵ der bis zum Zweiten Weltkrieg als Leiter der zum Jugendverband Quickborn gehörenden Burg Rothenfels Bildungsformate betrieb, die Generationen von jungen Menschen geprägt haben. Seine anthropologisch gewendete Mystagogie¹⁶ schlägt sich in einigen der bekanntesten Schriften aus dem Umfeld der Liturgischen Bewegung nieder, darunter sein epochales Erstlingswerk „Vom Geist der Liturgie“, das 1918 in der vom Maria Laacher Abt Ildefons Herwegen (*1874, †1946) herausgegebenen Reihe „Ecclesia orans“ erschien.¹⁷ Nach Maria Laach unterhielt besonders der junge Romano Guardini enge Beziehungen, vor allem durch seine Freundschaft zu P. Kunibert Mohlberg (*1878, †1963).¹⁸

Den volksliturgischen Zweig repräsentiert, zumal in Österreich, an erster Stelle der Klosterneuburger Chorherr Pius Parsch (*1884, †1954).¹⁹ Er bemühte sich – quasi experimentell in seiner Liturgiegemeinde St. Gertrud und publizistisch mittels des eigens dafür gegründeten Verlags „Volksliturgisches Apostolat“ – um die Popularisierung der liturgischen Bildung in der Breite der Pfarren. Der Einfluss Parschs auf das liturgische Leben in Österreich und weit darüber hinaus manifestiert sich einerseits in einer unübersehbaren Fülle von Kleinschriften für den praktischen Gebrauch, andererseits in größer angelegten Büchern einführenden Charakters, die sich realistischer Weise primär an ein gehobenes Publikum richten. In Deutschland ragen unter den auf die pfarrliche Wirklichkeit hin orientierten Vertretern der Liturgischen

¹² Vgl. Burkhard NEUNHEUSER, Casel, Odo (1886–1948), in: Theologische Realenzyklopädie 7 (1981) 643–647.

¹³ Vgl. Arno SCHILSON, Theologie als Sakramententheologie. Die Mysterientheologie Odo Casels (Tübinger Theologische Studien 18, Mainz 1982).

¹⁴ Joseph RATZINGER, Die sakramentale Begründung christlicher Existenz [zuerst 1966], in: ders., Theologie der Liturgie. Die sakramentale Begründung christlicher Existenz (Gesammelte Schriften, Bd. 11), hg. von Gerhard Ludwig MÜLLER in Verbindung mit dem Institut Papst Benedikt XVI. (Freiburg i. Br. u. a. 2008) 197–214, hier 197.

¹⁵ Vgl. Hanna-Barbara GERL-FALKOVITZ, Romano Guardini. Konturen des Lebens und Spuren des Denkens (Kevelaer 2010); Frédéric DEBUST, Romano Guardini – Einführung in sein liturgisches Denken (Regensburg 2009).

¹⁶ Guardini betreibt Mystagogie, also die Erklärung liturgischer Feiern, unter starker Berücksichtigung anthropologischer Grundkoordinaten wie Gestimmtheiten, psychologische Prozesse, leib-seelische Zusammenhänge usw.

¹⁷ Vgl. Stefan K. LANGENBAHN, Vom Geist der Liturgie: 100 Jahre Romano Guardinis „Kultbuch“ der Liturgischen Bewegung. Begleitpublikation zur Ausstellung in Maria Laach, Heiligenkreuz Hochschule Benedikt XVI., Burg Rothenfels, Trier, Köln und München (Libelli Rhenani 68, Köln 2017).

¹⁸ Vgl. dazu Stefan K. LANGENBAHN, Romano Guardini und Maria Laach aus der Perspektive Kunibert Mohlbergs. Drei unbekannte Quellentexte zu den Anfängen der Liturgischen Bewegung und systematischer Liturgiewissenschaft in Deutschland, in: Archiv für Liturgiewissenschaft 55 (2013) 24–64; ders., „...damit wir endlich einen Kristallisationspunkt für wissenschaft. Liturgik haben“. Romano Guardini als Promotor und Kunibert Mohlberg als Organisator des Jahrbuchs für Liturgiewissenschaft, in: Archiv für Liturgiewissenschaft 62/63 (2020/2021) 18–70.

¹⁹ Vgl. Rudolf PACIK, Pius Parsch (1884–1954), in: Benedikt KRANEMANN–Klaus RASCHZOK (Hg.), Gottesdienst als Feld theologischer Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Deutschsprachige Litur-

giewissenschaft in Einzelporträts, Bd. 2 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 98/2, Münster 2011) 886–900; Andreas REDTENBACHER–Daniel SEPER (Hg.), Die Liturgie-theologie von Pius Parsch. Klosterneuburger Symposion 2021 (Pius-Parsch-Studien 18, Freiburg i. Br. u. a. 2022).

²⁰ Vgl. Martin STUFLESSER, Johannes Pinsk (1891–1957), in: Gottesdienst als Feld theologischer Wissenschaft (wie Anm. 19) 2, 927–934.

²¹ Vgl. Andreas POSCHMANN, Das Leipziger Oratorium. Liturgie als Mitte einer lebendigen Gemeinde (Erfurter Theologische Studien 81, Leipzig 2001).

²² Bei Guardini muss man diese Feststellung dahingehend präzisieren, dass sie konkret für die musikalische Gestalt gilt; beispielsweise über die Struktur und den Text von Responsorien äußert sich Guardini hingegen sehr wohl.

²³ Hans MAIER, Romano Guardini – Ein Nachwort, in: Romano GUARDINI, Vom Geist der Liturgie (Freiburg i. Br. 1983) 145–158, hier 153.

²⁴ Romano GUARDINI, Vom Geist der Liturgie (Mainz–Paderborn 2019) 57–67.

Bewegung der Berliner Priester Johannes Pinsk (*1891, †1957)²⁰ und das 1930 gegründete Leipziger Oratorium²¹ heraus.

Romano Guardini und Odo Casel thematisieren in ihren Schriften die Kirchenmusik nicht explizit.²² Beiden geht es um die *participatio actuosa* als innerliche Kategorie, die sie im Falle Guardinis durch liturgische Bildung im Sinne der „Teilnahme“, im Falle Casels durch liturgie-theologische Reflexion eher im Sinne der „Teilhabe“ einzuholen suchen. Gleichwohl gehört Musik natürlich zu dem Geschehen, das sie beschreiben, durchdringen und erschließen wollen. So lässt sich zeigen, dass ihre Texte, auch wenn sie sich nicht ausdrücklich auf die Kirchenmusik beziehen, dennoch für deren Verständnis und Praxis relevant sind.

ROMANO GUARDINI – VOM SPIEL UND ERNST DER LITURGIE

Am Anfang sollen einige kurzen Textbeispiele aus Guardinis „Vom Geist der Liturgie“ stehen. Das Büchlein setzt sich aus sechs, seit der vierten und fünften Auflage von 1920 aus sieben Essays zu Grundfragen des Liturgieverständnisses zusammen, die bis heute unvermindert relevant sind. Konkret sollen zwei Kapitel herausgegriffen werden, bei denen eine ausdrückliche Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik besonders nahegelegen hätte. Dass sie unterbleibt, fällt daher umso mehr auf und ist wohl nur dadurch zu erklären, dass Guardini persönlich, wie Hans Maier in seinem Nachwort zu einer Neuauflage von „Vom Geist der Liturgie“ feststellt, „zu einer wesentlichen Form liturgischer Vollzüge, nämlich zur Musik, nie ein sehr ausgeprägtes Verhältnis“ gehabt hat.²³ Es geht um die komplementären Kapitel „Liturgie als Spiel“ und „Der Ernst der Liturgie“, wobei letzteres eben jenes ist, das von Guardini 1920 als Reaktion auf verkürzende Kritik an ersterem nachträglich eingefügt wurde.

Der tragende Grundgedanke von „Liturgie als Spiel“²⁴ ist die Unterscheidung der Kategorien „Zweck“ und „Sinn“. Zweck hat eine Sache insofern, als sie auf ein außerhalb ihrer selbst liegendes Ziel hingeeordnet ist. Sinn hingegen bedeutet, dass die Bestimmung der Sache in ihr selbst liegt. „Zweck und Sinn sind die beiden Formen der Tat-

sache, daß ein Daseiendes Grund und Recht zum eigenen Sein und Wesen hat. Unter der Rücksicht des Zweckes fügt sich ein Ding in eine Ordnung ein, die über es hinausgreift; unter der Rücksicht des Sinnes ruht es in sich selbst.“²⁵ Ganz auf der Linie der grundlegenden Überzeugung Guardinis, dass das Lebendige sich aus der Spannung einander ergänzender Gegensätze ergibt, sind die Sphären des Zweckhaften und Sinnvollen komplementär zu denken. „Beides gehört zusammen. Der Zweck ist das Ziel des Strebens, Arbeitens, Ordnen; der Sinn ist der Inhalt des Daseins, des blühenden, reifenden Lebens.“²⁶ Bezogen auf die Kirche sieht Guardini das Element des Zwecks in ihrer Rechtsordnung realisiert, während er die Liturgie als Inbegriff des nicht Zweckmäßigen, aber Sinnerfüllten betrachtet. Die Liturgie „ist nicht Durchgang zu einem außerhalb liegenden Ziel, sondern eine in sich ruhende Welt des Lebens.“ Näherhin geht es um das schlechthin Eigentliche menschlichen Lebens jenseits aller Zwecke, die den Alltag prägen: „Der Sinn der Liturgie ist der, daß die Seele vor Gott sei, sich vor ihm ausströme, daß sie in seinem Leben, in der heiligen Welt göttlicher Wirklichkeiten, Wahrheiten, Geheimnisse und Zeichen lebe, und zwar ihr wahres, eigentliches, wirkliches Leben habe.“²⁷

Wenn Guardini dieses pure Da-Sein vor Gott als Realisierung der menschlichen Bestimmung auslegt, Kinder Gottes zu sein, liegt es nahe, dass er als eine Analogie zur Sphäre des Sinns das Spiel des Kindes vorstellt, welches „zweckfrei sich ausströmendes, von der eigenen Fülle Besitz ergreifendes Leben“ sei.²⁸ Eine weitere Analogie erblickt er im Kunstschaffen, in dem der Künstler eine „innere Spannung überwinden“ wolle, indem er nämlich „das höhere Leben, nach dem er verlangt und das er in der Wirklichkeit immer nur annäherungsweise erreicht, in der Welt der Vorstellung zum Ausdruck bringen“²⁹ und dabei gleichsam „ein Abbild des göttlichen Schaffens“³⁰ realisieren könne. Die Liturgie nun, da sie auf die übersinnliche Gnadenwelt bezogen sei, gewinne ihre Ausdrucksformen nicht aus dem Alltäglichen der gewöhnlichen Wirklichkeit, sondern aus der Kunst.³¹

An dieser Stelle setzt vertiefend das Kapitel „Der Ernst der Liturgie“ an.³² Es beschreibt die Gefahr des Ästhetizismus, der Liturgie auf ihre Schönheit reduziert. Schönheit



Abb. 1: Romano Guardini um 1920 © Wikimedia Commons (gemeinfrei)

²⁵ Ebd., 59.

²⁶ Ebd., 60.

²⁷ Ebd., 62.

²⁸ Ebd., 63.

²⁹ Ebd., 64.

³⁰ Ebd., 66.

³¹ Vgl. ebd., 64f.

³² Ebd., 68–78.

aber bleibt stets abhängig von Wahrheit: „Schön ist ein wirkliches Ding oder ein Kunstwerk, wenn sein inneres Wesen und Bedeuten vollkommen in seinem Sein ausgesprochen ist.“³³ Von daher bestimmt Guardini Schönheit als „Ausdrucksvollkommenheit“³⁴. Eine rein ästhetische Weltanschauung oder „Schöngeisterei“³⁵ bleibt hinter diesem Anspruch zurück. Sie sucht den Formwert anstelle des Sachwerts, treibt Spielerei statt Ernst, ergeht sich in Schamlosigkeit anstelle von Keuschheit. Mit diesem Begriff meint Guardini in diesem Zusammenhang die Not der Innerlichkeit, sich öffnen zu wollen, die ihr doch ihre Scheu nicht nimmt, „weil sie fürchtet, dabei ihr Edelstes zu verlieren“³⁶. Guardini folgert daraus, dass Schönheit nicht um ihrer selbst willen erstrebt werden kann, sondern nur als Epiphänomen der Wahrheit. Für die Liturgie heißt das: In ihr geht es um die ernste Wahrheit der Erlösung, die sich durch das Kreuz vollzieht; nur, wer sich der Liturgie von diesem Gehalt her nähert, wer sich „ihre(r) Wahrheit und ihre(r) Lebensbedeutung“³⁷ aussetzt, dem kann sich auch die Schönheit ihrer Gestalt erschließen.

Auch wenn Guardini es in den beiden Essays, in die wir hineingelesen haben, nicht dahingehend entfaltet, lässt sich aus dem Zitierten festhalten: Kirchenmusik ist eine jener Künste, auf deren Ausdrucksformen die Liturgie zurückgreift, um die aus der Wahrheit der gefeierten Heilsgemeinnisse genährte Schönheit erfahrbar werden zu lassen. Die Zielperspektive kirchenmusikalischen Schaffens wäre von daher die Ausdrucksvollkommenheit des liturgisch sich ergehenden geistlichen Lebens.

ODO CASEL – MYSTERIENGEGENWART ALS TRANSZENDENZERFAHRUNG

Wenden wir uns nun kurz Odo Casel zu. Sein zentrales Konzept, das einen erheblichen Einfluss auf die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils ausübte, ist die sogenannte Mysterientheologie. Casel schöpfte sie aus der theologischen Auseinandersetzung mit patristischen und liturgischen Quellen, daneben spielte aber auch die kontextuell-religionswissenschaftliche Befassung mit den antiken Mysterienkulten eine Rolle. Die noch im frühen 20. Jahrhundert gängige Sicht der Liturgie versteifte sich auf den objektiven Kultvollzug des Klerus, mittels dessen den Gläubigen Heilswirkungen

³³ Ebd., 71.

³⁴ Ebd., 72.

³⁵ Ebd., 74.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., 77.

zugewendet werden konnten. Gegen ein solches instrumentelles und beinahe gnadenmechanistisches Liturgie- und Sakramentenverständnis bringt Casel erneut die Grundintention altkirchlicher Liturgietheologie zur Geltung: Liturgie ist keineswegs nur ein Geschehen, „das etwa Gnadengaben vermittelte“, sondern „die objektive und notwendige Darstellung und Gegenwärtigsetzung des Heilswerkes Christi“. Deswegen kommt die ganze feiernde Gemeinde direkt mit den Heilsereignissen in Berührung und profitiert nicht nur mittelbar durch freigesetzte Gnadenfrüchte. Es ist der Gottesdienst, in dem sich das Christusgeschehen – das, was das Konzil später als „Pascha-Mysterium“ bezeichnen wird (Sacrosanctum Concilium (SC) 5f. und öfter)³⁸ – „allen Geschlechtern der in Raum und Zeit sich ausbreitenden Heilsgemeinde mitteilen“ kann.³⁹ *Participatio*, das Schlagwort der liturgischen Bewegung, wäre von diesem Konzept her wohl weniger als „Teilnahme“ denn als „Teilhabe“ zu übersetzen: Es geht um die Teilhabe aller Getauften am liturgisch gegenwärtigen Heilswerk.

Wie kann man eine solche Teilhabe an den in der Bibel kodifizierten Heilsereignissen der Vergangenheit, aber auch der Zukunft, zeittheoretisch verstehen? Sehen wir uns dazu eine kleine Passage aus einem Text Casels im Zusammenhang an:

„Das Kultmysterium macht die Heilstat des Herrn in Wort und Riten unter uns gegenwärtig. Gott ist Gegenwart. Für ihn gibt es keine Vergangenheit und keine Zukunft. Gott ist der eine Punkt, in dem sich alles sammelt. Von ihm geht alles aus, und zu ihm geht alles zurück. Deshalb gibt es bei ihm nur ein göttliches Heute. Das ist freilich anders als das Heute, das wir Menschen meinen. Wenn wir sagen ‚Jetzt‘, so ist das ‚Jetzt‘ schon vorbei; es ist schon Vergangenheit. So flüchtig ist der irdische Augenblick und das irdische Heute. Bei Gott aber ist das Heute eine immerwährende Gegenwart. [...]“

Gott hat uns die Möglichkeit gegeben, schon während unseres Lebens in dieser Zeit in die göttliche Gegenwart und das ewige Heute einzutreten. Möglich ist es uns durch die Kultmysterien. Da gibt es auch für uns nicht Vergangenheit und Zukunft, sondern nur Gegenwart.⁴⁰

Casel versteht die liturgische Feier als ein sinnliches Ereignis, das durch ein Überschreiten des innerweltlichen,



Abb. 2: Odo Casel
© Abtei Maria Laach

³⁸ Vgl. Simon SCHROTT, Pascha-Mysterium. Zum liturgietheologischen Leitbegriff des Zweiten Vatikanischen Konzils (Theologie der Liturgie 6, Regensburg 2014).

³⁹ Odo CASEL, Glaube, Gnosis und Mysterium, in: Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 15 (1935) 155–305, hier 194.

⁴⁰ Odo CASEL, Vom Wesen des Mysteriums, in: ders., Das christliche Kultmysterium, hg. v. Burkhard NEUNHEUSER (Regensburg 1960) 131–195, hier 173f.

⁴¹ Pius PARSCH, Wo steht die volksliturgische Bewegung?, in: *Bibel und Liturgie* 6 (1931/32) 7.

⁴² Vgl. Rudolf PACIK, Volksgesang im Gottesdienst. Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg (Schriften des Pius-Parsch-Instituts Klosterneuburg 2, Klosterneuburg 1977) 75–93.

zeitlichen Daseins in die Gegenwart Gottes hinein Heilsgeschichte vergegenwärtigt. Die Rolle der Kirchenmusik thematisiert Casel dabei ausdrücklich ebenso wenig wie Guardini. Doch liegt auf der Hand, dass die musikalische Gestalt des Gottesdienstes einen wesentlichen Beitrag dazu leisten kann, im rituellen Handeln Transzendenzerfahrungen zu ermöglichen.

Wie Guardini zielt Casel in seinen Schriften auf ein vertieftes Verständnis der Liturgie. Darin berühren sich beide Autoren, so sehr sie sich unterschiedlicher literarischer Gattungen bedienen und inhaltlich unterschiedliche Akzente setzen. Es ist jedenfalls nicht ihr Fokus, praktische Konsequenzen im Blick auf einen möglichen Änderungsbedarf an den liturgischen Formen zu erwägen.

PIUS PARSCH – DER KLANG DER TÄTIGEN TEILNAHME

Pius Parsch hingegen, der abschließend in den Blick kommen soll, konstatierte in Anbetracht der gottesdienstlichen Realität in den Pfarren, dass die tätige Teilnahme der Laien nicht allein am Weg einer liturgischen Bildung, die an einer Idealform monastischen Gottesdienstes Maßstab nimmt, zu stärken wäre: „Es ist gewiß erbaulich und erhebend, wenn die Laien von Zeit zu Zeit eine Abtei aufsuchen, um an dem herrlichen liturgischen Gottesdienst teilzunehmen; solche Kraftstationen sind überaus segensreich, aber die Lösung des Problems sind sie nicht. In der Pfarre müssen Wege gesucht und gefunden werden, dem Volk die Teilnahme an der Liturgie zur ermöglichen, wenn auch starke Abstriche in Form und Feier gemacht werden. Es gilt also, an erster Stelle eine klare Zielstellung zu erreichen: Wie weit können wir beim Volke überhaupt kommen?“⁴¹

Auf diese Frage entwickelte Parsch im Laufe der Jahre eine differenzierte Antwort, die verschiedene Formen der Messfeier mit Gemeindebeteiligung vorsah. Unbeschadet der Beobachtung, dass sich seine diesbezügliche Idealvorstellung im Laufe der Zeit wandelte,⁴² war für ihn jedenfalls klar: Um die tätige Teilnahme der Gläubigen sach- und menschengerecht zu organisieren, bedurfte es der Kombination von im Wechsel gesprochenen liturgi-



Abb. 3: Pius Parsch
© Stift Klosterneuburg

schen Texten und vor der jeweiligen liturgischen Funktion verantwortetem Gesang mit Volksbeteiligung. Beide Punkte sind kurz zu erläutern: Vielerorts wurde mit sog. Gemeinschaftsmessen experimentiert, bei denen ein Vorbeter parallel zur leisen lateinischen Rezitation durch den Priester deutsche Übersetzungen der Messtexte vortrug, wobei die Gemeinde mit ihm z.B. beim liturgischen Gruß in Dialog trat. Parsch zählte zu den frühesten Protagonisten solcher Formen,⁴³ und früher als viele andere legte er Wert darauf, den lauten Vortrag auf jene Texte zu beschränken, die von der Tradition her tatsächlich dafür vorgesehen waren, und nicht etwa auch jene mittelalterlichen Zusätze zum Messordo laut vortragen zu lassen, die von vornherein als priesterliche Stillgebete, häufig in der 1. Person Singular formuliert, konzipiert waren. Damit verschaffte sich bei Parsch frühzeitig der elementare Gedanke einer liturgischen Rollenteilung Geltung, der die Gemeinschaftsmesse nicht nur als eine besondere Form der Messandacht – und damit weiterhin im Status eines Parallelvollzugs verbleibend – erscheinen ließ, sondern wirklich als Vorstufe einer erneuerten Messliturgie in deutscher Sprache.

Dieselbe Tendenz liegt auch Parschs Position zum liturgischen Gesang zugrunde. Parsch beobachtete zutreffend, dass auch die Kirchenmusik ein wesentlicher Faktor der Nicht-Beteiligung des Volkes an der Liturgie sein konnte. Das betraf nicht nur den Gregorianischen Choral, den Parsch nach Lage der Dinge an der pastoralen Basis für unerschwinglich hielt,⁴⁴ sondern auch die polyphone Kirchenmusik, die die Gemeinde gesanglich nicht weniger enteignete. „Das arme Volk saß nun in der Mite [sic!]: rückwärts konzertierte der Sängchor, vorne zelebrierte der Priester“.⁴⁵ Auch das überkommene Repertoire an Kirchenliedern betrachtete Parsch nicht als geeignete Lösung, weil es dem Corpus der lateinischen liturgischen Gesänge textlich zu wenig entsprach. Tatsächlich war dies ja auch nur selten der Anspruch von Kirchenliedern gewesen, auch nicht der berühmten Singmessen aus der Aufklärungszeit, die ursprünglich eben nicht als Ersatz der Messtexte, sondern als erbaulicher Parallelvollzug mit liturgiedidaktischem Anspruch gedacht waren. Herkömmliche Betsingmessen, bei denen ergänzend zu den vom Vorbeter vorgetragenen deutschen Texten traditi-

⁴³ Vgl. Andrea ACKERMANN-Rudolf PACIK, Von der ersten „liturgischen Messe“ in Klosterneuburg zur Betsingmesse im Diözesangesangbuch, in: Protokolle zur Liturgie 10 (2022/2023) 69-106.

⁴⁴ Vgl. Pius PARSCH, Volksliturgie. Ihr Sinn und Umfang (unv. Nachdruck von Klosterneuburg/Wien ²1952; Pius-Parsch-Studien 1, Würzburg 2004) 311.

⁴⁵ Ebd., 306.

⁴⁶ Ebd., 307.

⁴⁷ Vgl. ebd., 312–315; PACIK, Volksgesang (wie Anm. 42) 153–216.

⁴⁸ Vgl. PARSCH, Volksliturgie (wie Anm. 44) 370f. 379f.; PACIK, Volksgesang (wie Anm. 42) 95–152.

⁴⁹ Zur Person vgl. PACIK, Volksgesang (wie Anm. 42) 19–72.

onelle Kirchenlieder gesungen wurden, konnte Parsch von daher nur als Provisorium betrachten. In Wirklichkeit stellten sich der Kirchenmusik seiner Überzeugung nach ganz neue Aufgaben. Gesucht war „eine harmonische Verbindung von Kunstgesang und Volksgesang“⁴⁶, bei der die deutschen Texte inhaltlich und funktional den lateinischen Gesängen entsprächen. Dies führte im Umfeld Parschs einerseits zu Versuchen mit einer deutschen Gregorianik, die sich an bestimmten Formprinzipien des Gregorianischen Chorals orientierte,⁴⁷ andererseits zur sukzessiven Schaffung eines Repertoires von Liedstrophen für die Proprien des liturgischen Jahres, die in der Regel als Wechselgesänge auf die Melodien bekannter Kirchenlieder zu singen waren und 1937 im „Meßsingbuch“ zusammengefasst wurden.⁴⁸ Als maßgeblicher Komponist im Kontext der Klosterneuburger Liturgischen Bewegung trat Vinzenz Goller (*1873, †1953)⁴⁹ hervor, der die im Stift angesiedelte kirchenmusikalische Abteilung der Wiener Musikakademie leitete. Stark durch Parsch beeinflusst zeigt sich auch Gollers Schüler Johann Pretzenberger (*1897, †1973), der als Leiter einer privaten Kirchenmusikschule, nach dem Zweiten Weltkrieg dann als Domkapellmeister und Domorganist in St. Pölten tätig war. Den gefundenen musikalischen Lösungen näher nachzugehen, würde den Rahmen dieses Beitrags jedoch sprengen.

So bleibt abschließend nur festzuhalten, dass die kirchenmusikalischen Herausforderungen, die sich aus den liturgietheologischen und liturgiepraktischen Impulsen der Liturgischen Bewegung ergaben, durch die Liturgiereform nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil mit ihrer Freigabe des volkssprachigen Gottesdienstes auf Dauer gestellt wurden. Vor allem bleibt die Spannung zwischen praktischer Vollziehbarkeit in den Gemeinden und dem Anspruch, auf musikalischem Weg Transzendenz zu erschließen, stets aufs Neue auszuloten.

Alexander Zerfaß ist seit 2015 Universitätsprofessor für Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Salzburg. Seit 2018 ist er Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft katholischer Liturgiewissenschaftlerinnen und Liturgiewissenschaftler e.V. und Mitglied der Benediktinischen Akademie Salzburg (ehem. Bayerische Benediktinerakademie), Sectio theologica.
Kontakt:
alexander.zerfass@plus.ac.at

VOM WERT DER SAMMLUNGEN

Johannes Ramharter

Vortrag gehalten am Vernetzungstreffen Kulturgüter am 28. März 2023 im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal.

Sehr viele Leitungsverantwortliche von Museen und Sammlungen wurden zur Arbeit im Museum über die Geisteswissenschaften berufen, als Historiker:in vielleicht oder als Kunsthistoriker:in, und es gibt eigentlich wenig Ausbildungsformen¹, die sich mit den Strukturen von Museen und deren Rechtsfragen beschäftigen.² Da Kuratorinnen und Kuratoren von Museen und Sammlungen nicht nur Kulturgut, sondern auch Vermögenswerte verwahren, haben deren Handlungen rechtliche Relevanz und es ist demnach durchaus angebracht, Kunstgegenstände nicht nur aus künstlerischer oder historischer Sicht zu betrachten, sondern in ihnen auch Vermögenswerte zu sehen, für die öffentliche Sammlungen verantwortlich sind.³

¹ Das Angebot ist im deutschsprachigen Bereich inzwischen sehr umfangreich. <https://www.museumbund.at/aus-und-weiterbildung> [Zugriff: 08.09.2023].

² Folgendes Werk wurde mit Blick auf die deutsche Rechtssituation verfasst, ist aber in allgemeinen Fragen auch für Österreich nützlich: Klaus EBLING–Marcel SCHULZE (Hg.), *Kunstrecht* (München 2007) sowie für Österreich: Alexandra PFEFFER–Roman Alexander RAUTER (Hg.), *Handbuch Kunstrecht* (Wien 2020).

³ Über rechtliche und administrative Fragen des Museumsbetriebes hat man sich in Frankreich schon länger Gedanken gemacht: André GOB–Noémie DROUGUET, *La muséologie* (Paris 2003).



Abb. 1: Der Autor während seines Vortrags im Sommerrektorium des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanttal © ÖÖK/ Karin Mayer

1. WER ODER WAS IST EIN MUSEUM IN RECHTLICHER HINSICHT?

Museum ist kein rechtlich geschützter Begriff. Das kann von einer Vinothek bis hin zu einer wissenschaftlichen Anstalt, wie dem Kunsthistorischen Museum, nahezu alles sein. Eine Richtlinie bildet nur die aktuelle Definition von Museum, die das International Council of Museums (ICOM) beschlossen hat:

Ein Museum ist eine dauerhafte Einrichtung, die keinen Gewinn erzielen will, öffentlich zugänglich ist und im Dienst der Gesellschaft und deren Entwicklung steht. Sie erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses.⁴

Wenn man nun überprüft, ob das in dem Zusammenhang der eingangs genannten Überlegungen einen Nutzen schafft, so muss man mit Bedauern feststellen, dass mit „Einrichtung“ (englisch „institution“ oder französisch „institution“) wenig gewonnen ist, denn den Rechtsbegriff „Einrichtung“ gibt es auch nicht. Die relevante Frage ist, mit wem habe ich es zu tun, wenn ich mit einer Sammlung in ein Rechtsverhältnis trete, etwa einen Leihvertrag schließe. Es geht also um die Frage der „Rechtsfähigkeit“. Das war früher ganz einfach, da kein Museum oder keine Sammlung eine eigene Rechtsfähigkeit hatte, sondern nur ein Organ des jeweiligen Rechtsträgers war. Rechtsfähigkeit bedeutet Träger von Rechten und Pflichten zu sein. Das kann nach österreichischem Recht eine natürliche Person sein, oder eine künstliche Konstruktion, die sogenannten „juristischen Personen“.⁵ Das kann aber nicht einfach für irgendeine „Einrichtung“ behauptet werden, das wäre für die Sicherheit des Rechtsverkehrs unbrauchbar, sondern dafür gibt es bestimmte Formen für den jeweiligen Zweck, die bekanntesten sind die Gesellschaft mit beschränkter Haftung und die Aktiengesellschaft. In diesem Sinn ist also die Zahl und Art der juristischen Personen vom Gesetz bestimmt. Für Sammlungen werden dafür in der Regel die Form der Stiftung verwendet oder der Gesellschaft mit beschränkter Haftung, unter Umständen auch die Form eines Vereins.⁶

⁴ https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20230711_OTS0049/icom-museumsdefinition [Zugriff: 19.08.2023].

⁵ Allgemeines Bürgerliches Gesetzbuch (ABGB) § 26 „Die Rechte der Mitglieder einer erlaubten Gesellschaft unter sich werden durch den Vertrag oder Zweck und die besonderen für dieselben bestehenden Vorschriften bestimmt. Im Verhältnis gegen Andere genießen erlaubte Gesellschaften in der Regel gleiche Rechte mit den einzelnen Personen.“

⁶ In diesem Sinn ist das Leopold-Museum rechtlich die „Leopold Museum Privatstiftung“, das Kunsthistorische Museum eine „Wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts“, das Volkskundemuseum „Verein/Österreichisches Museum für Volkskunde“. Komplex wird es, wenn ein Vereinsmuseum, wie das Ferdinandeum in Innsbruck eine Betriebs-GmbH für den täglichen Betrieb ausgegliedert hat. Es empfiehlt sich also, jeweils die Statuten der jeweiligen Sammlung zu lesen, sofern sie überhaupt zugänglich sind.

Von der Rechtsfähigkeit zu unterscheiden ist die Handlungsfähigkeit. Gemeint ist damit durch eigenes Verhalten Rechte und Pflichten begründen zu können. Das kann nun ihrerseits wieder in einem Zwischenschritt eine juristische Person sein, letztlich wird aber immer am Ende ein Mensch stehen müssen, der sogenannte Organ-Walter, d.h. derjenige der die Einrichtung vertritt und ihren Willen bildet. In der Zeit, in der das Kunsthistorische Museum noch keine eigene Rechtsfähigkeit hatte, lauteten daher aller Verträge wie folgt: „Die Republik Österreich, vertreten durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, vertreten durch das Kunsthistorische Museum, vertreten durch den Ersten Direktor.“ Damit war klar, der Erste Direktor des Kunsthistorischen Museums konnte die Rechtsperson Republik Österreich in dem ihm übertragenen Bereich verpflichten, war aber in der Kette den jeweiligen Institutionen haftbar und verantwortlich. Im Bereich der öffentlichen Verwaltung ist das ein normaler Vorgang. Das bedeutet, dass zunächst die Frage entscheidend ist, wer oder was sind eigentlich Rechtsträger meiner Sammlung und wie weit bin ich berechtigt für diese Sammlung rechtsverbindlich zu handeln. Bei manchen Klöstern ist den Leihverträgen zu entnehmen, dass der Abt oder Propst als rechtlicher Vertreter der monastischen Gemeinschaft gilt und die Sammlung keine eigene Rechtsfähigkeit besitzt; bei anderen gibt es ein eigenes Statut, in dessen Rahmen die Direktion der Sammlung als verantwortliches Organ die Sammlung vertreten darf.

Beispielweise heißt es im publizierten Statut des Dommuseums Salzburg⁷ in Punkt 2: „Rechtsträger des Dommuseums ist der Domkirchenfond.“ Und Punkt 5 meint, „zur Leitung des Dommuseums werden ein Direktor und ein Verwalter bestellt, zur Aufsicht und Beratung der beiden ein Direktorium.“ Weiters ist dem Statut zu entnehmen, wozu der Direktor ermächtigt und verpflichtet ist, und andererseits auch bis zu welchem Betrag der Direktor allein Verfügungsberechtigt ist. Die Zuständigkeiten sind in diesem Fall klar formuliert.

Wie ist es aber nun, wenn sich der Direktor nicht entsprechend dieser Struktur verhält? Ist dann bei Gültigkeit das dem Dommuseum, bzw. dem Domkirchenfond zuzurechnen? Es gibt glücklicherweise nicht viele Höchstgericht-Entscheidungen in Museumsbelangen, aber es gibt

⁷ Verordnungsblatt der Erzdiözese Salzburg Nr. 7/8 (Juli/August), (Salzburg 2015) 62–68, Nr. 50.

⁸ Entscheidungen des Obersten Gerichtshofs: OGH 6 Ob 249/09z (18.02.2010), OGH 6 Ob 129/10d (20.07.2011), OGH 5 Ob 87/13z (16.07.2013), OGH 5 Ob 65/16v (11.07.2016).

⁹ Entscheidung OGH 6 Ob 129/10d (18.07.2011).

¹⁰ DHG § 2 (1) Hat ein Dienstnehmer bei Erbringung seiner Dienstleistungen dem Dienstgeber durch ein Versehen einen Schaden zugefügt, so kann das Gericht aus Gründen der Billigkeit den Ersatz mäßigen oder, sofern der Schaden durch einen minderen Grad des Versehens zugefügt worden ist, auch ganz erlassen.

eine, der durch das Ungeschick der Rechtsvertreter der Stadt Linz unter verschiedenen Aspekten das Höchstgericht vielfach beschäftigt hat, und die daher noch öfters zitiert werden soll.⁸

Der Sachverhalt: Die Stadt Linz hat 1947 die „Neue Galerie der Stadt Linz“ eingerichtet, deren Inhalt primär aus Leihgaben Dritter, etwa des Kunsthändlers Wolfgang Gurlitt (*1888, †1965), bestand. Jedem, der ein Kunstwerk als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte, wurde ein Leihschein ausgestellt, der als Briefkopf den Aufdruck mit dem Wappen der Stadt Linz und dem Kopf „Neue Galerie der Stadt Linz, Gründer und Leiter Wolfgang Gurlitt“ enthielt und vom Direktor unterzeichnet war. Das geschah auch 1951 für mehrere Kunstwerke, die bei Kündigung des Leihverhältnisses durch die Erben der Eigentümerin im Jahr 2006 nicht mehr auffindbar waren. Was uns in diesem Zusammenhang interessiert, war der untaugliche Versuch der Stadt Linz auf das Haushaltsrecht der Stadt Bezug zu nehmen. In der Begründung des Urteils heißt es dazu: „Die 1947 gegründete Neue Galerie der Stadt Linz habe die Übernahme dieser von O***** J***** als Leihgaben übergebenen Kunstwerke durch den Vertreter der Stadt Linz, Walter Kasten, dessen Handeln der beklagten Partei als Rechtsträgerin des Museums zuzurechnen sei, bestätigt. Walter Kasten sei ab 1947 stellvertretender Leiter und von 1957 bis 1973 Direktor der Neuen Galerie der Stadt Linz gewesen. Diese Galerie sei ab 1947 von der beklagten Partei ausdrücklich als Leihmuseum konzipiert worden; es seien von einer ganzen Reihe privater Leihgeber Kunstwerke übernommen worden. Keineswegs seien die darüber getroffenen Vereinbarungen jeweils vom Bürgermeister und zwei Gemeinderäten – also von drei Gemeindefunktionären, die nichts mit dem laufenden Museumsbetrieb zu tun gehabt hätten – unterfertigt worden. Derartiges wäre lebensfremd und im laufenden Museumsbetrieb nicht praktikabel.“⁹ Das bedeutet, dass sich die Stadt Linz als Rechtsträger das nachlässige Verhalten des Kurators zurechnen lassen muss. Damit ist aber der Kurator nicht seiner Pflichten ledig, weil er natürlich intern der Stadt gegenüber schadenersatzpflichtig sein kann.

In diesem Zusammenhang ist aber auf das Dienstnehmer-Haftpflichtgesetz zu verweisen, das die Haftung des Angestellten stark beschränkt,¹⁰ sofern nur ein Fall von

leichter Fahrlässigkeit vorliegt. Anders ist das, wenn es sich um den Leiter einer selbständigen Sammlung handelt.¹¹ Hier ist die Haftung nach der Grundlage der jeweiligen Rechtsform zu betrachten.

2. EINMAL MUSEUM – IMMER MUSEUM?

Kunstsammlungen stehen im Spannungsfeld zwischen kulturellem Auftrag und der Aufgabe der Verwaltung wirtschaftlicher Werte. Keines der öffentlichen Museen sammelt Kunstgegenstände in wirtschaftlich spekulativer Absicht, sondern als Zeugnisse kultureller Identität. Dennoch kann der wirtschaftliche Wert der verwahrten Kunstwerke nicht außer Acht bleiben, und es ist oftmals so, dass bei Pressekonferenzen von Ausstellungen die anwesenden Journalist:innen weniger das Konzept als die Höhe des Versicherungswertes interessiert. Hat dieser Wert überhaupt für öffentliche Sammlungen eine Bedeutung, und wenn ja welchen? Mit der Frage des Wertes aufs engste verbunden ist die Möglichkeit der Veräußerung. Was nicht gehandelt wird oder werden kann, hat dementsprechend zunächst einmal keinen Handelswert. Davon getrennt zu sehen ist die Frage der Entschädigung bei Verlust eines Gegenstandes.

Üblicherweise geht man bei Gegenständen in öffentlichen Sammlungen von sogenanntem *Deaccessioning* aus.¹² Das bedeutet, dass ein Gegenstand, der einmal in einer öffentlichen Sammlung ist, im Regelfall dem Kunstmarkt dauerhaft entzogen ist.¹³ Das wird für unsere spätere Beurteilung der wirtschaftlichen Bewertung von Kunstgegenständen noch von Bedeutung sein.¹⁴

Dieses Prinzip ist nicht ganz unumstritten, denn es gab und gibt sehr wohl Fälle, in denen Kunstgegenstände aus öffentlichen Sammlungen wieder in den freien Verkehr gelangt sind. Das betrifft etwa vor allem amerikanische Museen, die in dieser Hinsicht relativ frei sind,¹⁵ aber auch gerade im Bereich der Ordensgemeinschaften hatten die wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Benediktiner-Klöster in den 30er Jahren schmerzhaft Folgen für die Sammlungen. Im deutschsprachigen Raum tritt hier das Recht auf Eigentum vor allfällige kulturelle Überlegungen, so dass der Verkauf von Gegenständen aus privaten Sammlungen unter Einhaltung der Beschränkungen des Ausfuhrverbotsgesetzes möglich ist und nach den jeweiligen

¹¹ DHG § 2 (2) Bei der Entscheidung über die Ersatzpflicht im Sinn des Abs. 1 hat das Gericht vor allem auf das Ausmaß des Verschuldens des Dienstnehmers und außerdem insbesondere auf folgende Umstände Bedacht zu nehmen: 1. auf das Ausmaß der mit der ausgeübten Tätigkeit verbundenen Verantwortung, 2. Inwieweit bei der Bemessung des Entgelts ein mit der ausgeübten Tätigkeit verbundenes Wagnis berücksichtigt worden ist. 3. Auf den Grad der Ausbildung des Dienstnehmers. 4. Auf die Bedingungen, unter denen die Dienstleistung zu erbringen war. 5. Ob mit der vom Dienstnehmer erbrachten Dienstleistung erfahrungsgemäß die nur schwer vermeidbare Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit des Eintritts eines Schadens verbunden ist.

¹² Allgemein, aber mit einer sehr persönlichen Rechtsposition: Haimo SCHACK, Erwerb und Veräußerung von Kunstgegenständen durch Museen, in: Haimo SCHACK–Karsten SCHMIDT (Hg.), Rechtsfragen der internationalen Museumspraxis (Köln–Berlin–München 2006) 13–28.

¹³ In Italien restriktiv geregelt durch: Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali (29.10.1999); in Frankreich ebenfalls sehr restriktiv; in Österreich gelten für die Bundesmuseen die allgemeinen Regeln des Bundeshaushaltsgesetzes (vgl. § 75 BHG) und unterliegen damit eindeutig nicht dem Ermessen des jeweiligen (General-)Direktors.

¹⁴ Hier sind auch die Regelungen des Denkmalschutz-Gesetzes zu beachten: §1 (3) Gruppen von unbeweglichen Gegenständen (Ensembles) und Sammlungen von beweglichen Gegenständen können wegen ihres geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Zusammenhanges einschließlich ihrer Lage ein Ganzes bilden und ihre Erhaltung dieses Zusammenhanges wegen als Einheit im öffentlichen Interesse gelegen sein.

¹⁵ So wurden während der Pandemie auch Objekte verkauft, um die laufenden Betriebskosten zu decken, ein Vorgang, der zu heftigen Diskussionen führte: Katya KAZANKINA, The Met Museum Is Deaccessioning \$1 Million Worth of Photos and Prints to Fill a Revenue Shortfall Caused by the Pandemic, ArtNet News (17. 09.2021), <https://news.artnet.com/market/met-deaccessioning-prints-photos-2010237> [Zugriff: 20.08.2023].

Statuten beurteilt werden müssen. Ich erwähne hier nur die „Gutenberg-Bibel“ des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanttal (Kärnten), die heute ein Highlight der *Library of Congress* in Washington ist.¹⁶

Ein weiterer Fall ist die kriminelle Entwendung von Sammlungsgegenständen. In diesem Zusammenhang kommen der Dokumentation und Anzeige von Verlusten besondere Bedeutung zu. Ein aktueller Fall betraf eine geätzte Blankwaffe, die in einem Auktionshaus aufgetaucht ist, und bei der anhand charakteristischer Schäden an der Klinge nachweisbar war, dass sie einem österreichischen Museum gehört hatte. Allerdings trug das Objekt keine Inventarnummer. Bei der Durchsicht des entsprechenden Inventars konnte der Verlust für die Jahre zwischen 1960 und 1980 bestimmt werden, wobei in der jüngeren Inventarisierung der Vermerk „Verlust“ auf der Karteikarte eingetragen war. Welcher Art der Verlust war und ob die Polizei eingeschaltet worden war, ging aus dem Eintrag nicht hervor, womit der Eintrag wertlos war. Der Vorfall war längst verjährt und das Auktionshaus unwillig einen Ersatzverkauf zu machen. Bei der Versteigerung unterlag das gegenständliche Museum, sodass diese Waffe nunmehr definitiv in Privatbesitz ist. Hier ist an die Regelung des § 367 ABGB zu verweisen, nachdem der gutgläubige Erwerber einer Sache „dass er die Sache gegen Entgelt in einer öffentlichen Versteigerung, von einem Unternehmer im gewöhnlichen Betrieb seines Unternehmens“ erworben hat. Das Objekt muss zudem tatsächlich übergeben sein.

Ein weiterer Fall, in dem öffentliches Sammlungsgut wieder in den Verkehr kommt, ist bei Restititionen. Grundlage dafür ist die Washingtoner Erklärung vom 3. Dezember 1998, deren Ziel es war, die während der Zeit des Nationalsozialismus als Raubkunst beschlagnahmten Kunstwerke zu identifizieren, deren Vorkriegseigentümer oder Erben ausfindig zu machen und eine „gerechte und faire Lösung“ zu finden. Das Bundesgesetz über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen (BGBl. I Nr. 181/1998),¹⁷ kurz Rückgabe von Kunstgegenständen, amtlicher Kurztitel Kunstrückgabegesetz, verpflichtete den Staat, auf Rückforderungen von Kunstwerken, die in der Zeit des Nationalsozialismus entzogen oder unter Druck verkauft

¹⁶ Johannes GRABMAYER–Günther HÖDL (Hg.), Schatzhaus Kärntens, Landesausstellung St. Paul 1991, I (Katalog), 477, Kat.Nr. 25.75. Siehe auch: Katharina KASKA–Christoph EGGGER (Hg.), „...dass die Codices finanziell unproduktiv im Archiv des Stiftes liegen“, Bücherverkäufe österreichischer Klöster in der Zwischenkriegszeit, VIÖG 77 (Wien 2022).

¹⁷ Abkommen zwischen der Österreichischen Bundesregierung und der Regierung der Vereinigten Staaten von Amerika zur Regelung von Fragen der Entschädigung und Restitution für Opfer des Nationalsozialismus, BGBl. 121 (29.06.2001).

wurden, mit weniger Formalismus und mehr Fairness zu reagieren. Aufgrund dieser Regelung wurden zahlreiche Sammlungsgegenstände der Bundesmuseen an die Erben der früheren Eigentümer übergeben und gelangten in der Regel danach durch Versteigerung wieder in den Kunstmarkt. Diese Regelung betrifft aber nicht die zwischen 1938 und 1945 aufgrund der nationalsozialistischen Politik enteigneten Gegenstände, die in Privatbesitz gelangten, wie etwa die Privatstiftung Leopold Museum.

Eine umgekehrte Regelung gibt es im Übrigen nicht. Der Artikel 24 des Staatsvertrages von 1955 schließt Forderungen gegenüber den ehemaligen Alliierten des Zweiten Weltkrieges aus. „1. Österreich verzichtet im Namen der österreichischen Regierung oder österreichischer Staatsangehöriger auf alle Ansprüche irgendwelcher Art gegen die Alliierten und Assoziierten Mächte, soweit sich solche Ansprüche unmittelbar aus dem Krieg in Europa nach dem 1. September 1939 oder aus Maßnahmen, die infolge des Kriegszustandes in Europa nach diesem Datum ergriffen wurden, ergeben, gleichgültig, ob sich die Alliierte oder Assoziierte Macht zu jenem Zeitpunkt mit Deutschland im Krieg befand oder nicht. Dieser Verzicht umfasst folgende Ansprüche: a) Ansprüche für Verluste oder Schäden, die infolge von Handlungen der Streitkräfte oder Behörden Allierter oder Assozierter Mächte erlitten wurden; b) Ansprüche, die sich aus der Anwesenheit, aus Operationen oder Handlungen von Streitkräften oder Behörden Allierter oder Assozierter Mächte auf österreichischem Staatsgebiet ergeben;“

So gelang es zwar, das Objekt mit der Inventarnummer WA 001 des Salzburgmuseums, ein wertvolles Doppelradschloss-Gewehr von Erzbischof Matthäus Lang von Wellenbug (*1468, †1540) in den Vereinigten Staaten von Amerika zu lokalisieren. Das Gewehr war 1945 bei der Bergung entwendet worden, wobei die genauen Umstände im Dunkel verblieben. Unglückseligerweise starb der aktuelle Besitzer in Amerika während der Verhandlungen, und dessen Erben waren nicht zu einer kulantem Rückgabe der Waffe bereit, sodass sie letztlich vom Salzburgmuseum zurückgekauft werden musste.¹⁸ Ähnlich war die Problematik für den Domschatz von Quedlinburg, der 1945 eindeutig von einem Mitglied der US-Streitkräfte gestohlen wurde, und von dem Teile im Jahr

¹⁸ https://www.sn.at/wiki/Prunkwaffe_des_F%C3%BCrsterbischofs_Kardinal_Matth%C3%A4us_Lang_von_Wellenbug [Zugriff: 20.08.2023].

¹⁹ Siegfried KOGELFRANZ–Willi A. KORTE, Quedlinburg – Texas und zurück. Schwarzhandel mit geraubter Kunst (München 1994).

²⁰ https://www.parlament.gv.at/dokument/BR/1-BR/8870/fname_281003.pdf [Zugriff: 19.09.2023].

²¹ Olga KRONSTEINER, „Apfelbaum II“, Erben und Republik einigen sich nach irrtümlicher Klimt-Rückgabe, in: Der Standard, 10.02.2023 [Zugriff: 20.08.2023].

1992 nur durch Kauf wieder nach Deutschland zurückzubringen waren. Dieser Fall ist besonders bemerkenswert, weil gegen den US Lieutenant ein militärgerichtliches Verfahren stattgefunden hatte.¹⁹ Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang an das österreichische Sammlungsgut zu erinnern, das sich nach wie vor in Russland befindet. Hier war es ein einmaliger Glücksfall und das Ergebnis geschickter Verhandlungen, dass die Sammlung Esterhazy zahlreiche wertvolle Druckschriften 2012 aus Russland wieder zurückbekam.²⁰

Nicht zuletzt erfordern derartige Restitutionen eine entsprechende Sorgfalt in der Recherche. Ein Fall, in dem das nicht ausreichend geschehen ist, war der Fall des Bildes „Apfelbaum II“ von Gustav Klimt, das sich im Wiener Belvedere befand, und aufgrund einer Verwechslung im Jahr 2001 an die Erben nach Nora Stiasny (*als Eleonore Zuckerkanndl 1898, †1942) restituiert wurde.²¹ Die Erben brachten es auf den Kunstmarkt, und es wurde von der Stiftung Louis Vuitton in Paris erworben. Als sich der Irrtum herausstellte, und die Republik Frankreich, die das tatsächliche Bild von Nora Stiasny im Musée d’Orsay hängen hatte, dieses den Erben restituierte, konnte das Bild aus dem Belvedere nicht mehr zurückgeholt werden, denn die Stiftung Louis Vuitton hatte das Bild rechtmäßig erworben und war nicht willens, den Kauf rückgängig zu machen. Die Angelegenheit endete damit, dass die Erbengemeinschaft der Republik Österreich den Betrag von EURO 10.600.000 als Entschädigung bezahlten. Somit erhält die Republik Österreich einen Ertrag, der ihr nach Bundeshaushaltsrecht eigentlich nicht zusteht, denn die Veräußerung von Kunstbesitz der Republik Österreich ist nach Bundeshaushaltsgesetz an bestimmte Voraussetzungen gebunden, die nicht erfolgt sind. Das Geld sollte also dem eigenrechtsfähigen Belvedere Museum zukommen, das der eigentliche Geschädigte ist. Wir werden auf diese Problematik im Bereich der Versicherung noch zurückkommen.

Ein Objekt wird grundsätzlich durch Inventarisierung in die Sammlung aufgenommen. Das umfasst eine Beschreibung, die die unzweifelhafte Identifizierung des Objektes ermöglicht, die Erfassung der Umstände der Eingliederung in die Sammlung unter Einschluss der Dokumente, die für die Bearbeitung und Beschreibung des Objektes von Relevanz sind, sowie die Zuordnung zu einer fortlau-

fenden Inventarnummer. Diese Inventarisierung ist für den Eigentumsnachweis von großer Bedeutung. Es sollte also auch bei einer elektronischen Inventarisierung in periodischen Abständen ein Ausdruck hinterlegt werden. Als Eigentumsnachweis sollten auch die Umstände der Erwerbung und Informationen über die Provenienz miterfasst werden. Neben dem Inventarbuch mit den eigenen Objekten muss aber auch eine Evidenz über Dauerleihgaben geführt werden.

3. WIE BESTIMMT SICH DER GELDWERT EINES SAMMLUNGSOBJEKTES?

Bei der allgemeinen Bewertung von Gegenständen sind verschiedene Perspektiven zu überlegen²²:

3.1. Der Materialwert

Dieser Wert ist für unsere Zwecke in der Regel unbrauchbar. Das liegt daran, dass Kunstgegenstände, selbst im Bereich des Kunsthandwerks, einen geringeren Materialwert haben, als sie den Anschein erwecken. Ein gutes Beispiel dafür ist der Raub im „Grünen Gewölbe“ in Dresden, bei dem Juwelen mit einem Versicherungswert von insgesamt EURO 113.800.000 gestohlen wurden. Bei einer Analyse der Preziosen durch einen Juwelier stellte sich heraus, dass der Materialwert der Steine dem gegenüber vergleichsweise gering ist, weshalb diese auch nicht in den Schwarzmarkt gelangten. Der begutachtende Juwelier meinte, solche Steine würde man großteils heute nicht mehr schleifen. Anders sieht es bei Gegenständen aus reinem Gold aus, die von denselben Tätern bei anderer Gelegenheit im Bode-Museum in Berlin gestohlen wurden, und die vermutlich eingeschmolzen wurden.

3.2. Der Ankaufswert

Auch die Überlegungen zum Ankaufswert sind weniger hilfreich, da die Bestände, die zum größten Teil zu verwalten sind, zu einer Zeit erworben wurden, die einem anderen Wertesystem unterlag und für die gar keine Ankaufs- oder Schenkungsunterlagen vorliegen.

3.3. Der Wiederbeschaffungswert

Der Wiederbeschaffungswert umfasst jene Kosten, die aufgewendet werden müssen, um am Bewertungstag einen gleichartigen Gegenstand erwerben zu können. Vo-

²² Henriette BOECKEN, Bewertung von Kunst im Recht eine steuerrechtliche und zivilrechtliche Untersuchung (Zürich 2021); sowie: Carol SCOTT, Measuring the immeasurable, <https://mpr.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/22/2018/12/2011-Scott.pdf> [Zugriff: 30.08.2023].

raussetzung ist, dass ein gleichartiger Gegenstand überhaupt existiert oder geschaffen werden kann. Das ist vor allem im Bereich der Gegenwartskunst denkbar, vor allem bei serieller Kunst, etwa im Bereich der Druckgraphik. Hier ist es etwa möglich, ein verlorenes Blatt mit dem Kupferstich von Adam und Eva von Albrecht Dürer (*1471?, †1528) erneut zu erwerben. Bei der Ermittlung des Wertes muss dabei aber nicht nur der zu erwartende Ankaufspreis in Rechnung gestellt werden, sondern auch der Aufwand, der mit der Suche nach einem Ersatzobjekt verbunden ist.

Ist ein Objekt beschädigt, so errechnet sich der Wert auf Basis des Wiederbeschaffungswertes, der Restaurierungskosten und des verbleibenden Restwertes. Bei verlorenen Gegenständen ist – sofern wie oben erwähnt kein Ersatzobjekt beschaffbar ist – der erzielbare Erlös relevant.

3.4. Der Marktwert

Der Marktwert, das ist jener „Preis, den eine Sache zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort gewöhnlich und allgemein hat“ (§ 304 ff ABGB).

3.5. Wert der besonderen Vorliebe

(§ 1331 ABGB): Das ist ein besonderes Interesse an einer Sache, das jemand hat, welche nicht dem allgemeinen Wert entspricht, also ein ideeller Wert. Das kann aber gerade bei Sammlungsgegenständen der Fall sein, deren „Wert“ im Zusammenhang mit den jeweiligen Besitzverhältnissen liegt,²³ für den allgemeinen Kunstmarkt aber irrelevant ist. Ein weiteres Problem stellen sogenannte „Serien“ dar. Der Wert eines Blattes aus dem Marienleben von Dürer ist in versicherungsrechtlicher Hinsicht anders, wenn die komplette Serie in der Sammlung vorhanden ist, oder ob es sich um ein Einzelblatt handelt. Geht ein Teil der Serie verloren, so verliert der Rest der Serie automatisch mit an Wert und der Schaden ist entsprechend größer als bei Verlust eines Einzelblattes.

Wie kann man nun den Wert von Kunstwerken bestimmen und muss man das überhaupt? Dazu ist grundsätzlich zu sagen, dass Objekte, die nicht gehandelt werden, weil sie, wie oben erwähnt, dauerhaft in die Sammlung eingegliedert sind, keinen materiellen Wert haben. Die-

²³ Als Beispiel kann hier die Browning-Pistole genommen werden, mit der der Thronfolger Franz Ferdinand (*1863, †1914) in Sarajewo erschossen wurde. An sich ist die Waffe nicht selten und um wenige hundert Euro im Waffenhandel erhältlich. Ihren besonderen Wert bekommt sie nur durch die Einzigartigkeit ihrer Verwendung.

se Sammlungsgegenstände werden ja nicht aus Spekulationsgründen gesammelt, sondern als originäre menschliche Schöpfung. Dieser Schöpfungsakt ist bei Kunstwerken nicht wiederholbar, eine Zweitfassung ist nur eine Wiederholung der Kreation und die meisten Künstler:innen, die sich in Ihren Sammlungen verewigt haben, sind überdies bereits lange tot. Wir brauchen aber eine Bewertung der Sammlungsgegenstände bei der Frage der Versicherung, zu der wir später kommen.

4. WONACH RICHTET SICH ALSO DER WERT DES EINZELNEN OBJEKTES?

Dafür wurde ein methodischer Grundraster entwickelt, der für die Beurteilung herangezogen wird:²⁴

4.1. Echtheit, Authentizität, Signatur

Da an der Echtheit in Ihren Sammlungen in der Regel kein Zweifel besteht, so liegen die Kriterien hier in unserem Fall besser in der Frage der künstlerischen Qualität, sowie des Nachweises der Urheberschaft. Es ist leicht verständlich, dass ein beweisbares Gemälde von Martin Johann Schmidt (genannt „Kremser Schmidt“, *1718, †1801) einen anderen Wert hat, als ein nur zugeschriebenes Bild. Bestes Beispiel ist der aktuelle Fall des sogenannten „Salvator Mundi“, der 1958 um GBP 45 den Besitzer wechselte, nach seiner Zuschreibung als vermeintlicher Leonardo da Vinci dasselbe Bild auf einmal 2013 um USD 80.000.000 gehandelt wurde, um schließlich an seinen aktuellen Besitzer 2017 um USD 450.000.000 zu gelangen.²⁵ Auch wenn hier vermutlich letztlich doch die Mehrheit der Fachwelt zur Einsicht kommen wird, dass das Bild kein eigenhändiges Werk von Leonardo ist, hat es bereits eine außergewöhnliche Provenienz-Geschichte, dass es kaum mehr wesentlich im Wert sinken wird. Sensation zählt mehr als Qualität.

4.2. Provenienz

Die Provenienz eines Kunstwerkes beschreibt die Kette der Vorbesitzer des Werkes bis zu seiner Entstehung. Die Bedeutung dieser Kategorie kommt in sogenannten „One Owner Sales“ großer Auktionshäuser zum Ausdruck, wo nur Werke einer einzelnen Sammlung versteigert werden, und damit auf das Prestige dieser Sammlung Be-

²⁴ Carl Heinz HEUER, Der gemeine Wert von Kunstgegenständen, in: Deutsches Steuerrecht (München 2002), Heft 40, 845–848.

²⁵ Zur Geschichte des Bildes siehe Eintrag auf Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator_mundi_\(Gemälde\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Salvator_mundi_(Gemälde)), [Zugriff: 30.08.2023].

²⁶ Fideikommiss nennt man das unveräußerliche und unteilbare Vermögen einer Familie, das in einer Art Privatstiftung von einem Stifter eingerichtet wurde. Siehe auch: <https://www.sn.at/wiki/Fideikommiss> [Zugriff: 19.09.2023].

zug genommen wird. Es gibt etwa Gemälde mit alten Fideikommiss-Stempeln,²⁶ die neben dem künstlerischen auch einen historischen Wert haben.

4.3. Erhaltungszustand

Eine wesentliche Rolle spielt auch der Erhaltungszustand. Das meint nicht nur allfällige Schadstellen, sondern auch die Frage, wie viel Prozent des Werkes im Originalzustand erhalten sind.

4.4. Technik, Sujet und Format

Dass die Technik einen Einfluss auf den wirtschaftlichen Wert eines Sammlungsgegenstandes hat, liegt auf der Hand, ein Ölgemälde erzielt einen höheren Preis als eine Zeichnung. Aber auch das Sujet spielt eine wichtige Rolle. Religiöse Motive oder Historienbilder sind bei Auktionen weniger gefragt als Landschaften, auch das Format spielt eine Rolle, übergroße Formate sind verständlicherweise schwerer zu veräußern.

5. WIE IST NUN VORZUGEHEN?

5.1. Bestimmung

Möglichst genaue Bestimmung des Objektes, um eine Grundlage für den Vergleich mit ähnlichen oder gleichen Arbeiten zu bekommen.

5.2. Ermittlung von Vergleichswerten

über kostenpflichtige Datenbanken (Artprice oder Artnet) oder kostenfreie:

Bonhams: <https://www.bonhams.com>

Druot: <https://drouot.de>

Dorotheum: <https://www.dorotheum.com>

Kinsky: <https://imkinsky.com>

Sotheby's: <https://www.sothebys.com>

Christie's: <https://www.christies.com/>

5.3. Abschlüge im Vergleichswert

Wenn es mehrere Vergleichs-Auktions-Ergebnisse gibt, so müssen die tiefsten und höchsten aus der Bewertung genommen werden.

5.4. Feststellung und Gewichtung der Vergleichswerte etwa Erhaltungszustand, Provenienz, Format, Sujet

Die Methode des Vergleichs wurde auch vom Obersten Gerichtshof in dem eingangs zitierten Rechtsfall der verlorenen Linzer Bilder als relevant angesehen. Die Stadt Linz hatte zunächst eingewendet, dass es keinen Beweis gegeben hätte, dass die Bilder echt gewesen wären. Hier verwies das Gericht auf den § 1426 ABGB, wonach die Beweislast der mangelnden Echtheit bei der Stadt Linz gelegen hätte. Wörtlich heißt es, Leihgaben an Museen erfolgten nach der Erfahrung wegen ihrer Echtheit, sodass auch die Quittungen (Übernahmebestätigung) über die Abgabe der Bilder den Erhalt des Quantum (Anzahl der Bilder), einer bestimmten Art (von Schiele und von Klimt), im Hinblick auf einen bestimmten Vertrag (Leihe zur Ausstellung) die Vermutungsbasis bestätigten. Zudem lasse auch die vorbehaltlose Übernahme die qualitative Erfüllung, also die Echtheit vermuten. Die Übernahmebestätigungen seien damit kein Beweis für die „direkte“ Echtheit, aber nach § 1426 ABGB ausreichende Grundlage für die Vermutung der Echtheit. Hätten Zweifel des Museums an der Echtheit der übernommenen Bilder bestanden, so hätte dies durch Zusätze wie „angeblich“ oder ähnliches kenntlich gemacht werden müssen.²⁷

Die Wertbestimmung der nicht mehr vorhandenen Bilder erfolgte dann auf Grundlage dieser Vermutung durch den Vergleich mit Auktionsergebnissen gleichartiger Bilder. Die Geschichte hatte noch ein Nachspiel, weil 2018 das Blatt von Gustav Klimt „Zwei Liegende“ wieder auftauchte. Damit musste aber für diesen Teil die Entschädigung wieder rückgängig gemacht werden, das heißt der Geschädigte bekam das Blatt retour und musste dafür die Entschädigungssumme wieder retournieren.

Dazu ein praktisches, willkürlich gewähltes Beispiel aus der Sammlung „Peindre en Normandie“ in Caen (Frankreich), deren Gemälde mehrfach in Ausstellungen gezeigt wurde und die Bewertung der Sammlung bekannt ist.

²⁷ OGH 5 Ob 65/16v.

5.5. Wie kommt man nun zum Versicherungswert?

Beispiel 1

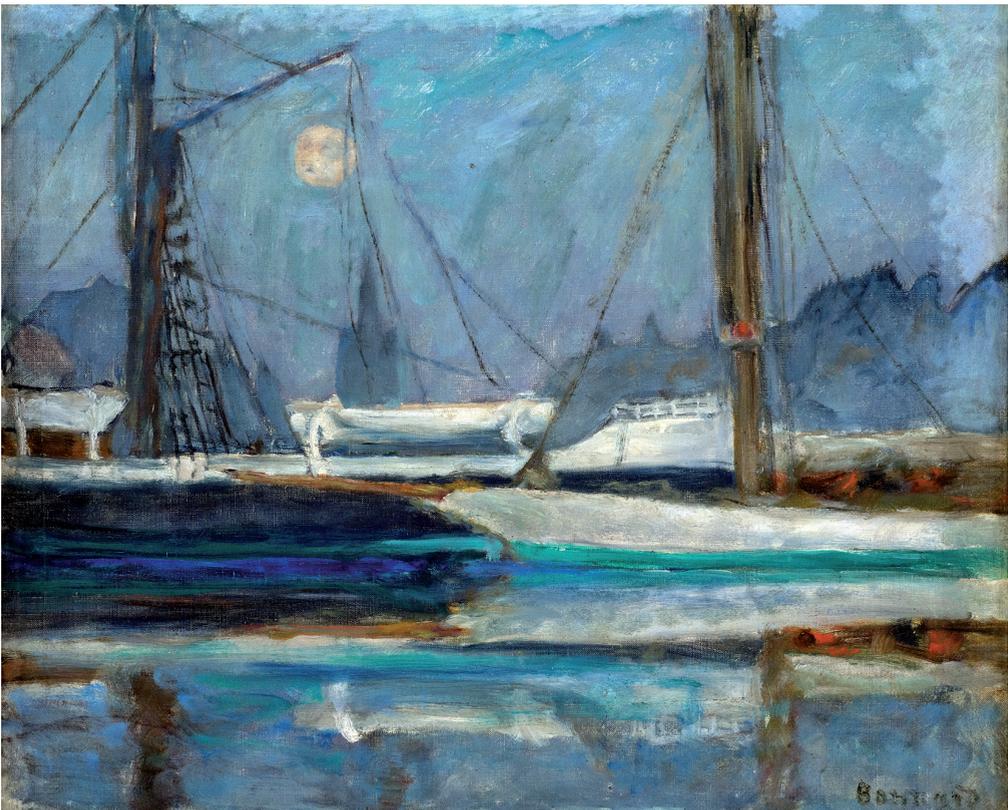
Pierre Bonnard (*1867, †1947): Le bassin des Yachts à Deauville, 1910, Öl auf Leinwand, 40 x 49 cm.

Auf der Website von Sotheby's findet sich ein vergleichbares Bild des Künstlers gleicher Periode und Größe: Erzieltes Ergebnis Sotheby's Pierre Bonnard: Montmartre, 1905, Öl auf Leinwand, 46 x 50,3 cm, GBP 250.000 bis 350.000. (Versteigerung 30. Juni 2022, London Modern & Contemporary Day Auction, Lot 433) oder das Bild Soleil couchant sur la port de Saint-Tropez, ca. 1921, Öl auf Leinwand, 37 x 49 cm, USD 300.000 bis 500.000 (Versteigerung 18. Mai 2022, New York, Modern Day Auction, Lot 397).

Der Versicherungswert den die Sammlung Peindre en Normandie für die Ausstellung des Werkes angegeben hatte, war somit konsequenterweise EURO 300.000.

Beispiel 2

Abb. 2: Pierre Bonnard, Le Bassin des Yachts à Deauville
© Collection « Peindre en Normandie »



Spiegelverkehrte Kopie nach Louis-Léopold Boilly (*1761, †1845): Die Pockenimpfung, Öl auf Leinwand 44,5 x 52 cm, aus Privatbesitz.²⁸

Vergleichbar ist das mit Louis-Léopold Boilly: *The Doctor's Visit*, Öl auf Leinwand, 68,2 x 100,5 cm (Auktion 2. November 2016, London, Auction 12307) GBP 5.000. Wenn man bedenkt, dass es sich um eine Kopie handelt, anonym, allerdings von guter Qualität und etwa aus der Entstehungszeit der Arbeiten des Originals, wird man den Wert darunter ansetzen, also etwa EURO 4.000. Als Gegenbeweis haben wir noch eine andere, namentlich signierte Kopie nach Boilly bei Christies die etwa um diesen Preis versteigert wurde (29. April 2015, London Auction 10669, Lot 139). Allerdings sind hier Überraschungen nicht ausgeschlossen. Grundsätzlich ist ein derart ausgefallenes Thema schwerer verkäuflich, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass bei einer Auktion ein Bieter, etwa ein Arzt, ein besonderes Interesse an dem Bild haben könnte, wodurch das Auktionsergebnis erheblich steigen könnte. Doch dazu kommen wir weiter unten.

Beispiel 3



²⁸ Das Original von Boilly befindet sich in London: *La vaccine ou Le préjugé vaincu* im Wellcome Institute for the History of Medicine.

Abb. 3: Spiegelverkehrte Kopie nach Louis-Léopold Boilly, *Die Pockenimpfung*, Privatbesitz © Ramharter

Druckgraphik: Albrecht Dürer: Das apokalyptische Weib, 1498 aus der Serie „Die Apokalypse“

Vergleichsblatt: Dorotheum, 27.03.2018, Lot 26, erzielter Preis EURO 13.750. Zu berücksichtigen ist aber der Zustand. Beim Blatt im Dorotheum steht als Angabe: „Ganz hervorragender, kräftiger und kontrastreicher Abdruck der deutschen Urausgabe von 1498. Kleinere restaurierte Randeinrisse sowie ein restaurierter Riss vom mittleren linken Rand bis zum Engel. Eine Fehlstelle im Mantel der Figur in Rückenansicht im linken Vordergrund mit kleinen Retuschen. Abgesehen von den erwähnten Mängeln in gutem Erhaltungszustand. In der deutschen Urausgabe 1498 von großer Seltenheit.“ Wenn mängelfrei Zuschlag für den Riss und die Fehlstelle vorliegt und wenn die Serie komplett ist, gibt es einen Zuschlag für den Serienschaden. Das heißt der Versicherungswert beträgt ca. EURO 20.000.

²⁹ Olga KRONSTEINER, Schlecht beraten, in: Der Standard, 28. Februar 2023, <https://www.der-standard.at/story/2000143973721/bei-bares-fuer-rares-schlecht-beraten-verkaeufer-fechtet-verkauf> [Zugriff: 20.08.2023].

Abb. 4: Albrecht Dürer, Das apokalyptische Weib
© Wikipedia gemeinfrei



Die Vergleichsmethode ist eine vorstellbare Methode zur Ermittlung des Wertes, kann aber, wie oben bereits angeführt, kräftig von einem tatsächlich bei Auktionen erzielten Ergebnis abweichen, weil der Markt bei Auktionen nicht vorhersehbar ist. Allerdings sollte mit mehr Sorgfalt vorgegangen werden, als der Gutachter in der TV-Sendung „Bares für Rares“, der ungeachtet ausreichender Vorbereitungszeit ein Gemälde von Ferdinand von Rayski (*1806, †1890) in der Sendung nur auf EURO 550 schätzte, während es nachfolgend im Wiener Dorotheum für EURO 43.520 versteigert wurde. Man sollte vielleicht Etiketten auf Bildrückseiten doch mehr Aufmerksamkeit zuwenden.²⁹

In unserem konkreten Fall der Bewertung von Museumsbesitz ist es allerdings nicht ganz so schlimm, wenn wir den Wert eines Auktionsergebnisses nicht genau erraten, da wir den Wert ja für die Versicherung benötigen. Warum das so ist, werde ich wie folgend erläutern.

6. KANN UND SOLL MAN DEN HANDELSWERT VON SAMMLUNGS- GEGENSTÄNDEN VERSICHERN?

Die Grundfrage lautet zunächst, was bedeutet „Versichern“? Erstaunlicherweise gibt es dazu keine sogenannte „Legaldefinition“, das heißt eine authentische Erklärung des Begriffes in einem Gesetzestext. In der Rechtswissenschaft haben sich folgende Merkmale von „Versicherung“ etabliert:³⁰

1. Das Bestehen einer Gefahr in der Sphäre des Versicherungsnehmers. Dabei ist unter Gefahr der drohende Eintritt eines nachteiligen ungewissen Ereignisses für die Rechtsgüter des Versicherten gemeint.
2. Übernahme der Gefahr durch den Versicherer.
3. Zusammenfassung der Risiken.
4. Entgeltlichkeit der Gefahrenübernahme und Rechtsanspruch des Versicherungsnehmers.

Wir beschäftigen uns heute nur mit Sachversicherungen, und hier um den Spezialfall der Kunstversicherung. Vereinfacht auf Basis der genannten Merkmale formuliert, sammelt der Versicherer Prämienleistungen unterschiedlicher Versicherungsnehmer und bildet damit einen Fonds in der Erwartung, dass die von ihm zu erbringenden Leistungen unterhalb der Höhe dieses Fonds liegen werden. Der Versicherer behält in der Regel aber zur Risikostreuung nicht das Gesamtrisiko, sondern er hat entweder Mitversicherer oder Rückversicherer. Bei der Mitversicherung wird das Versicherungsrisiko aufgeteilt, bei der Rückversicherung treten gleichsam Versicherungen für Versicherungen in das Risiko ein.

Einen derartigen Fonds kann man aber nicht nur auf finanziellem Weg über das genannte „Gesetz der großen Zahl“ bilden, sondern es könnte sich auch jemand finden, der das Risiko übernimmt und über ein adäquates Vermögen verfügt, sich das leisten zu können. Was zunächst seltsam klingt, gibt es in der Realität, es ist das System der öffentlichen Haftung: Eine Gebietskörperschaft hat ein derartiges Interesse, dass eine Ausstellung kostengünstig stattfindet, indem es sein Budgetvermögen als

³⁰ Als schnelle Übersicht bietet sich an: Markus WEICHBOLD, *Versicherungsvertragsrecht* (Wien 2022); sowie: Elisabeth OLLINGER, *Kunstversicherung und Kunsttransport* (Wien 2017).

Risikokapital für allfällige Schadensfälle zur Verfügung stellt. Worin besteht nun der Unterschied:

Das Kapital, das die Versicherung gebildet hat, dient neben dem Gewinn der Versicherung ausschließlich dem Zweck der Befriedigung von Schadensansprüchen, das Kapital, das von der Gebietskörperschaft als Deckungssumme verwendet wird, ist grundsätzlich für andere Zwecke vorgesehen. Das bedeutet, dass die Gebietskörperschaft in noch höherem Maße darauf spekuliert, dass keine Zahlung geleistet werden muss, als ein kommerzieller Versicherer. Das wird schon alleine daran deutlich, dass die öffentlichen Haftungen ihre Leistungen auf eine bestimmte Schadenshöhe beschränken und Schäden unter einem bestimmten Level als sogenannte „Bagatellschäden“ nicht von der Haftung umfasst werden. Nur ist es so, dass in dem genannten Segment der „Bagatellschäden“ die Wahrscheinlichkeit des Schadenseintritts ungleich höher ist als im Bereich darüber. Da sich die Prämie aber aus der Gesamtversicherungssumme errechnet, trägt also der Versicherer, der das übernimmt, bei geringerer Prämie ein höheres Risiko, während der Haftungsklärer in der Regel ungeschoren bleibt.

Mit der Versicherungsprämie kauft der Versicherte ein Versprechen, nämlich das Versprechen, unter bestimmten Umständen eine Entschädigungsleistung zu erbringen. Das ist zunächst nicht selbstverständlich, denn das ABGB sagt zum Schadenersatz, dass derjenige verpflichtet ist einen Schaden zu ersetzen, der ihn verursacht hat.³¹ Zum Wesen der Leihe gehört die Verpflichtung, den Gegenstand nach Ablauf der vereinbarten Zeit unversehrt wieder zurückzustellen. Wenn also ein Schaden eintritt, so müsste der Entlehner den Schaden tragen. Aus diesem Grund deckt er als Versicherungsnehmer eine Versicherung ab, die eigentlich nicht den Leihgeber schützt, sondern den Entlehner, da es im Schadensfall dem Leihgeber das Risiko nimmt, dass der Entlehner nicht liquide ist. Da der Entlehner aber nicht für den zufälligen Untergang einer Sache haftet, haben die Leihverträge mit den Bundesmuseen die ausdrückliche Klausel, dass der Leihnehmer im Falle, dass die Versicherung nicht leistet, für allfällige Schäden haftbar bleibt, auch wenn er nach der gesetzlichen Regelung nicht ersatzpflichtig wäre.

³¹ § 1295 (1) ABGB: Jedermann ist berechtigt, von dem Beschädiger den Ersatz des Schadens, welchen dieser ihm aus Verschulden zugefügt hat, zu fordern. Allgemein siehe: Helmut KOZIOL, *Haftpflichtrecht*, 2 Bde. (Wien 1997) sowie Gerhard KOFLENER, *Haftpflichtversicherung* (Innsbruck 2010).

Das ist eine vertragliche Einigung und unterliegt in Österreich der Vertragsfreiheit. Das bedeutet, Sie können mit der Versicherung vereinbaren, was immer Sie wollen, allerdings muss die Versicherung das auch akzeptieren. Früher gab es sogenannte „Verbands-Bedingungen“, das bedeutete, dass sich die Versicherer abgesprochen haben, und einheitliche Versicherungs-Wordings für die einzelnen Sparten haben. Das gibt es zwar nicht mehr, aber aus praktischen Gründen sind die Bedingungen untereinander ziemlich ähnlich. Da das Versprechen des Versicherers seine vertragliche Gegenleistung ist, sollte man die Bedingungen genau lesen, um allfällige Sonderbestimmungen zu finden.

So bedeutet etwa die Klausel „Gegen alle Risiken“, die den meisten Kunstversicherungsverträgen zugrunde liegt, nicht alle Risiken im allgemeinen Sprachgebrauch. Es gibt zahlreiche Risiken, die NICHT von der Versicherung unter dieser Klausel entschädigt werden, etwa Schäden durch klimatische Veränderungen oder Ungeziefer.

Ein wesentlicher Grundsatz der Kunstversicherung, der vielleicht zunächst banal klingt, aber erhebliche Auswirkungen hat, besteht darin, dass der Versicherer dem Geschädigten eine finanzielle Leistung erbringt. Das bedeutet, dass der Versicherer selbst nicht verpflichtet ist, den Schaden wiederherzustellen. Der Versicherer leistet somit im Schadensfall folgendes:

1. Die Übernahme der Erstellung eines Gutachtens, um die Schadenshöhe festzustellen.
2. Die Übernahme der Kosten einer sachgemäßen Restaurierung des Objektes.
3. Die Zahlung einer allenfalls nach der Restaurierung verbleibenden Minderung des Wertes.
4. Die Übernahme der Zahlung der Versicherungssumme im Fall eines Totalverlustes aufgrund von Zerstörung oder Entwendung.

Im Falle serieller Kunst, etwa bei Druckgraphik, kann eine finanzielle Entschädigung zu einem vollwertigen Ersatz des verlorenen Kunstwerkes führen. Andere Objekte sind das einmalige Ergebnis eines künstlerischen Schöpfungsaktes, der logischerweise nicht wiederholbar ist. Ein restauriertes Kunstwerk ist etwas anderes als ein unversehrtes und verliert daher an Wert.

Bei der Versicherung geht es nicht um ein abstraktes Versprechen, sondern man sollte sich überlegen, welchen Schaden man in welcher Form abgegolten haben will. Dabei gelten für die Versicherung eines ruhenden Bestandes andere Grundlagen als für die Versicherung im Rahmen einer Ausstellung oder Leihe.

Bei der Bestandsversicherung eines grundsätzlich unveränderlichen Bestandes an Sammlungsgegenständen für eine längere Periode gibt es zwei Gruppen:

1. Die eigenen Objekte.
2. Objekte, die Ihnen als Dauerleihgaben anvertraut sind.

In der Regel liegt Ihre Haftung bei der zweiten Gruppe höher als bei der ersten. Denn während für den Rechtsträger der Sammlung der wirtschaftliche Wert eines Kunstwerkes aus den oben genannten Gründen eine geringere Rolle spielt, muss man den Eigentümer eines geliehenen Objektes voll entschädigen, also auch unter Berücksichtigung eines allenfalls verbleibenden Wertverlustes, der bei eigenen Objekten in der Regel unberücksichtigt bleiben kann.

Bei der Bestandsversicherung werden in der Regel nicht die Summe der Einzelwerte versichert. Das hat den Grund, dass andernfalls allfällige Bestandsveränderungen permanent gemeldet werden müssen und jedes einzelne Objekt zu bewerten ist. Bei einer entsprechend großen Zahl an Sammlungsgegenständen wäre das ein unzumutbarer Aufwand. Es wird hier in der Regel auf das Instrument der „Versicherung auf erstes Risiko“ zurückgegriffen. Bei der „Versicherung auf erstes Risiko“ wird eine Gesamt-Versicherungssumme vereinbart – diese kann durchwegs auch niedriger als der wahre Wert der Sache sein. Im Schadenfall werden die entstandenen Kosten bis maximal zur Höhe der Versicherungssumme voll vergütet. Ein Abzug aufgrund von Unterversicherung erfolgt in diesem Fall nicht. Die Höhe dieser Gesamt-Versicherungssumme sollte sich am maximalen Schaden orientieren, oder anders formuliert, dem Gesamtwert der Objekte, die innerhalb eines Brand-Abschnittes verwahrt werden, denn ein Feuer ist das „Worst-Case-Szenario“ im Versicherungsbereich.

Ein wichtiger Aspekt, der im Auge behalten werden muss, ist das grundsätzliche Wesen der Versicherung. Zum Schadenersatz ist grundsätzlich der Schädiger verpflichtet, bzw. derjenige, der zum Ersatz des Schadens verpflichtet ist. Die Versicherung übernimmt nur den Schaden im Umfang des Versprechens der Versicherungsbedingungen. Das bedeutet, dass ein Rest verbleibt, der durch die Versicherung nicht gedeckt ist. Ein Beispiel dafür ist etwa mangelhafte Verpackung. Auf der anderen Seite muss ausdrücklich vereinbart werden, dass bei voller Entschädigung in Folge eines Totalschadens, etwa bei Diebstahl oder Zerstörung, allenfalls verbleibende Restteile dem Museum gehören. In diesem Sinn ist auch der Grundsatz des sogenannten „Bereicherungs-Verbotes“ zu beachten: Niemand darf bei der Sachversicherung im Schadensfall wirtschaftlich bessergestellt werden, als er davor war. In unserem Fall bedeutet das, dass bei Vollwertentschädigung aufgrund von Diebstahl eines Objektes, im Falle des Wiederauftauchens dieses wieder vom Eigentümer, der ja entschädigt wurde, zurückerworben werden muss. Problematisch ist das in den Fällen, in denen Geschädigter und Eigentümer nicht ident sind, also der Rechtsträger die Schadenssumme erhalten hat, das geschädigte Museum aber das Objekt verloren hat.

Johannes Ramharter studierte Kunstgeschichte und Jura an der Universität Wien und wurde 1986 promoviert. 1987 folgte seine Sponson zum Mag.iur. am Juridicum der Universität Wien. 1989 legte er die Staatsprüfung des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung ab. Von 1986 bis 1990 war Ramharter als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Leiter der Sonderausstellungsorganisation im Kunsthistorischen Museum in Wien tätig. 1990 wechselte er als Geschäftsführer in die Firma Kunsttrans, in der er zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland organisierte, betreute und managte. Von 1997 bis 1998 arbeitete er in der Firma hs art service. Seit 1998 ist er Geschäftsführer der Firma PONTE Organisation für kulturelles Management. Kontakt: ramharter@ponte.at

DEO ET SORORIBUS FRATRIBUSQUE

20 Jahre Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs

Gerald Hirtner

Vortrag gehalten bei der Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs am 12. Juni 2023 in Wien (erweiterte Fassung).

¹ Der Autor dankt Helga Penz (Herzogenburg) und Irene Kubiska-Scharl (Wien) für die kritische Durchsicht des Manuskripts und wertvolle Detailhinweise.

² Vgl. Österreichische Benediktinerkongregation (Hg.), *Deo et fratribus*. Kolleg St. Benedikt 1926–1976 (Salzburg 1976).

Die letztvergangenen 20 Jahre auf wenigen Textseiten Revue passieren zu lassen ist keine einfache Aufgabe angesichts der großen Anzahl potentieller Zeitzeug:innen in den Reihen der Leserschaft.¹ Nachdem sich eine derartige Rückschau für ein Jubiläum gebührt, hat der Autor diese Aufgabe qua Amt und auf Zuspruch der Vorstandsmitglieder der Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs übernommen. Der folgende knappe Rückblick auf die Entwicklung der Zusammenarbeit zwischen den Österreichischen Ordensarchiven basiert auf eigenen Aufzeichnungen und Erinnerungen sowie auf den Akten der Arbeitsgemeinschaft im Archiv der Österreichischen Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs. Bei dieser Ausgangslage musste ein Mix aus quellenkritischer und journalistischer Methodik gewählt werden. Anschließend an den Rückblick werden einige Überlegungen zur Zukunft der Arbeitsgemeinschaft mitgeteilt, getreu dem Tagungsmotto „Stand und Perspektiven archivischer Zusammenarbeit“.

Die Verankerung im benediktinischen Salzburg kann der Autor nicht verleugnen. Von daher lässt sich auch die Titelwahl erklären, die an den Wahlspruch des St. Petrischen Abts Petrus Klotz OSB (*1878, †1967), nämlich *deo et fratribus*,² angelehnt ist. Klotz war ein Netzwerker, dessen Verdienst die Errichtung des Kollegs St. Benedikt in Salzburg ist. Er leistete Aufbauarbeit im gemeinschaftlichen Sinn. „Deo et sororibus fratribusque“ – „Gott, den Schwestern und Brüdern“: Dieser Titel wurde auch aus Wertschätzung Frauen gegenüber und als Eingeständnis der zahlen-

mäßigen Realität gewählt, da es in Österreich derzeit fast doppelt so viele Ordensfrauen (2.673) wie Ordensmänner (1.452) gibt.³ Nicht zuletzt ist dieser Titel als Ermutigung an Vertreterinnen der Frauenorden gedacht, sich weiter in den ordensarchivischen Diskurs einzubringen.

1. DER LANGE WEG ZU EINER ARBEITSGEMEINSCHAFT DER ORDENSARCHIVE

Die ersten Belege für eine kirchenarchivische Zusammenarbeit in der Zweiten Republik reichen über 60 Jahre zurück. Von 18. bis 20. September 1962 traten insgesamt 31 Angehörige kirchlicher Archive und Einrichtungen aus fast ganz Österreich und Südtirol unter dem Protektorat von Bischof Franz Žak (*1917, †2004) zu einer „Arbeitstagung der kirchlichen Archive Österreichs in St. Pölten“ zusammen.⁴ Die Zusammenarbeit kam auf indirekten Druck von außen zustande. P. Willibrord Neumüller OSB (*1909, †1978) aus dem Stift Kremsmünster schildert „wie die Versuche, im Rahmen eines neuen Archivalienschutzgesetzes den öffentlichen Stellen ein Aufsichtsrecht über kirchliche Archive einzuräumen, als Notmaßnahme zur Bildung der Arbeitsgemeinschaft [der kirchlichen Archive] geführt haben.“ Es waren aber nicht nur geplante Gesetzesänderungen,⁵ die das Zusammentreffen hervorriefen, sondern auch positive Beispiele in den Nachbarländern Deutschland und Italien, wovon der Wiener Diözesanarchivar Franz Loidl (*1905, †1987) berichtete.⁶ Der stete Blick über die Grenzen wurde in den ausgedehnten Diskussionen fortgesetzt, die gegenüber Vorträgen mehr Raum einnahmen als bei den meisten heutigen Tagungen. Die Diskussionen drehten sich auch um die Strukturen einer zukünftigen Arbeitsgemeinschaft, die von „drei Interessenskreisen“, nämlich Diözesen, Stiften und Orden getragen sein sollte. Weitere Diskussionspunkte waren das Thema Ausbildung des Archivpersonals und Kompetenzen in der Betreuung von Pfarrarchiven. Die stets selbstbewussten und motivierten Stiftsarchivare fanden sich im Anschluss an die allgemeine Diskussion noch zu eigenen Beratungen zusammen.⁷

Bei jener Arbeitstagung wurden einige Vorschläge geäu-

³ Österreichische Ordenskonferenz (Hg.), Summa 2022 (Ordensnachrichten 62, Sonderreihe Dokumentation, Wien 2022) 22–23, online https://www.ordensgemeinschaften.at/images/1medienbuero/texte/2023/SUMMA_2022-Web_Version.pdf [Alle in diesem Beitrag zitierten Links wurden zuletzt geprüft am 19.10.2023].

⁴ Archiv der Österreichischen Superiorenenkonferenz (forthin ASK), 04.09.04, Karton 123, Mappe 1: Die Anwesenden kamen aus allen Bundesländern außer dem Burgenland, aber einschließlich Südtirols. Johann Wenisch war als Salzburger Vertreter am abschließenden Schreiben beteiligt.

⁵ Helga PENZ, Die verborgenen Archive – Österreichs Klöster und ihre Gedächtnisspeicher, in: Comma. Internationale Archivzeitschrift 2004 3/4, 215–225, hier 217.

⁶ ASK, 04.09.04, Karton 123, Mappe 1.

⁷ Ebd.

⁸ Klosterportal, online <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/liste>

⁹ ASK, 04.09.04, Karton 123, Mappe 1: „Es gibt Bestände, die man einem Laien nicht in die Hand gibt.“

¹⁰ Die an der Arbeitstagung von 1962 anwesenden Archivarinnen waren M. Henriette Peters (St. Pölten), Sr. Cajetana Steingruber (Amstetten) und Sr. Rita Schnapp (Wien). Zu Henriette Peters siehe die Ausführungen von Christian Lackner in MiKO 8 (2023).

¹¹ Johannes EBNER, Geschichte der ARGE der österreichischen Diözesanarchive, online <https://www.kirchenarchive.at/arge/geschichte>

¹² Arbeitsgemeinschaft der österreichischen Diözesanarchive, Aufgaben und Zielsetzungen, online <https://www.kirchenarchive.at/arge/aufgaben-zielsetzungen>

¹³ ASK, 06-09-02, Fasz. 2, Protokoll zur 2. Vorstandssitzung, 29./30. April 2005 in St. Peter.

bert, die für uns heute sehr vertraut klingen. So äußerte der St. Pöltener Diözesanarchivar Gerhard Winner (*1929, †1994) den Vorschlag einer Zentralkartei – von der Idee her der Vorläufer des heutigen Archiv- bzw. Klosterportals.⁸ Der Klosterneuburger Stiftsarchivar H. Floridus Röhrig CanReg (*1927, †2014) regte die Bildung „eines Fachausschusses“ an, „der die Stifte oder Orden im Notfall beraten kann“, eine Idee, die heute als Bereich Kultur und Dokumentation verwirklicht ist. In puncto Netzwerken wurde die Beteiligung in der österreichischen Archivdirektorenkonferenz angestrebt. Ungewohnt ist für uns Nachgeborene hingegen die Zusammensetzung der Gruppe hinsichtlich Standes und Geschlechts. Mit Ausnahme von drei Diözesanarchivaren waren alle Teilnehmer geistlichen Standes. Zur Beauftragung von Laien in den Archiven wurden schwerwiegende Bedenken – wohl in Bezug auf die Vertraulichkeit – geäußert.⁹ Die Namen der drei anwesenden Ordensfrauen finden sich ganz am Ende der streng hierarchisch geordneten und selbstverständlich nicht gegenderten Teilnehmerliste.¹⁰ Die Arbeitstagung in St. Pölten endete schließlich mit einer Exkursion nach Stift Lilienfeld. Ein Schreiben von vier beteiligten Mitgliedern des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung an den Vorsitzenden der Österreichischen Superiorenkonferenz, Generalabt Gebhard Kobberger CanReg (*1909, †1997), legte die Positionen der Archivarsgemeinde dar.

Für die darauffolgenden Jahre wurden – zumindest in den vom Autor konsultierten Beständen – keine weiteren Tätigkeiten aktenkundig. Erst im Jahr 1975 wurde ein Treffen der Diözesanarchivare in St. Pölten organisiert, bei dem die Gründung der ARGE Diözesanarchive beschlossen wurde. Die konstituierende Sitzung fand am 11. Mai 1976 statt.¹¹ Die ARGE Diözesanarchive veranstaltet seitdem jährliche Arbeitssitzungen an wechselnden Orten und ab 1996 auch Studientage, an denen sich schließlich seit 2011 die Orden als Mitorganisatoren beteiligen.¹² Für die Ordensarchive ist hingegen keine Gremientätigkeit nachweisbar. Es findet sich einzig der Hinweis, dass der St. Florianer Stiftsarchivar Karl Rehberger CanReg (*1934, †2018) über 30 Jahre – von den 1970er Jahren bis zur Schaffung einer Fachgruppe (s. unten) – die Ordensarchive im Verband Österreichischer Archivarinnen und Archive

vertrat.¹³ Am Rande sei erwähnt, dass eine Initiative der Superiorenkonferenz 1995 zur Herausgabe des Bandes „Österreichs Stifte unter dem Hakenkreuz“ führte. Die österreichischen Stiftsarchivare setzten hier einen Meilenstein in der zeitgeschichtlichen Erforschung der Orden.

1997 erfolgte die Gründung der deutschen Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive (AGOA) in Würzburg als „internes Fachgremium der DOK“.¹⁴ Im selben Jahr wurde auch die Arbeitsgruppe Geistliche Archive (AGGA) des Vereins Schweizerischer Archivarinnen und Archivare (VSA-AAS) gegründet.¹⁵ Die Entwicklung in Österreich hinkte demgegenüber ein paar Jahre hinterher, wohl auch aufgrund einer nur punktuell adäquaten Personal- und Ausbildungssituation.¹⁶ In den ersten Jahren nach Gründung der AGOA war daher die grenznahe Erzabtei St. Peter aus Mangel einer österreichischen Vereinigung Mitglied der deutschen Arbeitsgemeinschaft.

Gemeinsame Tätigkeiten der Österreichischen Ordensarchive sind erst ab dem neuen Jahrtausend feststellbar. Auf Initiative des Stiftsarchivs Herzogenburg trat der neu gegründete „Arbeitskreis kirchlicher Archive der Diözesen St. Pölten und Wien“ in den Jahren 2000–2003 fünfmal zusammen. An der Namensgebung wird ersichtlich, dass man auch im Jahr 2000 mit dem Gendern noch zurückhaltend war. Doch das Entscheidende war, dass die Verantwortlichen in Herzogenburg den verbindenden Charakter archivischer Lösungsfindung erkannt hatten: „Die Idee zu diesem Arbeitskreis entstand im Laufe der derzeitigen Inventarisierungsarbeiten im Stiftsarchiv Herzogenburg. Bei vielen größeren und kleineren Problemen erhob sich die Frage: wie haben das andere gemacht? Und bei Lösungen, die man selbst entwickelte, kam der Gedanke: das könnte auch andere interessieren! Weil kreative Ansätze leichter im Dialog entwickelt werden und weil man für die Umsetzung von vielen Projektideen Partner braucht, haben wir uns entschlossen, andere

¹⁴ Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive (AGOA), online <https://www.katholische-archiv.de/organisation/agoa> Zur Geschichte der AGOA im Detail siehe Wolfgang SCHAFFER, 20 Jahre AGOA – Ein historischer Streifzug, in: Ordenskorrespondenz 58/4 (2017) 464–470, online https://www.orden.de/fileadmin/user_upload/Schatter_AGOA_17.pdf

¹⁵ Verein Schweizerischer Archivarinnen und Archivare, Kirchliche Bestände in schweizerischen Archiven, online <https://archive.kirchen.ch/e/projekt>

¹⁶ Peter G. TROPPEL, Zum kirchlichen Archivwesen in Österreich, in: *Scrinium. Zeitschrift des Verbandes Österreichischer Archivare* 54 (Wien 2000) 455–463, hier 457, nennt acht österreichische Stifte mit fachlich ausgebildeten Archivaren. Nach Helga PENZ, Die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs, in: *Scrinium* 58 (2004) 130–138, waren mindestens neun Ordensarchivar:innen archivfachlich ausgebildet. Eine Aufzählung von Ordensarchivar:innen, die Absolventen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung waren, ist abgedruckt bei Patrick FISKA, Die österreichischen Stifte als Schrittmacher der österreichischen Geschichtsforschung, in: *Ordensnachrichten* 5/6 (2009) 78–91, hier 89 Anm. 42.

¹⁷ ASK, 06-09-02, Fasz. 5, Programm zum 5. Treffen des Arbeitskreises kirchlicher Archive der Diözesen St. Pölten und Wien, 25.2.2000, Stift Herzogenburg.

Abb. 1: Einladung zum 1. Treffen des Arbeitskreises kirchlicher Archive am 25. Februar 2000 im Augustiner Chorherrenstift Herzogenburg © ÖOK, ASK 06-09-02, Fasz. 05

Arbeitskreis kirchlicher Archive



Einladung zum 1. Treffen
am Freitag, 25. Februar 2000
Augustiner Chorherrenstift Herzogenburg

¹⁸ ASK, 06-09-02, Fasz. 5, Programm zum 5. Treffen des Arbeitskreises kirchlicher Archivare der Diözesen St. Pölten und Wien, 23.1.2003, Stift Melk.

¹⁹ ASK, 06-09-02, Fasz. 5; Die Ergebnisse dazu bei PENZ, Die verborgenen Archive (wie Anm. 5) 222–224.

²⁰ ASK, 06-09-02, Fasz. 7, Programm zur 2. österreichischen Ordensarchivtagung, 10.–11.5.2004, Salzburg. Der reine Tagungsbeitrag ohne Kost und Logis betrug damals 10 Euro.

zu diesem Arbeitskreis einzuladen.⁴⁷ Das 1. Treffen am 25. Februar 2000 wurde in Stift Herzogenburg durch das Stiftsarchiv Herzogenburg und das Diözesanarchiv St. Pölten veranstaltet und führte rund 25 Ordensarchivar:innen aus Wien, Niederösterreich und der angrenzenden Steiermark zur Diskussion und einen Vortrag über „Schutz von Archivgut aus restauratorischer Sicht“ von Alexander Aichinger (Österreichisches Staatsarchiv) zusammen. Die weiteren Treffen fanden in Stift Klosterneuburg (20. Oktober 2000, „Archiv und Heimatkunde“), im Diözesanarchiv St. Pölten (4. Mai 2001, „Sacherschließung von historischen Beständen in kirchlichen Archiven“) und im Archiv der österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu in Wien (9. November 2001, „Die Archivierung von Fotografien“) statt. Das 5. derartige Treffen am 23. Jänner 2003 in Stift Melk war schließlich „einem besonderen Zweck gewidmet“. Es war „das erste Vorbereitungstreffen für den Tag der österreichischen Ordensarchive am 30. Mai 2003 in Wien, kardinal-könig-haus [sic]“.¹⁸ Das aus 15–20 Personen bestehende Vorbereitungsteam leitete die damals im Archiv der österreichischen Provinz der Gesellschaft Jesu tätige Archivarin Helga Penz.

2. DIE ERRICHTUNG DER ARBEITSGEMEINSCHAFT DER ORDENSARCHIVE ÖSTERREICHS (ARGE Ordensarchive)

Die Geschichte der ARGE Ordensarchive Österreichs beginnt mit einem Grundsatzpapier, das die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft vorsah und einer Umfrage,¹⁹ mit der sich Helga Penz in bester archivarischer Manier einen ersten Überblick verschaffen konnte. Bei der ersten Jahrestagung am 30. Mai 2003 im Kardinal König Haus in Wien wurde die Gründung einer Arbeitsgemeinschaft beschlossen. Tragischerweise verstarb P. Laurentius Koch OSB (*1936, †2003), Archivar der bayerischen Benediktinerabtei Ettal, der als Hauptreferent vorgesehen war, kurz vor der Tagung, sodass diese seinem Andenken gewidmet war (siehe den Beitrag von Helga Penz in diesem Band).

Die eigentliche Gründungsveranstaltung fand am 11. Mai 2004 im Bildungshaus St. Virgil in Salzburg statt, in deren Rahmen die Statuten beschlossen, der erste Vorstand

gewählt und die eigene Homepage präsentiert wurde.²⁰ Die Arbeitsgemeinschaft war nach einigen Überlegungen als unselbstständige Einrichtung der Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs (SK) eingerichtet worden. Die Mitgliedschaft war hingegen weiter gefasst und schloss auch Frauenorden mit ein: „Der Arbeitsgemeinschaft gehören alle Archive von Ordensgemeinschaften Österreichs an.“²¹ Als beschlussfassende Gremien wurden die jährlichen Mitgliederversammlungen sowie ein gewählter Vorstand eingesetzt. Der Vorstand trat halbjährlich zu zweitägigen Klausuren an wechselnden Standorten – den Arbeitsstätten der Vorstandsmitglieder – zusammen. Innerhalb des Vorstands nahm Helga Penz als von der Superiorenkonferenz angestellte Fachreferentin, die die Geschäfte 2004–2007 von St. Peter in Salzburg aus führte, eine zentrale Stellung ein. Bezugnehmend auf die statutarisch verankerten Aufgaben der Arbeitsgemeinschaft lauteten die Prioritäten des ersten Vorstands:

- „1. Erfahrungsaustausch unter den Leitern der Ordensarchive (insbesondere durch regelmäßige Informationsveranstaltungen, wissenschaftliche Vorträge und Exkursionen). [...]
2. Beratungen der Ordensarchive und Hilfestellungen bei besonderen Fragen (z.B. Auswahl von EDV-Systemen, Suche von Mitarbeitern, Kontakte zu wissenschaftlichen Institutionen). [...]
3. Organisation von Aus- und Weiterbildungsveranstaltungen für Archivare der Ordensgemeinschaften, insbesondere im Zusammenhang mit bestehenden Einrichtungen wie der Arbeitsgemeinschaft der Diözesanarchivare Österreichs und dem Verband der österreichischen Archivare und Archivarinnen. [...]
4. Abstimmung gemeinsamer fachlicher und rechtlicher Interessen der Ordensarchive. [...]
5. Vertretung der Interessen der Ordensarchive. [...]
6. Organisation von Projekten zur fachlichen und wissenschaftlichen Bearbeitung von Ordensarchiven und deren Beständen.“²²

Die vom Vorstand erarbeiteten „Richtlinien zur Sicherung und Nutzung der Ordensarchive“²³ waren der Vorläufer

²¹ Archiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg (forthin ASP), Statuten der ARGE Ordensarchive i.d.F. 2016, § 4.

²² ASK, 06-09-02, Fasz. 2, Anlage 1 zum Protokoll der 1. Vorstandssitzung am 30.9./1.10.2004 in Stift Admont. Siehe dazu auch Helga PENZ, Unsere Vergangenheit hat Zukunft. Die Ordensarchive vor neuen Herausforderungen, in: Ordensnachrichten 45/2 (2006) 3–11, hier 9–10.

²³ Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive, Richtlinien zur Sicherung und Nutzung der Ordensarchive, in: Ordensnachrichten 45/2 (2006) 25–30.

²⁴ Ordensgemeinschaften Österreich, Archiv- und Benützungordnung, online <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/downloads/1344-archiv-und-benuetzungsordnung>

²⁵ Siehe dazu die Ausführungen von Helga PENZ in MiKO 8 (2023).

²⁶ PENZ, Die verborgenen Archive (wie Anm. 5); siehe auch die einschlägigen Beiträge in Ordensnachrichten 45/2 (2006).

²⁷ Verband Österreichischer Archivarinnen und Archivare, Fachgruppe der Archive der anerkannten Kirchen und Religionsgemeinschaften, online <https://www.voea.at/index.php/fachgruppen/#fg1> Siehe dazu auch jüngst Magdalena EGGER–Johannes LEITNER–Lukas WINDER, 15 Jahre Fachgruppe für kirchliche Archive. Kontinuitäten und Umbrüche im Archivwesen. Studientag der VÖA-Fachgruppe der Archive der anerkannten Kirchen und Religionsgemeinschaften, in: *Scrinium* 76 (2022) 162–166.

der 2015 erarbeiteten „Archiv- und Benützungordnung“, die in überarbeiteter Fassung den Ordensarchivar:innen noch stets zur Implementierung anempfohlen wird.²⁴ Es fand eine Erweiterung der gut angenommenen Homepage statt und 2007 wurde mit der Einrichtung des VÖA-Grundkurses begonnen.²⁵ Mit Hilfe von Zeitschriftenbeiträgen erhöhte der Vorstand den Bekanntheitsgrad der Arbeitsgemeinschaft in den Orden und in der Wissenschaftsgemeinschaft.²⁶

Mit Einrichtung der Fachgruppe der Archive der Kirchen und anerkannten Religionsgemeinschaften im Verband Österreichischer Archivarinnen und Archivare (VÖA)²⁷ gelang 2007 ein weiterer großer Schritt für das kirchliche Archivwesen, der allerdings unabhängig von der Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive zu sehen ist.



Abb. 2: Mitglieder des scheidenden und neuen Vorstands bei der Jahrestagung 2008 in Graz, v.l.n.r.: Günter Katzler (Stift Herzogenburg), P. Korbinian Birnbacher OSB (Stift St. Peter/Salzburg), Sr. Christine Öhlinger RSCJ (Sacré Cœur/Bregenz), Christine Schneider (Wien), P. Peter van Meijl SDS (Wien), Karin Winter (Stift Lilienfeld), P. Petrus Gratzl OCist (Stift Zwettl), Helga Penz (Stift Herzogenburg), Johann Tomaschek (Stift Admont) © ÖÖK

Die Arbeitsgemeinschaft war gewissermaßen die „Keimzelle“ für das im Jahr 2010 gegründete Referat für die Kulturgüter der Orden. Dies wird nicht zuletzt durch das Logo der ARGE Ordensarchive versinnbildlicht, das ab 2010 praktisch unverändert für das Referat für die Kulturgüter der Orden übernommen wurde. Bei den österreichischen Ordensarchiven wurde damit ein entscheidender Professionalisierungsschritt in der Koordinierungs-, Beratungs- und Netzwerkarbeit gesetzt. Als weitere Arbeitsgemeinschaften innerhalb des neuen Referats für die Kulturgüter der Orden wurden 2013 die ARGE Ordensbibliotheken und 2016 die ARGE Kirchenpädagogik gegründet. Das Referat für die Kulturgüter der Orden wurde 2019 aufgrund von Umstrukturierungen innerhalb der Superiorenenkonferenz in den Bereich Kultur und Dokumentation umbenannt und besteht heute aus vier Fachbereichen, nämlich für Archive, Bibliotheken, Kunst und Denkmalpflege sowie Kirchenpädagogik bzw. Kulturvermittlung. Parallel dazu bestehen die drei genannten Arbeitsgemeinschaften sowie ein Beirat für Denkmalschutzfragen. All diese Entwicklungen im Detail darzustellen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Die Geschichte des Bereichs Kultur und Dokumentation muss noch geschrieben werden und ist nicht die Aufgabe eines Beitrags über die ARGE Ordensarchive.

3. GREMIEN UND TÄTIGKEITEN DER ARBEITSGEMEINSCHAFT DER ORDENSARCHIVE ÖSTERREICHS

Die ARGE Ordensarchive erwies sich als besonders aktive Arbeitsgemeinschaft, deren Tätigkeiten selbst die Einschränkungen während der Corona-Pandemie nicht unterbrechen konnten. Mit der technischen und organisatorischen Hilfe des Bereichs Kultur und Dokumentation wurden in den Jahren 2020 und 2021 Online-Tagungen durchgeführt, weil die Abhaltung als Präsenztageungen sehr unsicher oder nicht möglich war. Dem Vorstand war es in dieser Zeit ganz besonders wichtig, mit den Ordensarchivar:innen ungebrochen in Kontakt bleiben zu können. Die Sitzungen des Vorstands werden seither in hybrider Form durchgeführt und erleichtern die regionale Ausgewogenheit des Gremiums, dessen Mitglieder aus verschiedenen Bundesländern – zwischen Wien, Graz und Innsbruck – stammen.



Abb. 3: Der neugewählte Vorstand bei der Jahrestagung 2012 in Freising (D), v.l.n.r.: Christoph Stöttinger (Stift Lambach), Christine Schneider (Wien), Sr. Illuminata Blümelhuber SCSC (Wels), Gerald Hirtner (Stift St. Peter/Salzburg), P. Peter van Meijl SDS (Wien) © ÖOK



Abb. 4: Der neugewählte Vorstand bei der Jahrestagung 2016 in Graz, v.l.n.r.: Maximilian A. Trofaiar (Schottenstift Wien), Christoph Stöttinger (Stift Lambach), Gerald Hirtner (Stift St. Peter/Salzburg), P. Peter van Meijl SDS (Wien), Christine Schneider (Wien), Sr. Eva Maria Kremshuber SRA (Wien) © Archiv St. Peter

Name und ggf. Ordenskürzel	Ort und (Ordens-)kürzel	Zeit im Vorstand
P. Korbinian Birnbacher OSB	Salzburg OSB	2003–2008
Sr. Illuminata Blümelhuber SCSC	Wels SCSC	2012–2015
Iris Fichtinger	Wien ÖOK	2021 lfd. (Fachreferentin für Archive)
Susanne Fritsch-Rübsamen	Klosterneuburg CanReg	2003–2008 (Vorbereitungsteam 2003)
P. Petrus Gratzl OCist	Zwettl OCist	2008–2009
Gerald Hirtner	Salzburg OSB	2012 lfd. (Vorsitzender seit 2016)
Günter Katzler	Herzogenburg CanReg	2003–2008 (Vorbereitungsteam 2003)
Sr. Eva Maria Kremshuber SRA	Wien SRA	2015–2020
Irene Kubiska-Scharl	Wien ÖOK	2018–2021 (Fachreferentin für Archive und Bibliotheken)
Karin Mayer	Wien ÖOK	2018 lfd. (Bereichsleiterin)
Sr. Clara Maria Neubauer CCIM	Vorau CCIM	2015 lfd.
Sr. Christine Öhlinger RSCJ	Bregenz RSCJ	2003–2012
Helga Penz	Wien/Salzburg/ Herzogenburg/ Wien, SJ/OSB/ CanReg/SK	2003–2019 (Sekretärin, danach Referatsleiterin von 2010 bis 2018)
Irene Rabl	Lilienfeld OCist	2018 lfd.
Christine Schneider	Wien	2004–2019
Christoph Stöttinger	Lambach OSB	2008–2018
Johann Tomaschek	Admont OSB	2004–2008 (Vorsitzender)
Maximilian Trofaier	Wien OSB	2013 lfd.
Miriam Trojer-Schmid	Innsbruck/ Wilten, OFMCap/ OPraem	2019 lfd.
P. Peter van Meijl SDS	Wien SDS	2008 lfd. (stv. Vorsitzender seit 2016)
Lukas Winder	Wien RSCJ	2021 lfd.
Karin Winter	Lilienfeld OCist	2008–2009

Tab. 1: Die Vorstandsmitglieder 2003–2023 in alphabetischer Reihenfolge. Die Angabe des Namens und der Ordensgemeinschaft bezieht sich auf die (Dienst-)zugehörigkeit zum Zeitpunkt der jeweiligen Vorstandschaft.

In den vergangenen 20 Jahren waren 22 Personen Mitglieder des Vorstands (siehe Tab. 1). Sieben Ordensleute gehörten bislang dem Vorstand an, die anderen Personen waren bzw. sind weltliche Mitarbeiter:innen. Wohlbekanntes Vorstandsmitglied war von 2004 bis 2008 P. Korbinian Birnbacher OSB, der derzeitige Erzabt von St. Peter in Salzburg. Bis 2019 wurde zwischen gewählten und kooptierten Vorstandsmitgliedern unterschieden. Diese Unterscheidung hatte jedoch keine echte praktische Relevanz, sodass sie 2021 im Zuge einer Neufassung der nunmehr als Geschäftsordnung bezeichneten Statuten fallengelassen wurde. In diesen 20 Jahren gab bzw. gibt es zwei Vorsitzende: Johann Tomaschek von 2004 bis 2008 und seit 2016 nimmt der Autor diese Aufgabe zusammen mit P. Peter van Meijl SDS wahr. Die Rolle der Sekretärin bzw. Protokollführerin wurde bzw. wird von Helga Penz, Irene Kubiska-Scharl und Iris Fichtinger wahrgenommen. Karin Mayer ist als Leiterin des Bereichs Kultur und Dokumentation der Ordensgemeinschaften Österreich ex officio im Vorstand der Arbeitsgemeinschaft vertreten. Das Geschlechterverhältnis ist seit jeher ausgewogen und beträgt derzeit 5:4 zu Gunsten der Frauen.

Von den Mitgliedern des Vorstands werden jeweils die Jahrestagungen vorbereitet und durchgeführt: Die wichtigsten archivischen Themen wurden größtenteils zumindest einmal abgedeckt (vgl. Tab. 2). Die Jahrestagungen sind jene wiederkehrenden Ereignisse, die dem Erfahrungsaustausch aller Mitglieder dienen sollen. Eine möglichst hohe Beteiligung ist daher stets ein wünschenswerter Umstand.

Um die Wirksamkeit von Veranstaltungen zu steigern, dient die 2016 gegründete Zeitschrift „Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden“ (MiRKO), die hauptsächlich verschriftlichte Vorträge enthält, der Nachbereitung. Seit der 5. Ausgabe im Jahr 2020 wird diese Zeitschrift als „Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden“ (MiKO) geführt.²⁸ Die Gründungsredaktion bestand ausschließlich aus Vorstandsmitgliedern der ARGE Ordensarchive, doch war ihr stets der umfassende Blick auf die Kulturgüter der Orden wichtig. Mit ihrer thematischen Ausrichtung löst die Zeitschrift ein Desiderat am Zeitschriftenmarkt ein, was wohl auch den bisherigen Zuspruch der Leserschaft begründete. Es ließen sich noch

²⁸ Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden (MiKO), online <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/e-journal>

Jahr	Tagungsort	Ev. inhaltliche Schwerpunkte	Kooperationspartner und/oder Vorstandswahlen
2003	Wien	1. Österreichische Ordensarchivtagung	
2004	Salzburg	Aufgaben und Arbeitsstrategien	Konstituierung und 1. Vorstandswahl
2005	Wien	Bestandserhaltung	
2006	Innsbruck	Ordenschroniken	
2007	St. Pölten	Bilder im Archiv	
2008	Graz	Rechnungswesen im Archiv	2. Vorstandswahl
2009	Wien	50 Jahre Superiorenkonferenz	1. Gemeinsame Tagung mit AGOA
2010	St. Lambrecht		1. Gemeinsame Tagung mit ARGE Diözesanarchive
2011	Vöcklabruck		1. Gemeinsame Tagung mit Ordensbibliotheken
2012	Freising (D)		2. Gemeinsame Tagung mit AGOA 3. Vorstandswahl
2013	Wien		
2014	Salzburg	Ordensgeschichtsschreibung	
2015	Wels	Jahr der Orden	3. Gemeinsame Tagung mit AGOA
2016	Graz	50 Jahre VFÖ	4. Vorstandswahl
2017	Innsbruck		2. Gemeinsame Tagung mit ARGE Diözesanarchive
2018	München-Fürstenried (D)		4. Gemeinsame Tagung mit AGOA
2019	St. Pölten	Bilder archivieren	
2020	online	Krisen und Chancen im Spiegel der Ordensarchive	5. Vorstandswahl
2021	online	„Heute das Gestern für morgen bewahren“	
2022	Linz	Kommunikation und Öffentlichkeitsarbeit in kirchlichen Archiven	3. Gemeinsame Tagung mit ARGE Diözesanarchive
2023	Wien	Stand und Perspektiven archivischer Zusammenarbeit	20 Jahre ARGE Ordensarchive

Tab. 2: Übersicht der Jahrestagungen 2003–2023 mit Angabe von Tagungsort, allfälligen inhaltlichen Schwerpunkten, Kooperationspartnern und Vorstandswahlen.

weitere erfolgreiche Projekte anführen, die von der ARGE Ordensarchive angeregt und mitbegleitet wurden: der Ordenskalender 2015, verschiedene Handreichungen für den Archiv- und Verwaltungsbereich (u. a. zur digitalen Ablage) oder Initiativen zum Internationalen Tag der Archive (z. B. online-Kurzvideos). All diese Tätigkeiten wären aber nicht möglich gewesen ohne die konsequente Aufbauarbeit vor rund 20 Jahren.

Abb. 5: Mitglieder des Gründungsvorstands bei der Sitzung am 25. Oktober 2005 im Benediktinerstift St. Peter in Salzburg, v.l.n.r.: Helga Penz (Stift St. Peter/Salzburg), Johann Tomaschek (Stift Admont), Günter Katzler (Stift Herzogenburg) © ÖÖK



Der Elan, der aus den Vorstandsprotokollen der frühen 2000er Jahre ablesbar ist, macht ergriffen. Die Worte des Vorstandsvorsitzenden an Helga Penz geben einen Eindruck von der herrschenden Aufbruchstimmung: „Du legst ja gleich zu Beginn ein wahrhaft atemberaubendes Arbeitstempo vor [...]. Aber Du sollst auch gleich eine (halbwegs) geschwinde Antwort haben – nicht zuletzt deswegen, weil ich selbst noch ganz unter dem anregenden und belebenden Eindruck unserer Salzburger Tagung stehe“.²⁹

In diesem enthusiastischen Umfeld wäre der Autor gerne selbst von Anfang an dabei gewesen und doch er ist dankbar für die 15 Jahre, die er nun bereits Teil dieser Gemeinschaft sein darf. Den positiven Geist der Zusammenarbeit und des gegenseitigen Vertrauens in die Zukunft weiterzutragen ist eine schöne und zugleich eine zentrale Aufgabe der Arbeitsgemeinschaft. Mit dieser Haltung konnte schon manch gute Gemeinschaftslösung gefunden werden, die kostengünstiger und wirkungsvoller war, als alternative

²⁹ ASK, 06.09.02, Fasz. 3.

Einzellösungen. In der Rolle als Vorsitzender war und ist es dem Autor wichtig, dass die Ideen im Vorstand frei fließen können; dass Vorschläge geäußert werden, auch wenn ihre Umsetzung zunächst nicht realistisch erscheint. Aber gerade die Haltung des „think big“ ist es, die den Kulturbereich innerhalb der Österreichischen Ordenskonferenz wachsen ließ und zu einem wertvollen, unverzichtbaren Bestandteil jener Organisation gemacht hat.

4. ÜBERLEGUNGEN ZU STAND UND PERSPEKTIVEN ARCHIVISCHER ZUSAMMENARBEIT

In den vergangenen 20 Jahren haben sich die Voraussetzungen für die Arbeitsgemeinschaft grundlegend geändert. Mit dem Bereich Kultur und Dokumentation verfügen die österreichischen Ordensarchive über eine Serviceeinrichtung, um die sie Kolleg:innen in anderen Ländern beneiden. Durch diese Gegebenheit ändern sich aber auch die Anforderungen an die Arbeitsgemeinschaft sowie ihre Aufgaben.

Braucht es heute, angesichts der Professionalisierung der Beratungs- und Vernetzungstätigkeit innerhalb der Ordensarchive, noch eine Arbeitsgemeinschaft? – Ja, weil sie ein funktionierendes Bindeglied zwischen dem in Wien angesiedelten Büro und den einzelnen Mitgliedsarchiven darstellt. Der Vorstand der Arbeitsgemeinschaft fungiert als Ideengeber aus der Praxis heraus und unterstützt bei der Umsetzung der Ideen. Nicht zuletzt dient die Arbeitsgemeinschaft der Identifikation der Mitgliedsarchive mit der Ordenskonferenz und ermöglicht Teilhabe und Mitgestaltung. Die Atmosphäre der Mitgestaltung und Mitbestimmung resultiert aus der ursprünglichen Rolle einer „Selbsthilfegruppe“ – wie Helga Penz die frühe Arbeitsgemeinschaft bezeichnete. Diese Haltung der Selbstverantwortlichkeit hat letztlich etwas Befreiendes an sich und sie gilt es – bei aller Wertschätzung der professionalisierten und institutionalisierten Zugänge – zu erhalten. Die Bedeutung von Archivgut allen Entscheidungsträger:innen in den Orden verständlich zu machen und aus diesem Grund auf eine fachgerechte, d. h. personell und materiell ausreichende Betreuung aller Archive hinzuwirken, ist ein Ansinnen der Arbeitsgemeinschaft. In ihrem Kreis gibt

es etliche vorbildlich geführte Archive, die als ermutigende Beispiele alle Interessierten in den Orden zur Nachahmung einladen.

Braucht es die Vielfalt und wachsende Anzahl der Angebote wie Jahrestagungen, Studientage, Kulturtage bei einer gleichzeitig schrumpfenden katholischen Welt und gleichzeitig exponentiell wachsenden, ständig verfügbaren Informationsmöglichkeiten? – Ja, denn die jährlichen Fixtermine haben rituellen Wert in der Fachgemeinde und tragen zur Selbstvergewisserung bei. Sie dienen der gezielten Fortbildung, dem unkomplizierten Erfahrungsaustausch, der Problemlösung auf kurzem Wege und bewirken oder verstärken Synergieeffekte. Persönlicher Kontakt lässt sich durch nichts ersetzen, wie die Erfahrungen aus Pandemie-Zeiten zeigen. Die unterschiedlichen Formate ermöglichen fachlichen Austausch in unterschiedlichen Konstellationen und mit verschiedenen Kooperationspartnern. Kooperationen werden nach Ansicht des Autors stärker an Bedeutung gewinnen, weil sie einen Mehrwert bringen und Ressourcen sparen. Die Arbeitsgemeinschaft bemüht sich sowohl Veranstaltungen zu neuesten archivistischen und wissenschaftlichen Entwicklungen als auch niederschwellige Angebote für Neueinsteiger:innen anzubieten. Aufgrund der heterogenen Voraussetzungen im Publikum braucht es die oben genannte Vielfalt ganz besonders.

Welche Formen der Zusammenarbeit sind für Ordensarchive zukunftsweisend? – Die Beiträge der Jahrestagung 2023 zeigen einige gangbare Wege auf. Eine für die Ordensarchive entscheidende Zusammenarbeit ist jene mit den Diözesanarchiven. Helga Penz hat für die gemeinsame Jahrestagung 2010 in St. Lambrecht die Kooperationsmöglichkeiten ausgelotet. Die Vorschläge umfassten Grundlagen (z. B. Leitbild), Regelwerke, Konzeptentwicklung und Weiterbildung sowie Öffentlichkeitsarbeit.³⁰ Auf die Bedeutung von Zusammenarbeit zwischen Ordens- und Diözesanarchiven hat zuletzt Christine Gigler 2021 in ihrem Aufsatz über „aktuelle Herausforderungen bei der Zusammenarbeit“ hingewiesen und zahlreiche kritische Anregungen für Verbesserungen angeboten.³¹ Das Entscheidende von Zusammenarbeit ist ihre Qualität: dass sich die handelnden Akteur:innen nicht nur untereinander vernetzen, sondern einander auch verbunden sind. Nur das

³⁰ ASP, Jahrestagung der ARGE Ordensarchive 2010.

³¹ Christine GIGLER, Diözesan- und Ordensarchive in Österreich. Aktuelle Herausforderungen bei der Zusammenarbeit, in: MiKO 6 (2021) 59–74.

Band der Verbindlichkeit macht aus Kooperationspartnern letztlich Verbündete. Dann nämlich ist die Verbindung stark genug, dass sie Meinungsverschiedenheiten und Auseinandersetzungen, die per se kein schlechtes Zeichen sind, aushält.

Nach einigen fruchtbaren thematischen Exkursen in den vergangenen 20 Jahren braucht es nun nach Ansicht des Autors verstärkt die Fokussierung auf einige Kernbereiche der Archivarbeit. Dies legen jüngste Krisen und rasante technische Entwicklungen nahe. Der richtige Umgang mit den digitalen Herausforderungen, die Sicherung der digitalen Überlieferung, ist dabei die Aufgabe mit den meisten Unsicherheitsfaktoren. Der Vorsitzende der deutschen Bundeskonferenz, Dr. Thomas Scharf-Wrede, betonte bei der jüngsten AGOA-Tagung in Siegburg eindringlich die Bedeutung dieses archivischen Aufgabenkomplexes.³² Im Rahmen der Fachgruppe der Archive der anerkannten Kirchen und Religionsgemeinschaften versuchen Vertreter:innen der Ordensarchive und der Diözesanarchive seit einigen Jahren die Herausforderungen der digitalen Archivierung gemeinsam zu meistern.³³

Der umfassende Schutz der uns anvertrauten Güter muss oberste Priorität gegenüber allen anderen archivischen Belangen haben. Sicherzustellen, dass unsere Archive vollständig, authentisch, integer und nachvollziehbar an die nächste Generation übergeben werden, ist unsere urreigste Aufgabe. Dies sollten wir uns immer wieder gegenwärtigen. Hier untätig zu bleiben wäre fahrlässig. Gerade für den Schutz von Kulturgütern ist die Zusammenarbeit mit den richtigen Fachstellen unerlässlich.

5. ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Beitrag nimmt den 20-jährigen Bestand der Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs als Ausgangspunkt für eine Rückschau auf die bisherige Entwicklung ordensarchivarischer Zusammenarbeit in Österreich. Nach legislativ evozierten Ansätzen von Zusammenarbeit in den 1960er Jahren dauerte es bis zum Jahr 2000, ehe Ordensarchivar:innen in den Diözesen St. Pölten und Wien zu regelmäßigen Treffen für den Erfahrungsaustausch zusammenfanden. Die Gründung der heutigen Arbeitsgemeinschaft geht auf die erste österreichweite Jahrestagung am 30. Mai 2003 in Wien zurück.

³² Thomas Scharf-Wrede, Grußwort im Rahmen der Jahrestagung der AGOA 2023 in Siegburg.

³³ Zu den Bemühungen um die Digitale Archivierung siehe GIGLER, Diözesan- und Ordensarchive (wie Anm. 31) 67–69. Zuletzt hat diese Arbeitsgruppe, an der mehrere Ordensarchivar:innen sowie die Referentin für Archive der Österreichischen Ordenskonferenz mitwirken, dem Vernehmen nach wieder Fahrt aufgenommen und hält jährlich mehrere online-Treffen ab, u. a. um Erfahrungswerte von Software-Anwendern einzuholen und sich darüber auszutauschen.

Innerhalb von 20 Jahren wurden zahlreiche Initiativen zur Hebung der archivischen Qualität und Zusammenarbeit gesetzt. Als entscheidendes Moment in der Entwicklung der Zusammenarbeit kann die Schaffung einer Zentralstelle, des Referats für die Kulturgüter der Orden im Jahr 2010 (seit Ende 2019: Bereich Kultur und Dokumentation), gesehen werden. Damit wurde nicht zuletzt der – in der Praxis oft unterschiedlich gehandhabten – Trennung der Archive von verschiedensten Sammlungsbereichen die Schärfe genommen. Unter dem Dach der Österreichischen Ordenskonzferenz wirkt die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive, deren Entscheidungs- bzw. Handlungsorgane die jährliche Mitgliederversammlung und ein gewählter Vorstand sind, bis heute als Motor und Ideengeber.

Die hier gebotene geschichtliche Rückschau erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, aber bietet immerhin Einblicke in die Genese und Hilfsmittel zur Geschichte der Arbeitsgemeinschaft. Es schließen Überlegungen zu „Stand und Perspektiven archivischer Zusammen-

arbeit“ an. Dabei kommt zum Ausdruck, dass die bisher gepflegte Zusammenarbeit zukunftsfähig ist, insbesondere wenn sie in manchen Bereichen eine Zuspitzung erfährt.

Nachsatz: Die ersten zwanzig Jahre der ARGE Ordensarchive waren nicht unmaßgeblich von Vertreter:innen der Stifte, insbesondere benediktinischer Gemeinschaften, mitgeprägt. Acht von 22 Vorstandsmitgliedern in 20 Jahren weisen zumindest einen benediktinischen Bezug auf. Die benediktinische Anleihe im Titel des vorliegenden Beitrags erscheint dem Autor auch dadurch schon gerechtfertigt. Doch sind wiederholt alle Gemeinschaften eingeladen, sich einzubringen und eine gemeinsame archivische Zukunft mitzugestalten. Man darf gespannt sein, unter welchem Motto ein möglicher zukünftiger Jubiläumsvortrag im Jahr 2043 zu 40 Jahre ARGE Ordensarchive stehen wird.

Die benediktinische Anleihe im Titel des vorliegenden Beitrags erscheint dem Autor auch dadurch schon gerechtfertigt. Doch sind wiederholt alle Gemeinschaften eingeladen, sich einzubringen und eine gemeinsame archivische Zukunft mitzugestalten. Man darf gespannt sein, unter welchem Motto ein möglicher zukünftiger Jubiläumsvortrag im Jahr 2043 zu 40 Jahre ARGE Ordensarchive stehen wird.

Abb. 6: Der Vorstand bei der Jahrestagung 2023 in Wien, v.l.n.r.: Iris Fichtinger (ÖÖK), Lukas Winder (Sacré Cœur Wien), Karin Mayer (ÖÖK), Gerald Hirtner (Stift St. Peter/Salzburg), Sr. Clara Maria Neubauer CCIM (Vorau), Maximilian A. Trofaiher (Schottenstift Wien), Miriam Trojer-Schmid (Stift Wilten), P. Peter van Meijl SDS (Wien), nicht im Bild: Irene Rabl (Stift Lilienfeld) © ÖÖK



Gerald Hirtner studierte Geschichte und Politikwissenschaft in Salzburg und in Brüssel. Seit 2007 ist er Archivar der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Im Jahr 2012 wurde er an der Universität Salzburg mit einer Arbeit über die Totenroteln von St. Peter promoviert. Daneben publizierte Gerald Hirtner unter anderem zur Kulturgeschichte des Essens und des Reisens in der Frühen Neuzeit. Gerald Hirtner ist Mitglied der Benediktinischen Akademie Salzburg (vormals Bayerische Benediktinerakademie), Redaktionsmitglied zweier Fachzeitschriften im Ordensbereich und seit 2016 Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs. Kontakt: archiv@erzabtei.at

DIE ARBEITSGEMEIN- SCHAFT DER ORDENSARCHIVE ÖSTERREICHS

Erinnerungen und Danksagungen

Helga Penz

ANFÄNGE IM STIFTSARCHIV HERZOGENBURG

Meine erste Anstellung als Archivarin erhielt ich im Jahr 1999 im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg in Niederösterreich. Im Jahr zuvor hatte ich den dreijährigen postgradualen Ausbildungslehrgang für Historische Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft am Institut für Österreichische Geschichtsforschung abgeschlossen. Die Vermittlung auf meine erste Dienststelle in einem Archiv habe ich meinem Doktorvater Karl Brunner (Institut für Österreichische Geschichtsforschung) zu verdanken. Er hat damals ein Kooperationsprojekt zwischen dem oben genannten Institut und dem Arbeitsmarktservice Niederösterreich organisiert. Institutionen, die keine Planstellen für archivisches Fachpersonal hatten, erhielten bei einer einjährig befristeten Anstellung von Absolventen und Absolventinnen des genannten Ausbildungslehrgangs die Arbeitgeberkosten bezahlt. Es meldeten sich vor allem Kommunen für die Betreuung von Gemeindearchiven. Das einzige Kloster, das sich beteiligte, war Herzogenburg. Ich ergriff die Chance, in einem Stiftsarchiv arbeiten zu können, und trat dort im Jänner 1999 meinen Dienst an. Ich wurde beauftragt, eine Archivdatenbank aufzubauen und Erschließung, Verzeichnung und Überlieferungsbildung zu modernisieren und zu professionalisieren.

Damals war die Verwendung von elektronischer Datenverarbeitung für archivische Findbehelfe noch ein Novum. Es gab nur wenige österreichische Archive, die mit dem Aufbau eines Archivinformationssystems be-

gonnen hatten. Ich suchte das Gespräch mit den Kollegen, die damit bereits Erfahrungen gesammelt hatten. Das waren Heinrich Berg (Wiener Stadt- und Landesarchiv), Josef Riegler (Steiermärkisches Landesarchiv), Leopold Kammerhofer (Österreichisches Staatsarchiv) und Johann Weißensteiner (Diözesanarchiv Wien). Diese und weitere Kollegen, vor allem Thomas Aigner (Diözesanarchiv St. Pölten), berieten mich bei der Erstellung einer Beständetektonik für das Stiftsarchiv Herzogenburg, das als Grundlage für den Datenbankaufbau dienen sollte. Nicht alle Archivare waren damals von der Sinnhaftigkeit von Archivinformationssystemen überzeugt, besonders wenn ausführliche gedruckte Findbehelfe vorlagen wie im Fall des Diözesanarchivs St. Pölten.¹ Es waren die positiven Erfahrungen, die ich mit dem Einsatz des PCs im Stift Herzogenburg machte, die Thomas Aigner davon überzeugten, dass die Zukunft der Archive der Digitalisierung gehörte. Das Stiftsarchiv Herzogenburg war das erste Archiv, dessen Urkundenregesten im Projekt „MOM-Monasterium“ – das heute größte Portal digitalisierter Urkunden im Internet, das Thomas Aigner begründete – online gehen konnten.² Ich hatte nämlich diese Daten bereits in eine Archivdatenbank eingegeben, die ich mit dem Programm „Access“ (Office unter Windows) erstellt hatte. Die niederösterreichischen Stifte haben die Anschubfinanzierung für das Projekt geleistet. Der Propst von Herzogenburg, Maximilian Fürnsinn CanReg. (amt. 1979–2019), war damals Vorsitzender der Niederösterreichischen Äbtekonzferenz.

¹ Gerhard WINNER, Das Diözesanarchiv Sankt Pölten: Behörden und Institutionen, ihre Geschichte und Bestände (St. Pölten 1962).

² <https://monasterium.net> [Zugriff: 15.8.2023].

ERSTE KOOPERATIONEN UND DIE GRÜNDUNG DER ARGE ORDENSARCHIVE

Die Vernetzung mit Fachkolleginnen und -kollegen ist für jemand, der in einem vergleichsweise kleinen Archiv weitgehend alleine arbeitet, besonders wichtig. Das Engagement der oben genannten Archivare, die mich Neuling so tatkräftig und solidarisch unterstützten, nährte in mir die Begeisterung für den Archivberuf, wofür ich ihnen bis heute sehr dankbar bin. Diese positive Erfahrung ermutigte mich auch, meinen Wunsch zu verwirklichen, Archivare anderer Stifte und Klöster der Männerorden kennenzulernen und Erfahrungen auszutauschen. Nachdem man in Herzogenburg mit meiner Arbeit zufrieden war und mei-

ne Anstellung um ein Jahr verlängerte, erbat ich mir von Stiftsarchivar Wolfgang Payrich CanReg. und von Propst Maximilian die Erlaubnis, im Stift ein Treffen kirchlicher Archivare abhalten zu dürfen. Ich koordinierte mich mit den Diözesanarchivaren von St. Pölten und Wien und lud Archivare anderer Männerklöster mit historischem archivischen Altbestand ein. Zu meiner großen Freude und Überraschung folgten so gut wie alle dieser Einladung. Wir waren eine Runde von 25 Personen, die Mehrheit waren Ordensmänner aus Stiften, aus dem Kapuziner- und aus dem Dominikanerorden. Es stellte sich heraus, dass auch diese froh und dankbar für die Gelegenheit zu Erfahrungsaustausch und Weiterbildung waren. Ich hatte einen Restaurator des Österreichischen Staatarchivs als Referenten eingeladen, der über Bestandserhaltung sprach. Ermutigt von diesem ersten Erfolg setzte ich die Vernetzungstreffen der kirchlichen Archivare – Archivarinnen gab es in diesem Arbeitskreis außer mir zunächst nicht – in den kommenden Jahren fort.

Mit Jahresende 2000 endete meine Vollzeitanstellung in Herzogenburg. Ich betreute das Stiftsarchiv aber stundenweise weiter und entschied mich dazu, meine Doktorarbeit seiner Überlieferung und seinen Quellen aus Mittelalter und Früher Neuzeit zu widmen.³ Ab 2001 arbeitete ich in einer Halbeinstellung im Provinzarchiv der Gesellschaft Jesu in Wien, wo ich die Vernetzungstreffen fortführte. Aus der positiven Erfahrung dieser Treffen wuchs mein Wunsch, diese Tätigkeit auszuweiten. Die Idee zur Gründung einer Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive kam schließlich aus Deutschland. Thomas Aigner, der damalige Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft der österreichischen Diözesanarchive, die bereits seit 1976 bestand, hatte mir den Kontakt zu P. Laurentius Koch OSB (*1936, †2003) aus der bayerischen Abtei Ettal, dem ersten Vorsitzenden der 1997 gegründeten Arbeitsgemeinschaft deutscher Ordensarchive (AGOA), vermittelt. Wir telefonierten mehrmals und P. Laurentius ermutigte mich, die Gründung einer österreichischen Arbeitsgemeinschaft in Angriff zu nehmen. Meine Vernetzungstreffen sollten sich zu einer ersten gesamtösterreichischen Tagung der Ordensarchive und Ordensarchivarinnen erweitern. Ich kontaktierte die Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften

³ Helga PENZ, Kloster-Archiv-Geschichte. Schriftlichkeit und Überlieferung im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg in Niederösterreich 1300-1800 (Diss. phil., Univ. Wien 2004), online unter: <https://theses.univie.ac.at/detail/34105> [Zugriff: 15.8.2023].

Österreichs (SK), wo man mir Unterstützung zusicherte, sowie die Vereinigung der Frauenorden Österreichs (VFÖ), die die Einladung auch an die Ordensfrauen weitergab. Ich danke dem damaligen Generalsekretär der SK, P. Erhard Rauch SDS (amt. 2002–2015), sowie der ehemaligen Generalsekretärin der VFÖ, der Hartmannschwester Theresia Sessing SFCC (*1938, †2018, amt. 1980–2009), die viel Verständnis für dieses ihnen doch recht unvertraute Thema der Ordensarchive aufbrachten. Die erste Österreichische Ordensarchivtagung fand im Frühjahr 2003 in Wien statt. Zu meiner großen Bestürzung erhielt ich nur wenige Wochen zuvor die traurige Nachricht, dass P. Laurentius überraschend verstorben war. Wir widmeten die Tagung seinem Andenken.

In Vorbereitung der Tagung erstellte ich einen Fragebogen, der von den Dachverbänden der Männer- und Frauenorden an alle Ordensgemeinschaften ausgesandt wurde. Von den insgesamt 226 verschickten Fragebögen (138 Frauengemeinschaften und 88 Männergemeinschaften) wurden mehr als die Hälfte retourniert, womit ein guter Überblick über die österreichische Ordensarchivlandschaft möglich war.⁴ Aus der Auswertung der Umfrage ergab sich auch das Aufgabenfeld der geplanten Arbeitsgemeinschaft: Sie sollte dem Erfahrungsaustausch und der Hilfestellung bei praktischen Fragen des Archivwesens dienen. Weiterbildungsveranstaltungen sollten in Kooperation mit anderen archivischen Facheinrichtungen und Institutionen organisiert und angeboten werden. Weiters projiziert war eine Abstimmung gemeinsamer fachlicher und rechtlicher Interessen der Ordensarchive und die Erstellung diesbezüglicher Empfehlungen und Vorlagen für die Superiorenkonferenz der Männerorden und die Vereinigung der Frauenorden. Die ARGE Ordensarchive sollte außerdem die Interessen ihrer Mitglieder im inner- wie außerkirchlichen Bereich vertreten und sich an der Entwicklung und Umsetzung von Projekten zur fachlichen und wissenschaftlichen Bearbeitung der Ordensarchive und ihrer Bestände beteiligen.

Ich habe bei diesem ersten Österreichischen Ordensarchivtag erklärt, warum die Ordensarchive für mich eine besondere Bedeutung bekommen haben:

⁴ Für eine detaillierte Auswertung des Fragebogens siehe Helga PENZ, Die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive Österreichs, in: *Scrinium* 58 (2004) 130–138.

„Für mich ist das Stift Herzogenburg mehr als nur ein Arbeitsplatz in einem Archiv, sondern vielmehr eine Heimat geworden. Ich habe auch gern angenommen, wenn ich zum Stundengebet eingeladen wurde. Ich erinnere mich an eine Vesper, bei der das Nekrolog vorgelesen wurde. Dabei wurde der Name eines Propstes des Stiftes genannt, der im 16. Jahrhundert verstorben ist. Ich kannte diesen Propst, sein Name war mir geläufig. Ich hatte kurz zuvor im Archiv seine Schriftstücke, seine Briefe in der Hand gehabt. Er war mir als historische Figur greifbar. Und dann erlebte ich dieses liturgische Totengedenken und meine Beziehung zur archivisch überlieferten Geschichte hat sich vollkommen geändert. Plötzlich war dieser Propst nicht länger eine Person, die historisch entrückt ist, sondern die in die Tradition einer Ordensgemeinschaft hineingehört. Ich habe begriffen, was es heißt, nicht als Angestellte in einem öffentlichen Archiv zu arbeiten, sondern in einer Ordensgemeinschaft, in der die Tradition, das Erbe und auch die schriftliche Überlieferung im Archiv ein Bestandteil ihrer Identität ist.“⁵

⁵ Helga PENZ, Vortrag beim „Tag der Österreichischen Ordensarchive“ am 30. Mai 2003 im Kardinal König Haus in Wien, unveröffentlichte Tonaufzeichnung.

Die nächste Jahrestagung der Ordensarchive 2004 in Salzburg wurde als konstituierende Generalversammlung der ARGE geplant. Als begleitende Maßnahme, um diese Arbeitsgemeinschaft auf den Weg zu bringen und ihre Tätigkeitsfelder zu etablieren, wurde ich als Referentin für Ordensarchive für acht Wochenstunden von der Superiorienkonferenz angestellt. Referate hatten in der SK bereits eine lange Tradition, es gab unter anderem das Schulreferat, das Wirtschaftsreferat und das Rechtsreferat. Die Referenten berieten die Orden und vertraten sie nach außen. Dass die SK meinem Vorschlag zur Einrichtung eines eigenen Referats für Ordensarchive zustimmte, ist vor allem dem Umstand zu danken, dass die erste Ordensarchivtagung 2003 mit über 60 Teilnehmerinnen und Teilnehmern außerordentlich gut besucht war. Meine Anstellung als Referentin ermöglichte es mir, die Archivarinnen und Archivare in Ordensgemeinschaften, die damals noch fast ausschließlich Ordensleute waren, zu besuchen und nach ihren Anliegen zu fragen. Die Probleme waren sehr vielfältig. Oft fehlte es an grundlegenden Informationen, was Ordnung, Erschließung oder Bestandserhaltung betrifft, oft aber auch an den nötigen Ressourcen, um die vorgeschlagenen Maßnahmen umzusetzen. Ich begann daher,

Studierende bzw. Absolventinnen und Absolventen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung in Ordensarchive zu vermitteln. Im Rahmen zeitlich begrenzter Projekte erstellten sie Findbehelfe und sorgten für eine sachgerechte Lagerung.

Als sich die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive im Jahr 2004 konstituierte, übernahmen wir von der AGOA die Form eines Vereins mit Statuten und einem gewählten Vorstand mit einem ehrenamtlichen Vorsitzenden. Wir sahen aber davon ab, einen angemeldeten Verein zu gründen und Mitgliedsbeiträge einzusammeln, wie dies die AGOA tut. Vielmehr wünschte der Generalsekretär der Superiorenkonferenz, P. Erhard Rauch SDS, eine Eingliederung in die Organisationsstruktur der SK, wo es bereits andere Arbeitsgemeinschaften gab, wie zum Beispiel die Arbeitsgemeinschaft der Missionsorden oder die Arbeitsgemeinschaft der Ordensspitäler. Diese fungierten als Fachgremien, in denen Frauenorden und Männerorden zusammenarbeiteten. Erster Vorsitzender der ARGE Ordensarchive war Johann Tomaschek, von 1981 bis 2014 Stiftsarchivar in der Benediktinerabtei Admont, der mir ein treuer, lieber Freund und Unterstützer war und dem ich herzlich für sein Engagement beim Aufbau der Arbeitsgemeinschaft danke. Ich blieb als Referentin für Ordensarchive bei der Superiorenkonferenz angestellt und übernahm daher auch die Hauptlast der Tätigkeit der ARGE.

RECHTSFRAGEN

Unser erstes großes Projekt war die Erstellung von Richtlinien zur Sicherung und Nutzung der Ordensarchive, die wir in einem Ausschuss erarbeitet haben. Diese Handreichung sollte den Verantwortlichen in den Archiven der Klöster und Ordensgemeinschaften eine Richtschnur für die Grundlagen der Archivorganisation geben. In jenen Jahren war die Archivgesetzgebung ein vorrangiges Thema im öffentlichen Archivbereich. Die Juristen unter den Mitarbeitenden der Österreichischen Historikerkommission, welche ab 1998 im Staatsarchiv und in den Landesarchiven den Vermögensentzug während der NS-Zeit erforschte und entsprechende Berichte herausgab, fragten nach der Rechtsgrundlage dieser Tätigkeit, was schließlich im Jahr 2000 zum Inkrafttreten des Bundesarchivgesetzes führte. Die Landesarchive zogen in den folgenden

Jahren nach. Nur Kärnten hatte bereits seit 1997 ein eigenes Archivgesetz, weil das Kärntner Landesarchiv keine Behörde, sondern eine Anstalt öffentlichen Rechts ist. In den Diözesen trat 1998 eine „Ordnung zur Sicherung und Nutzung der Archive der Katholischen Kirche“ für die Diözesan- und für die Pfarrarchive in Kraft.

Ordensgemeinschaften regeln ihre inneren Angelegenheiten und damit auch ihre Archivorganisation selbst. Die diesbezüglichen auch für sie geltenden Vorschriften des Katholischen Kirchenrechts sind sehr wenige und sehr allgemeine.⁶ Die Richtlinien, die wir für die Ordensarchive erarbeiteten, sollten eine Anleitung und Hilfestellung für das Abfassen einer eigenen Archivordnung und deren Implementierung in das Eigenrecht jeder Gemeinschaft sein. Die ARGE Ordensarchive konnte sie bei der jährlichen Herbsttagung der Orden im November 2005 präsentieren.

Mehr als zehn Jahre später begann die Arbeitsgemeinschaft der Diözesanarchive Österreichs mit einer Überarbeitung der kirchlichen Archivordnung und übernahm in einem ersten Entwurf die Formulierung aus der deutschen Anordnung über die Archive der Katholischen Kirche von 2013, wonach auch die Archive der Ordensgemeinschaften diözesanen Rechts in den Geltungsbereich dieser bischöflichen Anordnung fielen. Es gelang mir mittels eines Gutachtens des Referenten für kanonisches Recht der Superiorenkonferenz, P. Laurentius Eschlböck OSB, diesen Entwurf erfolgreich zu beeinspruchen und die Eigenständigkeit auch der Orden diözesanen Rechts sicherzustellen. In einer Überarbeitung unserer Richtlinien für die Ordensarchive von 2005 erstellten wir für die Orden im Jahr 2015 eine Muster-Archiv- und Benützungssordnung, um entsprechende Bestimmungen im Eigenrecht zu erleichtern und zu fördern.⁷

DIE ORDENSARCHIVE ALS SCHRITTMACHER IM ÖSTERREICHISCHEN ARCHIVWESEN

Im Herbst 2004 begann meine Tätigkeit als Archivarin in der Erzabtei St. Peter in Salzburg. Wie schon im Stift Herzogenburg und bei den Jesuiten in Wien war es auch hier der Wunsch meiner Dienstgeber, ein Archivinformationssystem einzurichten, die Bestände zu ordnen

⁶ Stephan HAERING OSB, Ordensarchiv und Kirchenrecht, in: Ordensnachrichten 5/6 (2009) 106–125, online unter: http://www.ordensgemeinschaften.at/images/On_56_2009_Kern_ohne_Beschnitt.pdf [Zugriff: 15.8.2023].

⁷ <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/aktuelles/1766-aktualisierte-musterarchiv-und-benuetzungsordnung> [Zugriff: 15.8.2023]; vgl. Ordnung für die kirchlichen Archive Österreichs (KAO-Ö) von 2021, online unter <https://www.erzdiocese-wien.at/pages/inst/14428073/service/ordnungen/article/100308.html> [Zugriff: 25.9.2023].

und zu erschließen und die Überlieferungsbildung zu sichern. Meine Anstellung als Referentin für die Ordensarchive bei der Superiorenkonferenz (und meine Beauftragung durch die Vereinigung der Frauenorden) blieb auch bei meiner Anstellung in Salzburg weiter bestehen. Ich besuchte eine Reihe von Fortbildungsveranstaltungen und Tagungen, um mich archivwissenschaftlich weiterzubilden und selbst Workshops für die Ordensarchivarinnen und Ordensarchive abhalten zu können. Mir wurde dabei bald klar, dass Weiterbildung nur auf der Basis einer Grundausbildung sinnvoll und fruchtbar war. In Deutschland gab es bereits einen eigenen Kurs für kirchliche Archivarinnen und Archive, den sogenannten Volkersberger Kurs.⁸ Ich erwog, gemeinsam mit den Diözesanarchiven eine ähnliche Ausbildung in Österreich einzuführen, verwarf diese Idee jedoch wieder, weil mir die Zielgruppe dafür zu klein erschien. Ich war damals, im Jahr 2005, eben in den Vorstand des Verbands österreichischer Archivarinnen und Archive (VÖA) gewählt worden. Karl Rehberger CanReg. (*1934, †2018) aus dem Stift St. Florian in Oberösterreich, der dreißig Jahre lang die Klosterarchive darin vertrat, hatte mich gebeten, an seiner Stelle zu kandidieren. In einer meiner ersten Vorstandssitzungen schlug ich vor, einen Grundkurs für alle Mitarbeitenden in Archiven ohne einschlägige Ausbildung anzubieten.

In Österreich gab es damals nur den dreijährigen postgradualen Lehrgang am Institut für Österreichische Geschichtsforschung. Darum befand der Vorstand die Idee für gut und übertrug mir, sehr zu meiner Überraschung, war ich doch noch ein Neuling in der Verbandsarbeit, diese Aufgabe. Ich gründete eine Arbeitsgruppe Aus- und Weiterbildung, in der Kerstin Lengger (damals Archiv der Erzdiözese Salzburg), Heinrich Berg (damals Abteilungsleiter im Wiener Stadt- und Landesarchiv), Peter Wiesflecker (Steiermärkisches Landesarchiv), Juliane Mikoletzky (ehemalige Direktorin des Archivs der Technischen Universität Wien), Werner Matt (Direktor des Stadtarchivs Dornbirn) sowie Rudolf Jeřábek (*1956, †2023, ehemaliger Direktor des Archivs der Republik im Österreichischen Staatsarchiv) mitarbeiteten und übernahm deren Leitung. Es war die erste Arbeitsgruppe des Verbands und sie besteht bis heute.⁹ Auf Wunsch des VÖA-Vorstands

⁸ Siehe die Qualifizierungsangebote auf <https://www.katholische-archiv.de/> [Zugriff: 15.8.2023].

⁹ <https://www.voea.at/index.php/arbeitsgruppen/#ag2> [Zugriff: 15.8.2023].

machte ich eine Bedarfserhebung mit einer Umfrage unter den VÖA-Mitgliedern und stellte in der Vorstandssitzung im März 2006 das Projekt „Grundkurs für Archivarinnen und Archivare“ vor, das auch prompt beschlossen wurde.

Meine Arbeitsgruppe bewältigte eine sehr intensive Vorbereitungsphase mit mehrtägigen Klausuren, in denen wir ausführlich das Curriculum des geplanten einwöchigen Kurses diskutierten. Die fachliche Diskussion zu archivwissenschaftlichen Fragestellungen und der Prozess der Einigung auf einen Konsens war für uns alle bereichernd und erhellend. Die Erfahrungen aus dieser Zusammenarbeit, an die ich bis heute gerne und mit Dankbarkeit zurückdenke, haben auch meine Tätigkeit in der ARGE Ordensarchive ganz wesentlich und fruchtbar beeinflusst.

Bereits im Jahr 2007 konnten wir den ersten Grundkurs an meiner Arbeitsstätte in der Erzabtei St. Peter in Salzburg abhalten.¹⁰ Die Kurse finden seitdem jährlich statt, nahezu ein Drittel der Teilnehmerinnen und Teilnehmer stellen bislang die kirchlichen Archive, und hier zum überwiegenden Teil die Ordensarchive. Ein großer Teil der Ordensarchivarinnen und Ordensarchivare kann darum heute ihre Tätigkeit ausgestattet mit dem Rüstzeug einer Grundausbildung leisten. Nach mehr als zehn Jahren, in denen ich die Grundkurse und die Arbeitsgruppe Aus- und Weiterbildung geleitet habe, fand ich in Elisabeth Loinig vom Niederösterreichischen Landesarchiv eine fähige Nachfolgerin mit großem Verständnis für die oft schwierige Situation kleiner Archive wie jener der Ordensgemeinschaften.

Die Grundkurse waren nicht nur ein Meilenstein in der österreichischen Archivausbildung und sind bis heute ein Erfolgsmodell, sie haben auch zu einigen wichtigen Änderungen im österreichischen Archivwesen geführt. Wir mussten damals im Vorbereitungsteam überlegen, welche archivischen Standards wir lehren wollten. Im Bereich der Erschließung waren solche in den großen Archiven noch nicht üblich, man erschloss nach Haus-traditionen länderspezifisch sehr unterschiedlich. Es gelang mir und meinem Team damals, dass sich im Rahmen eines von uns organisierten Workshops alle Landesarchive

¹⁰ Helga PENZ, Erinnerungen an zehn Jahre Grundkurs für Archivarinnen und Archivare, in: *Scrinium* 71 (2017) 124–130.

und das Staatsarchiv auf die Einführung des Internationalen Standards zur archivischen Erschließung einigten und wir daher diesen im Grundkurs unterrichteten.

Der Grundkurs führte auch zu Änderungen im Berufsbild: Billigte man bis dahin nur dem akademisch ausgebildeten Archivar diese Berufsbezeichnung zu – im Bereich der Ordensarchive also nur den Stiftsarchivaren, die Absolventen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung waren –, bewirkten wir eine Wertschätzung auch für die vielen anderen Archivarinnen und Archivare sowohl des kirchlichen wie des weltlichen Bereichs. So gingen also von den vergleichsweise kleinen Ordensarchiven in Österreich wichtige Impulse zur Professionalisierung und Profilierung im Österreichischen Archivwesen aus. Die Gruppe der Mitglieder des Berufsverbands wurde größer, diverser und bunter. Das Ansehen der Ordensarchive und ihrer Arbeitsgemeinschaft wuchs. Als Michael Hochedlinger (Österreichisches Staatsarchiv) 2013 seine umfassende „Österreichische Archivgeschichte“ veröffentlichte, würdigte er ausdrücklich die Arbeit der ARGE Ordensarchive Österreichs als eine „Renaissance der Klosterarchive“.¹¹

Ein besonderes Anliegen war mir auch die Zusammenarbeit mit den Diözesanarchiven, die ich auch nach Auflösung meines ersten „Arbeitskreises kirchlicher Archive“ und der Gründung der ARGE Ordensarchive auf Österreichebene weiterführen wollte. Ich initiierte daher eine „Fachgruppe kirchliche Archive“ im Rahmen des Verbands Österreichischer Archivarinnen und Archivare, die wir 2007 in eine Fachgruppe der Archive der staatlich anerkannten Kirchen und Religionsgemeinschaften erweiterten. Es war die erste Fachgruppe im VÖA und sie besteht bis heute.¹²

Nach jahrelanger Erfahrung als Archivarin in verschiedenen Ordensgemeinschaften und intensiver Beschäftigung mit der archivfachlichen Diskussion fühlte ich mich befähigt, ausführliche Beratungsgespräche in den Ordensarchiven durchzuführen. Nicht selten verbrachte ich meine Freizeit und Urlaubstage damit, in Ordensarchiven, wo es an Personal und Know-how mangelte, zu ordnen und zu erschließen. Das gab mir kostbare Einblicke in eine, auch der Fachwelt noch weitgehend unbekannt österreichische Ordensarchivlandschaft. Ich erinnere

¹¹ Michael HOCHEDLINGER, Österreichische Archivgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zum Ende des Papierzeitalters (Wien–München 2016) 277f.

¹² <https://www.voea.at/index.php/fachgruppen/#fg1> [Zugriff: 15.8.2023].

mich eines Vortrags, zu dem mich das Institut für Österreichische Geschichtsforschung im Jahr 2017 einlud. Ich sprach über Überlieferungsbildung in Ordensarchiven und erwähnte dabei die Archivarin der Salesianerinnen im Wiener Heimsuchungskloster im 18. Jahrhundert.¹³ Das führte zur erstaunten Anfrage aus dem Publikum: War tatsächlich eine Ordensfrau bereits vor 300 Jahren Archivarin, obwohl im weltlichen Bereich diese Berufswahl für Frauen erst ab den 1930er Jahren möglich war? So gelang es mir, das Vorurteil von der Rückständigkeit im katholischen Bereich und besonders der Unterschätzung der Kompetenz von Ordensfrauen mit archivfachlichen und ordenshistorischen Referaten zumindest ein wenig zu irritieren.

IM DIENST DER ORDENSGEMEINSCHAFTEN ÖSTERREICHS

Als Referentin für die Ordensarchive habe ich neben meiner Tätigkeit in der Aus- und Weiterbildung, meiner Beratung und Mitarbeit in den Ordensarchiven und meinen Vertretungsaufgaben in verschiedenen Gremien auch die Einrichtung einer eigenen Website der ARGE Ordensarchive unternommen, auf der ich neben schriftlichen Behelfen auch eine Liste österreichischer Ordensgemeinschaften und ihrer Archive veröffentlichte. Die Jahrestagung der Ordensarchive in jedem Frühjahr und die Treffen bei der jährlichen Herbsttagung der Orden bereitete ich mit dem Vorstand der ARGE Ordensarchive vor, der allerdings zunehmend schwieriger zu besetzen war. Nachdem Johann Tomaschek nach seiner vierjährigen Amtsperiode 2008 seinen Vorsitz zurücklegte, war kein Ersatz für ihn zu finden und ich musste die Vorsitzführung selbst übernehmen. Ohne meine Anstellung als Referentin für die Ordensarchive wäre die Entwicklung der Arbeitsgemeinschaft kaum so gedeihlich verlaufen, denn allein mit ehrenamtlich Mitarbeitenden wäre das engagierte Arbeitsprogramm nicht zu bewältigen gewesen. Auch der Vorstand der AGOA wurde ganz wesentlich von angestellten Archivarinnen und Archivaren im Laienstand getragen.

P. Peter van Meijl SDS vom Salvatorianerarchiv in Wien übernahm dankenswerterweise einige Agenden des Vorsitzenden, wie etwa die Eröffnung der Jahrestagungen,

¹³ Der Vortrag liegt in Druck vor: Helga PENZ, *Nil memorabile, sed tamen asservandum*. Merkwürdigkeit und Überlieferungsbildung: Das Beispiel der Archive katholischer Ordensgemeinschaften, in: *Die Zukunft der Vergangenheit in der Gegenwart: Archive als Leuchtfeuer im Informationszeitalter*, hg. von Elisabeth SCHÖGLER-ERNST, Thomas STOCKINGER und Jakob WÜHRER (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 71, Wien 2019) 101–111.

und brachte sich mit seiner reichen internationalen Erfahrung immer wieder fruchtbar ein. Ich danke ihm für sein langjähriges Engagement und für alles, was ich von ihm lernen durfte. Auf unnachahmliche Weise hat er stets die Brücke zwischen Archiv, Geschichte und Spiritualität der Orden hergestellt und unserer archivischen Arbeit viel Tiefe und Sinn verliehen.

In Dankbarkeit erinnere ich mich auch der Unterstützung meiner lieben Freundin Sr. Christl Öhlinger RSCJ vom Sacré Cœur, Gründungsmitglied der ARGE Ordensarchive. Sie nahm an meinem ersten Grundkurs in St. Peter teil. In der Kurseinheit über Bestandserhaltung fragte sie damals nach, wie sie die internationalen Videokonferenzen ihrer Ordensgemeinschaft am besten archivieren kann. Das führte bei den anderen Teilnehmenden aus dem außerkirchlichen Bereich zu großem Staunen über das professionelle und international vernetzte Wirken eines Frauenordens und seiner Archivorganisation. Sr. Christl hat ihre Aufgabe als Provinzarchivarin und Vorstandsmitglied stets mit viel Sachkenntnis und Passion ausgeübt, für ihr Durchhaltevermögen hatte ich stets die größte Bewunderung.

Sr. Christls Aufgabe im Vorstand, die Frauenorden zu vertreten, übernahm im Jahr 2012 Sr. Illuminata Blümelhuber SCSC (Kreuzschwestern), die durch ihre positive Herangehensweise die Vorstandssitzungen sehr bereichert hat. Ihr folgten 2015 Sr. Eva Maria Kremshuber SRA (Missionsschwestern Königin der Apostel) und nach ihr Sr. Clara Maria Neubauer CCIM (Vorauer Marienschwestern). Ihnen gehört mein Dank und meine Anerkennung, vertraten bzw. vertreten sie doch mit dem Archivwesen einen Bereich, der gerade in den Frauenorden lange als nicht besonders dringlich oder bedeutsam angesehen wurde. Als kooptiertes Mitglied hat meine Kollegin und Freundin Christine Schneider (Wien), eine international renommierte Historikerin und Erforscherin der Geschichte der Frauenklöster, die große Bedeutung der Frauenordensarchive stets engagiert vertreten und mich 16 Jahre lang, von 2003 bis 2019, tatkräftig unterstützt. Auch ihr möchte ich an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön sagen.

Obwohl die Archivaufgabe in den Männerorden ebenso wie bei den Frauenorden hauptsächlich von Ordensleu-

ten wahrgenommen wird, wurde es immer schwieriger, solche für die Gremienarbeit zu gewinnen. Dieses Problem hat nicht nur auch die deutsche Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive, sondern es besteht ebenso bei den anderen Arbeitsgruppen in den Dachverbänden der Orden. Es ist daher P. Korbinian Birnbacher OSB, damals Stiftsarchivar in St. Peter, besonders zu danken, dass er sich neben seinen anderen Aufgaben in seinem Haus die Zeit genommen hat, bis 2008 auch im Vorstand der ARGE Ordensarchive mitzuarbeiten. Auch P. Petrus Gratzl OCist aus dem niederösterreichischen Stift Zwettl war ab 2008 für einige Zeit in der Arbeitsgemeinschaft engagiert. Erfreulicherweise wuchs das angestellte Fachpersonal in den Archiven der Ordensgemeinschaften. In allen Ordensarchiven, in denen ich befristet bzw. projektorientiert angestellt war – in Herzogenburg, St. Peter und bei den Jesuiten – sowie in einigen anderen, in denen ich Projekte von Kolleginnen und Kollegen betreute und begleitete, die ich dorthin vermittelt habe, wurde nach Projektende ein Dienstposten für einen Archivar oder eine Archivarin geschaffen. Ich bin den Vorsteherinnen und Vorstehern der Ordensgemeinschaften, die ihren Archivarinnen und Archivaren eine Mitarbeit im Vorstand der ARGE Ordensarchive als Teil ihrer Tätigkeit bewilligten, besonders dankbar. Ich erinnere mich gerne und mit Dankbarkeit an die Zusammenarbeit mit Christoph Stöttinger vom Stiftsarchiv Lambach in Oberösterreich, Maximilian Alexander Trofaier vom Archiv des Schottenstifts in Wien und Gerald Hirtner, meinem Nachfolger im Archiv der Erzabtei St. Peter in Salzburg und seit 2016 engagierter Vorsitzender der ARGE Ordensarchive. Er erfüllte die Leitungsaufgabe im Vorstand von Anfang an mit Kompetenz und Gewissenhaftigkeit und ich war beruhigt, die ARGE in guten Händen zu wissen, wofür ich ihm herzlich danke.

Absolventinnen und Absolventen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, die Interesse an der Arbeit in Ordensarchiven hatten oder projektorientiert dort mitarbeiteten, kooptierte ich in den Vorstand. Das waren Susanne Fritsch-Rübsamen (heute im Wiener Stadt- und Landesarchiv), die ihre Doktorarbeit im Stiftsarchiv Klosterneuburg schrieb, sowie Karin Winter (heute im Wiener Stadt- und Landesarchiv), die ihre Abschlussarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung der

Aufarbeitung des Stiftsarchivs Altenburg widmete. Mein lieber Freund und mein Vertreter im Stiftsarchiv Herzogenburg während meiner Anstellung in Salzburg, Günter Katzler (heute im Niederösterreichischen Landesarchiv), war schon seit der Vorbereitungsphase ab dem Jahr 2003 in der ARGE engagiert und bis 2008 im Vorstand. Allen Vorstandsmitgliedern der ARGE Ordensarchive, die mit mir zusammengearbeitet haben – was sicher nicht immer ganz einfach war – danke ich von Herzen für ihren Einsatz im Dienst der Orden.

DAS WENDEJAHR 2009

Im Jahr 2008 kehrte ich aus Salzburg zurück. Ich arbeitete wieder im Stiftsarchiv Herzogenburg sowie am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, welches mich für die Herausgabe einer Edition der Tagebücher des Vorstehers eines Chorherrenstifts aus dem 18. Jahrhundert in einem freien Dienstvertrag anstellte.¹⁴ Auch meine geringfügige Anstellung bei der Superiorenkonferenz als Referentin für die Ordensarchive bestand weiter. Die SK bereitete sich gerade auf das Jubiläum ihres 50jährigen Bestehens im Jahr 2009 vor. Ich machte dem Generalsekretär P. Erhard Rauch SDS den Vorschlag, dass wir aus diesem Anlass die Jahrestagung der ARGE Ordensarchive zu einer historischen Fachtagung machen, in der wir auf die reiche Tradition von Ordensleben und auf die Geschichte der Superiorenkonferenz zurückblicken und zu der wir alle Interessierten aus den Orden einladen konnten. Es sollte außerdem die erste gemeinsame Tagung mit unserer deutschen Schwester, der Arbeitsgemeinschaft deutscher Ordensarchive (AGOA), sein, was eine hohe Teilnehmerzahl und internationale Sichtbarkeit garantierte. Meine Stundenanzahl bei der Superiorenkonferenz wurde erhöht, damit ich deren Archiv ordnen und erschließen und ihre Geschichte erforschen konnte. Die Tagungsbeiträge wurden noch im gleichen Jahr in einer eigenen Ausgabe der „Ordensnachrichten“ herausgegeben.¹⁵

Mittlerweile war die Arbeit im Dienst der Ordensarchive so vielfältig und weitreichend geworden, dass sie durch die ARGE Ordensarchive allein nicht mehr bewältigbar war. Wann immer ich zu einem Beratungsgespräch in ein Kloster oder Ordenshaus eingeladen wurde, befragte man

¹⁴ Helga PENZ, Die Kalendernotizen des Hieronymus Übelbacher, Propst von Dürnstein 1710–1740. Edition und Kommentare, hg. von Brigitte MERTA und Andrea SOMMERLECHNER (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 11, Wien–München 2013).

¹⁵ Die Orden im Wandel. 50 Jahre Superiorenkonferenz (=Ordensnachrichten 5/6, 2009), online unter: http://www.ordensgemeinschaften.at/images/On_56_2009_Kern_ohne_Beschnitt.pdf [Zugriff: 15.8.2023].

mich nicht nur zum Archiv, sondern zum gesamten kulturellen Erbe. Die Archivdepots waren mit historischen Buchbeständen, mit religiöser Kunst, Devotionalien und Liturgica aus aufgelösten Niederlassungen, mit alten Möbeln und Geschirr, mit nicht mehr verwendeten Lehrmitteln aus der Unterrichtstätigkeit von Ordensschulen und sogar mit historischen Ausstattungen aus Ordensspitälern randvoll gefüllt. Die Aufgabe der ARGE Ordensarchive war Erfahrungsaustausch und Weiterbildung, aber immer mehr sah ich die Notwendigkeit, Maßnahmen zur Bewahrung und Erhaltung der Kulturgüter der Orden zu ergreifen. Ordensarchive sind in der Regel nicht grundsätzlich (wenngleich oft in Teilen) vom Wegwerfen bedroht. Dazu ist der Respekt für die Schriften der Stifter und der Gründungsgeneration zu groß und für die jüngeren Unterlagen ihr Nutzen für Rechtssicherheit und Kontinuität in der Verwaltung evident. Mit alten Büchern und Objekten war es jedoch anders. Bei Auflösung eines Ordenshauses gingen leider oft auch erhaltenswerte Stücke, die ordensspezifisch und daher für die Dokumentation von Ordensleben kostbar waren, verloren. Es fehlte an Kriterien für die Bewertung solcher Dinge, an Beratung und praktischer Hilfe. Ich habe darum ein Konzept für die Erweiterung des Referats für die Ordensarchive zu einem „Referat für die Kulturgüter der Orden“ ausgearbeitet.¹⁶ Es wurde noch im Jahr 2009 im Vorstand der Superiorenkonferenz bewilligt und meine Anstellung auf 32 Wochenstunden erhöht. Acht Wochenstunden blieb ich weiterhin als Archivarin im Stift Herzogenburg tätig, um

¹⁶ Seit der Gründung der Österreichischen Ordenskonferenz Ende 2019 „Bereich Kultur und Dokumentation“, siehe <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/> [Zugriff: 25.9.2023].



Abb. 1: Helga Penz beim Archivseminar 2011 im Kapuzinerkloster Innsbruck © Kapuzinerprovinz Österreich-Südtirol.

in dem Berufsfeld, in dem ich andere beriet, auch selbst aktiv und auf dem Laufenden zu bleiben. Meine Tätigkeit als Referentin für die Kulturgüter der Orden begann im Jänner 2010.

DIE ARGE ORDENSARCHIVE BEKOMMT GESCHWISTER

Ich bin ausgebildete Archivarin und habe mich stets für das Ansehen dieses Berufsstandes und für Weiterbildung und Fachdiskurs eingesetzt. Bibliothekswesen ist ein eigener Beruf mit sehr anspruchsvoller Ausbildung, die mir fehlte. Für die Arbeitsgemeinschaft der Ordensbibliotheken, die ich 2013 gründete, war mir darum die Zusammenarbeit mit Fachbibliothekarinnen und Fachbibliothekaren besonders wichtig. Hier sollte sich die Kooperation mit der Bibliothek der Katholischen Privatuniversität Linz und ihrem Direktor Ingo Glückler als besonders fruchtbringend herausstellen. Für die Bewertung und Inventarisierung von Kunst- und Kulturobjekten in den Ordensgemeinschaften erhielt ich Unterstützung von den Diözesankonservatoraten. Vor allem die damals in den Diözesen Linz und St. Pölten tätige Kunsthistorikerin Eva Voglhuber war mir eine große Hilfe. Sie war es auch, die mir als Mitarbeiterin für das Referat für die Kulturgüter der Orden Karin Mayer vermittelte, die nicht nur einen reichen Erfahrungsschatz aus ihrer Tätigkeit in der Pfarrinventarisierung, sondern auch viel Einfühlungsvermögen in die Situation von Ordensleuten in ihr neues Aufgabengebiet einbrachte. Sie übernahm 2019 die Leitung des Referats.

In der Superiorenkonferenz gab es bereits sehr lange ein Referat für Denkmalpflege, das Propst Maximilian Fürnsinn während seiner Zeit als Vorsitzender der Superiorenkonferenz (1998–2013) innehatte, und das er danach an Abt Georg Wilfinger OSB (Stift Melk) übergab. Nach dem Ausscheiden von Abt Georg aus dem Vorstand der SK wurde mir dieses Referat übertragen. Ich gründete den Beirat für Denkmalschutzfragen, der sich hauptsächlich mit Baudenkmalen befasste.

Die Bewahrung des mobilen kulturellen Erbes ist in den Ordensgemeinschaften aber nur zweitrangig eine Frage des Denkmalschutzes, dem auch genüge getan wäre,

würde dieses Erbe in Museen verwahrt werden. Das kulturelle Erbe ist Zeugnis von Ordensleben: In archivischer Überlieferung wird Ordensentwicklung konkret und anschaulich, im gedruckten Schriftgut sind die Apostolate bezeugt, in Bildnissen der Andacht und Liturgie spiegeln sich Spiritualität und Charismen der Gemeinschaft, in Objekten der Klostersausstattungen wird Ordensalltag einst und jetzt sichtbar. Besonders nach Auflösung von Niederlassungen und Übergabe der Werke an neue Trägerorganisationen stellte sich allerdings die Frage, wie mit diesen nun eigentlich funktionslos gewordenen Dingen umzugehen sei. P. Alois Riedlsperger SJ gab mir damals den Rat, dass man doch zum Beispiel in den Ordenschulen oder in Ordenshäusern einen Gedenkraum einrichten könnte, in dem der Stifterinnen und Stifter und der Geschichte des Ordens gedacht wird.¹⁷ Kulturelles Erbe war eine Chance, mit Menschen – Schülerinnen und Schülern, Besuchern und Gästen, Mitarbeitenden und Angestellten – über Ordensleben zu sprechen. Ich begann mich mit Fragen der Vermittlung auseinanderzusetzen und gründete schließlich gemeinsam mit Sr. Ruth Pucher MC von den Missionarinnen Christi, die auf diesem Gebiet bereits sehr erfahren und international vernetzt war, die Arbeitsgemeinschaft Kirchenpädagogik.

Weil das Kulturerbe der Ordensgemeinschaften eine pastorale Chance ist – als Zeichen einer langen Tradition geistlichen Lebens in der Nachfolge Christi –, war es mir stets wichtig, für die Sichtbarkeit dieses Zeichens einzustehen. Je mehr über dieses kulturelle Erbe bekannt wird, desto größer wird auch die Wertschätzung dafür. Ich habe darum auf der Website des Referats für die Kulturgüter das Österreichische Klosterportal aufgebaut, in dem sich Informationen zu allen Archiven, Bibliotheken und Sammlungen der Ordensgemeinschaften finden.¹⁸ Die Website des Referats wurde zu einem wichtigen Kommunikationsmittel – mit zahlreichen Behelfen für die praktische Arbeit, Berichten aus den Archiven, Bibliotheken und Sammlungen der Ordensgemeinschaften, mit best-practice-Modellen, mit ausführlichen Tagungsberichten, Veranstaltungshinweisen und vielem mehr. Ich verfasste jährlich 100 bis 150 Beiträge und machte damit das Referat für die Kulturgüter der Orden weit über den kirchlichen Bereich hinaus bekannt. Bei der Be-

¹⁷ Siehe den Beitrag von Regina AHLGRIMM-SIESS „Ein Österreich-weites Pilotprojekt. Der Ordensgründer:innenraum im Schulalltag“ in diesem Band auf S. 86-92.

¹⁸ <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/liste> [Zugriff: 25.9.2023].

¹⁹ Seit 2021 „Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden“, siehe <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/e-journal> [Zugriff: 25.9.2023].

²⁰ Helga PENZ, „Wir müssen in Ruhe über die brennenden Fragen sprechen können.“ Die Anfänge der Vereinigung der Frauenorden Österreichs: Historische Impulse für ein Miteinander, in: Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden 1 (2016) 54–66, online unter: https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/images/MiRKO/2016mirko_penz_vfoe50.pdf [Zugriff: 15.8.2023].

Helga Penz, geboren 1962 in Wien, 1981–1989 Diözesansekretärin der Katholischen Jungschar (Katholische Aktion der Erzdiözese Wien), anschließend Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und Museumskunde an der Universität Wien (Abschluss 1994), Studium der Historischen Hilfswissenschaften und Archivwissenschaft am Institut für Österreichische Geschichtsforschung (Abschluss 1998), Lehrtätigkeit an der Universität Wien. 1999–2019 als Archivarin in verschiedenen österreichischen Ordensgemeinschaften angestellt, daneben Doktoratsstudium (Abschluss 2004). 2003–2019 teilzeitangestellt bei der Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs, 2004 Gründung der Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive, 2010 Gründung des Referats für die Kulturgüter der Orden. 2019–2022 Forschungsprojekt über die Geschichte der Wiener Barmherzigen Schwestern, zahlreiche Publikationen zur Geschichte und zum Kulturerbe der österreichischen Klöster und Orden.
Kontakt: helga.penz@yahoo.com

treuung der Website und in der Organisation der Veranstaltungen des Referats unterstützte mich dankenswerterweise 2012–2013 Severin Matiasovits, Absolvent des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung (heute im Archiv der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), der bei der SK teilzeitangestellt wurde. Für ausführlichere und auch zitierbare Beiträge über Kulturgüter und Geschichte der Ordensgemeinschaften gründete ich 2016 die „Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden“ als Online-Zeitschrift.¹⁹ Das Redaktionsteam konnte ich aus dem Vorstand der ARGE Ordensarchive rekrutieren, ohne den diese Zeitschrift gar nicht möglich gewesen wäre. Einer der ersten Beiträge war mein Festvortrag anlässlich der Jubiläumsfeiern zu 50 Jahre Vereinigung der Frauenorden Österreichs.²⁰

Die Arbeitsgemeinschaft der Ordensarchive war mit der Gründung des Referats für die Kulturgüter der Orden zu einer Stimme in einem vielstimmigen Konzert geworden. Sie war die erste Stimme und auch die mir als Archivarin besonders vertraute. Sie klang in diesen letzten zwanzig Jahren hell und klar und war tonangebend. Ich bin sehr dankbar, dass ich den Auftakt dazu geben durfte.



Abb. 2: Helga Penz mit Abt Christian Haidinger OSB, damals Vorsitzender der Superiorenkonferenz, beim Kulturtag 2017 © ÖÖK.

VERNETZUNG ZUR KIRCHENPFLEGE SEIT 30 JAHREN

Die Arbeitsgemeinschaft Kirchlicher KonservatorInnen Österreichs

Heimo Kaindl

*Vortrag gehalten am Vernetzungstreffen Kulturgüter am
27. März 2023 im Benediktinerstift St. Paul im Lavanttal.*

Die Arbeitsgemeinschaft Kirchlicher KonservatorInnen Österreichs (im Text folgend ARGE genannt) ist der Zusammenschluss der DiözesankonservatorInnen und KunstreferentInnen der zehn römisch-katholischen Diözesen sowie der Bereichsleitung Kultur und Dokumentation der römisch-katholischen Ordensgemeinschaften in Österreich.¹ Das gemeinsame Ziel ist kurz zusammengefasst die Förderung, Unterstützung, Bewusstmachung und einheitliche Vorgehensweise der Kulturguterhaltung und kirchlichen Denkmalpflege in Österreich.

Nachdem bereits lose Kontakte der einzelnen beauftragten Konservatoren der Diözesen seit den 1980er Jahren bestanden, entstand Anfang der 1990er Jahre der Wunsch nach mehr Abstimmung der Arbeits- und Vorgehensweisen. Seit 1994 gibt es regelmäßige Arbeitstreffen der DiözesankonservatorInnen an wechselnden Orten in Österreich.² Seit 2010 haben sich zwei jährliche Treffen zur Abstimmung und Weiterbildung etabliert, wobei das Herbsttreffen gemeinsam mit der Arbeitsgemeinschaft der Bauämter und Bauabteilungen der österreichischen Diözesen und Klöster abgehalten wird.

Die Arbeitsgemeinschaft ist mit einer Stimme auch im Denkmalbeirat der Österreichischen Bischofskonferenz vertreten, der derzeit von Bischof Hermann Glettler als zuständigem Referatsbischof geleitet wird.

Im Jahr 2018 erfolgte die Umbenennung von „Arbeitsgemeinschaft der DiözesankonservatorInnen“ zu „Arbeits-

¹ https://de.m.wikipedia.org/wiki/Arbeitsgemeinschaft_Kirchlicher_KonservatorInnen_Österreichs [Zugriff: 8.9.2023].

² Diözesanmuseum Graz, Archiv: Arge Kirchliche KonservatorInnen, Protokolle.



Abb. 1: Die ARGE Kirchlicher KonservatorInnen beim Treffen 2023 in Klagenfurt, v.l.n.r.: Roland Kerschbaum, Erzdiözese Salzburg; Manuela Rechberger, Diözese St. Pölten; Karin Mayer, Österr. Ordenskonferenz; Rosmarie Schiestl, Diözese Gurk-Klagenfurt; Othmar Lässer, Diözese Feldkirch; Rudolf Silberberger und Stefan Graf, Diözese Innsbruck; Heimo Kaindl, Diözese Graz-Seckau. (Nicht im Bild: Elena Holzhausen, Erzdiözese Wien; Hubert Nitsch, Diözese Linz; Markus Zechner, Diözese Eisenstadt)
© Diözese Gurk-Klagenfurt

gemeinschaft Kirchlicher KonservatorInnen Österreichs“, da seit dieser Zeit auch die Konservatorin der Österreichischen Ordenskonferenz an den Treffen teilnimmt.³

GEMEINSAME ZIELE, GEMEINSAME PROJEKTE

Die gemeinsamen Ziele der ARGE sind die sachgerechte Pflege und Erhaltung sowie die Dokumentation und der Schutz der kirchlichen Kunst- und Kulturgüter in Österreich. Weitere Zielsetzungen der Arbeitsgemeinschaft sind Erfahrungsaustausch, Fortbildung, Abstimmung von Vorgehensweisen und die Förderung der Inventarisierung kirchlicher Kunst in methodischer und inhaltlicher Hinsicht. Die Arbeitsgemeinschaft ist Sprachrohr für gemeinsame Anliegen und Plattform für Kontakte mit KollegInnen aus fachverwandten Institutionen, wie dem Bundesdenkmalamt oder der Kunst- und Kulturgutfahndung des Bundesministeriums für Inneres.

INVENTARISIERUNG

Die Inventarisierung aller kirchlichen Kunst- und Kulturgüter in Kirchen, Kapellen, Pfarrhöfen, Klöstern und Ordenshäusern ist eines der Kernanliegen der ARGE. Die

³ In der Österreichischen Ordenskonferenz gibt es seit Oktober 2018 eine Konservatorin als Ansprechperson für die Frauen- und Männerorden. Dies erfolgte im Zuge der neuen personellen Besetzung der Bereichsleitung Kultur und Dokumentation.

Grundlage dafür ist die 1971 vom Heiligen Stuhl angeregte Kunstinventarisierung.⁴ Darunter wird die wissenschaftliche Dokumentation des Kunst- und Kulturgutes in allen Kirchen, Kapellen, Pfarrhäusern und sonstigen kirchlich genutzten Bereichen verstanden, die durch entsprechend qualifizierte Fachkräfte erfolgt. Dokumentiert werden Objekt, Beschreibung, Maße und Datierung. Die relevanten Gegenstände werden zudem fotografisch festgehalten. Die Inventarisierung von Kunst- und Kulturgütern wird von allen österreichischen Diözesen betrieben und von der Ordenskonferenz für die Orden angeboten, immer wieder angeregt und fachlich unterstützt. Der Erfassungsgrad und die Erhebungsmethoden sind in den Diözesen und Ordenshäusern unterschiedlich und von internen Vorgaben und Finanzierungsmöglichkeiten bestimmt.

Bereits 1994 wurde der Versuch der DiözesankonservatorInnen unternommen, ein einheitliches EDV-Inventarisierungsprogramm für alle Diözesen anzuschaffen. Dieses Ansinnen war seiner Zeit weit voraus und scheiterte daher aus Unverständnis und Unkenntnis. So sind heute in den Diözesen verschiedene Inventarprogramme, aber auch Excel- und Wordlisten in Verwendung. Ähnlich verhält es sich mit der Bilddokumentation, die von analogen Schwarz-Weiß-Aufnahmen bis zu Digitalbildern reicht. Die Erfassung selbst wird von KonservatorInnen und InventarisatorInnen durchgeführt, die hauptberuflich oder als Projektmitarbeitende angestellt oder freiberuflich tätig sind. Auch wird die Erfassung durch Ordensangehörige oder ehrenamtlich Tätige betrieben.

Die erfassten Daten befinden sich in den Pfarren und werden von den Diözesen zentral verwaltet. Den rechtlich eigenständigen Ordensgemeinschaften steht es frei, ob sie die Inventarisierung durch die jeweilige Diözese beauftragen und somit auch die Datenverwaltung übergeben oder eigenständig beauftragen und auch verwalten. Orden haben die Möglichkeit, ihre Inventardaten zentral bei der Österreichischen Ordenskonferenz zu sichern.

Sinn und Zweck der Inventarerfassung sind die Dokumentation der vorhandenen Gegenstände, die Feststellung des Eigentums, sowie das Vorhandensein von aussagekräftigen Unterlagen im Falle von Diebstahl, Beschädigung oder Vernichtung. Die Inventardaten werden z. B. bei Fahndungs-

⁴ <https://www.deutsche-bistuemer-kunstinventar.de/files/Kleruskongregation%20-%20Ueber%20die%20Pflege%20des%20historischen%20Erbes%201971.pdf> [Zugriff: 8.9.2023].

⁵ <https://mesner.at/home> [Zugriff: 14.7.2023].

⁶ Heimo KAINDL-Karin MAYER-Rosmarie SCHIESTL, Arbeitsgemeinschaft kirchlicher KonservatorInnen Österreichs (Hg.), *Schöne Kirche. Handbuch zur Pflege kirchlicher Kunst- und Kulturgüter* (Graz 2020). Siehe eine kurze Beschreibung online unter <https://www.ordensgemeinschaften.at/kultur/buechertipps/1419-schoene-kirche-handbuch-zur-pflege-kirchlicher-kunst-und-kulturgutes> [Zugriff: 8.9.2023].

auschreibungen nach Diebstahl, versicherungstechnischen Wertschätzungen nach Beschädigungen und Verlusten sowie – quasi im Alltag – als Eigentumsfeststellungsdokumente bei Funktionswechseln, wie Pfarrübergaben, benötigt und verwendet (Temporalienverwaltung).

KIRCHENPFLEGE

Zu den besonders wichtigen Aufgaben der kirchlichen KonservatorInnen gehört die Weitergabe des Wissens um die richtige Pflege und den korrekten Umgang mit kirchlichen Kunst- und Kulturgütern. Alle Kirchlichen KonservatorInnen stehen daher in engem Kontakt mit den Mesnergemeinschaften ihrer eigenen Diözesen und deren Dachorganisation in Österreich, der Österreichischen Mesner Gemeinschaft.⁵ Durch Veranstaltungen und Fortbildungstage wird das Wissen möglichst praxisbezogen an die rund 10.000 MesnerInnen und SakristanInnen in Österreich weitergegeben.

Zudem verstehen sich die KonservatorInnen als Auskunfts- und Beratungsstellen für alle Fragen der praktischen Kirchenpflege, aber auch für die Notwendigkeit der Restaurierung einzelner Objekte.

Ein Meilenstein der kirchlichen Denkmalpflege ist die Herausgabe eines österreichweit einheitlichen Pflegehandbuches für MesnerInnen, SakristanInnen und KirchenpflegerInnen durch die ARGE Kirchlicher KonservatorInnen Österreichs. Das Buch „Schöne Kirche. Handbuch

zur Pflege kirchlicher Kunst- und Kulturgüter“⁶ wurde im März 2020 auf der Denkmalmesse *Monumenta* in Salzburg präsentiert. Je ein Exemplar wurde jeder Kirche in Österreich von der Österreichischen Bischofskonferenz als Handreichung kostenfrei zur Verfügung gestellt. Ebenso erhielten alle Ordenshäuser über die Österreichische Ordenskonferenz ein Exemplar dieses Buches. Darüber hinaus haben MesnerInnen und SakristanInnen die Möglichkeit, das Buch über ihre zuständigen KonservatorInnen zu einem ermäßigten Symbolpreis zu erwerben. Zahlreiche Pfarren haben das Handbuch „Schöne Kirche“ auch als Dankesgeschenk für die wertvolle, nahezu immer ehrenamtliche, Arbeit an ihre MesnerInnen und SakristanInnen persönlich überreicht.

Abb. 2: Das Handbuch „Schöne Kirche“ © Diözesanmuseum Graz



In leicht verständlicher Weise mit sehr vielen positiven Bildbeispielen und Grafiken ist das Handbuch mittlerweile zu einer „Mesner-Bibel“ geworden, die sich in jeder Sakristei befinden sollte. Das Buch selbst behandelt nicht nur alle Kunstgattungen und Materialien im Kirchenraum und gibt wertvolle Tipps zu Pflege und Umgang, sondern weist auch auf rechtliche Aspekte hin, auf die Neuanschaffung von Kirchengeschmück sowie auf sicherheitstechnische Aspekte, wie z. B. Elektroinstallationen im Kirchenraum. Eine Checkliste dient als Hilfestellung zur regelmäßigen Kontrolle des Kirchenraumes und seiner Ausstattung.

2020 war die Kirchenpflege in allen österreichischen Kirchen aufgrund der Coronapandemie und der damit einhergehenden Hygienevorschriften (Desinfektion) besonders gefordert und wurde von den Kirchlichen KonservatorInnen durch Beratung und Pflegeanleitungen intensiv unterstützt⁷.

⁷ religion.ORF.at/KAP: Kirchliche Konservatoren geben Tipps zur Desinfektion, 6.5.2020: <https://religion.orf.at/m/v3/stories/3002269/> [Zugriff: 5.9.2023].

RÄUMUNG, BERATUNG UND BEWERTUNG

Die kirchlichen KonservatorInnen unterstützen Pfarren und Ordenshäuser in unterschiedlichster Weise, wenn es um die Räumung von Sakristeien, Archiven und Nebenräumen, die richtige Aufbewahrung von Paramenten, Depoteinrichtung etc. geht. Sie bewerten die Einzelobjekte hinsichtlich ihres kulturhistorischen, historischen oder liturgiegeschichtlichen Wertes, ihres Gebrauchswertes und geben oft auch eine monetäre Werteinschätzung. Auch für die Begutachtung von notwendigen Restaurierungen, die Festlegung von Restaurierungszielen sowie die Begleitung und Abnahme der durch Fachleute durchgeführten Arbeiten stehen die meisten KonservatorInnen zur Verfügung. Vielfach wird der Leihverkehr von Ausstellungen – von Leihvertragserstellung bis Zustandsprotokoll nach der Rückgabe – von den KonservatorInnen für Pfarren und Ordenshäuser abgewickelt.

PROZESSE ZUR BEWUSSTSEINSBILDUNG

Zu den wichtigen Aufgaben der kirchlichen Kunst- und Kulturguterhaltung gehört die öffentliche Bewusstmachung über die Notwendigkeit dieser Arbeit. Kirchliche

Abb. 3: Richtige Lagerung von
historischen Paramenten
© Kunstreferat/
Diözesankonservatorat der
Diözese Linz



Kunst- und Kulturguterhaltung ist nicht Selbstzweck, sondern historische kirchliche Bauwerke und Gegenstände sind wertvolle Glaubenszeugnisse, Ausdruck von Schönheit und Freude.

Die Kirchlichen KonservatorInnen betreiben daher auf unterschiedliche Weise Öffentlichkeitsarbeit. Durch Informationen, Presseberichte, Vorträge und Führungen werden die großen Anstrengungen aller kirchlichen Organisationen um die Erhaltung von Kunst- und Kulturgut an Medien und Menschen weitergegeben. Fachartikel, Zeitungsmeldungen, Hörfunk- und TV-Beiträge sowie die Präsenz in den sozialen Medien sind Möglichkeiten zur Verbreitung und Bewusstseinsbildung.

Neben Spezialführungen und Fachvorträgen werden Formate, wie der „Tag des Denkmals“ oder die „Lange Nacht der Kirchen“ öffentlichkeitswirksam genutzt. Auch soziale Medien und das Internet dienen als Verbreitungsräume.

Kirchliche Kulturguterhaltung ist dabei nicht nur als Glaubens-, Kultur- und Feierguschichte oder als Tourismusfaktor zu sehen, sondern als Beitrag zur Lebensqualität der Menschen und unserer Gesellschaft.

Als im weitesten Sinne Öffentlichkeitsarbeit können auch Angebote wie der Kirchenpflegekurs der Diözese Linz oder der Ausbildungskurs für ehrenamtliche KirchenführerInnen mit dem Titel „KunstWerkKirche“⁸ der Diözese Graz-Seckau angesehen werden. Auch sind nahezu alle Kirchlichen KonservatorInnen in Ausbildungslehrgängen für kirchliche MitarbeiterInnen, Ordensleute und Priester als Vortragende tätig.



Abb. 4: Purifikation eines Kelches
© Heimo Kaindl

MITGLIEDER DER ARGE

Die Arbeitsgemeinschaft Kirchlicher KonservatorInnen Österreichs wird derzeit ohne Trägerverein betrieben. Der ARGE gehören die Diözesankonservatorate der Diözesen und Erzdiözesen Eisenstadt, Feldkirch, Graz-Seckau, Gurk-Klagenfurt, Innsbruck, Linz, St. Pölten, Salzburg und Wien sowie der Bereich Kultur und Dokumentation der Österreichischen Ordenskonferenz an. Der derzeitige Sprecher der ARGE ist Heimo Kaindl, Diözesankonservator der Diözese Graz-Seckau.

Einige Mitglieder der ARGE sind auch assoziierte Mitglieder des „Arbeitskreises für die Inventarisierung und Pflege des kirchlichen Kunstgutes in den deutschen (Erz-) Bistümern“⁹, der ähnliche Zielsetzungen und vor allem die systematische Inventarisierung kirchlichen Kulturgutes in Deutschland zum Schwerpunkt hat. Und

⁸ <https://kunstwerkkirche.graz-seckau.at> [Zugriff: 6.10.2023].

⁹ <https://www.deutsche-bistuemer-kunstinventar.de> [Zugriff: 8.9.2023].

¹⁰ <http://www.kirchliche-museen.org/ag/> [Zugriff: 8.9.2023].

¹¹ https://www.katholische-kirche-steiermark.at/dl/uOupl-moJkoKnJqx4KJKJKMoL/KVBL_2021_12_pdf [Zugriff: 8.9.2023].

da einige kirchliche KonservatorInnen in Österreich die Doppelfunktion als MuseumsleiterInnen haben, gibt es auch enge Kontakte zur Arbeitsgemeinschaft der kirchlichen Museen und Schatzkammern.¹⁰

HERAUSFORDERUNGEN

Mit der sich rasant verändernden Situation der Kirche in Österreich sehen sich die Kirchlichen KonservatorInnen auch neuen Herausforderungen gegenüber. Das Sinken finanzieller Ressourcen und die Reduktion an Kirchenmitgliedern, aber auch die sinkende Zahl von Priestern und Ordensangehörigen, führt immer häufiger zur Frage nach der Auflösung von Standorten, möglicherweise sogar der Aufgabe von Kirchen und Kapellen. Um hier verantwortungsvoll mit Kulturgut und dem historischen Erbe umzugehen, hat die Diözese Graz-Seckau mit Advent 2021 einen Prozess zur Prüfung der Umwidmung von Kirchengebäuden unter dem Titel „Orientierungshilfe Kirchenumnutzung“ offiziell in Kraft gesetzt.¹¹ Nach dieser schriftlichen Vorlage sind alle Kirchen zu prüfen, die von einer allfälligen Schließung oder Umnutzung betroffen sein könnten. Auch in anderen österreichischen Diözesen zeigt sich bereits die Notwendigkeit der Beschäftigung mit diesem Thema.

Die Notwendigkeit der Reduktion von Gegenständen aus dem kirchlichen Bereich ist ein weiteres Thema, das die KonservatorInnen intensiv beschäftigt. Auch kirchliche Gebrauchsgüter kommen irgendwann an ein „Lebensende“, weisen schlechte Erhaltungszustände auf, besitzen einen geringen oder keinen Kunstwert oder werden schlichtweg nicht mehr gebraucht. Die Reduktion von Lagerräumlichkeiten, auch aufgrund von Pfarrhof- und Klosterverkäufen, muss zwangsläufig auch zur Reduktion von Gegenständen führen. Derzeit erarbeitet eine Arbeitsgruppe der Kirchlichen KonservatorInnen dazu einen Leitfaden zur Entsammlung (Deakzession) von kirchlichem Kulturgut. Dabei geht es nicht nur um die Festlegung von österreichweit einheitlichen Vorgehensweisen und strengen Bewertungskriterien für auszusondernde Gegenstände, sondern auch um die Frage wie die Aussonderung geschehen kann, darf und muss, da viele Gegenstände eine besondere kirchliche Bedeutung und „Heiligung“ besitzen.

ZUM ABSCHLUSS

Die Kirchlichen KonservatorInnen in Österreich verstehen ihre vielfältigen Arbeitsbereiche als Dienstleistung an der Kirche, aber auch an der Gesellschaft und den Menschen. Kultur, auch kirchliche Kultur, ist ein „Lebensmittel“, dass unsere mitteleuropäische Gesellschaft dringend notwendig hat und dass es daher auch in geeigneter Weise zu betreuen und zu erhalten gilt. Mit den Kirchlichen KonservatorInnen sind sich die österreichischen Diözesen und die Ordenskonferenz dieser Verantwortung bewusst und tun ihr Möglichstes, um kirchliches Kulturgut erhalten zu können.

Heimo Kaindl studierte in Graz Kunstgeschichte und Volkskunde. Er ist seit 1991 Direktor des Diözesanmuseums Graz und Diözesankonservator der Diözese Graz-Seckau. Daneben ist er Lektor, Buchautor, Juryvorsitzender für das Österreichische Museumsgütesiegel, Vorsitzender der ARGE kirchlicher Museen und Schatzkammern sowie mehrfacher Vater und Großvater. Kontakt: heimo.kaindl@graz-seckau.at

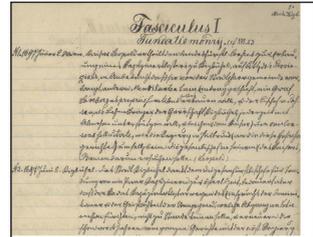
BISHER ERSCHIENEN:

Bis inklusive Ausgabe 4 (2019) erschienen als Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden (MiRKO).



1/2016

Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden



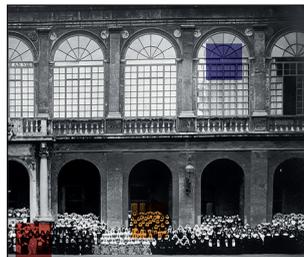
2/2017

Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden



3/2018

Mitteilungen des Referats für die Kulturgüter der Orden



4 [2019]

Mitteilungen des Referats für Kulturgüter



5 [2020]

Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden



6 (2021)

Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden



7 (2022)

Mitteilungen zu den Kulturgütern der Orden



JAHRESPROGRAMM 2024

29. Jänner 2024

STUDENTAG ARCHIVE

Erschließung

Gemeinsam mit der Fachgruppe der Archive der anerkannten Kirchen und Religionsgemeinschaften im Verband Österreichischer Archivarinnen und Archivare (VÖA)

Salzburg, Kardinal-Schwarzenberg-Haus, Domchorprobensaal

18. März 2024

VERNETZUNGSTREFFEN KULTURGÜTER

Klostersammlungen heute

Gemeinsam mit den Sammlungen des Augustiner-Chorherrenstifts Klosterneuburg

Klosterneuburg (NÖ), Augustiner-Chorherrenstift

8.-10. April 2024

JAHRESTAGUNG DER ORDENSARCHIVE

Gemeinsame Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaften Österreichs und Deutschlands

München, Schloss Fürstenried

22. April 2024

PRAXISTAG SAKRISTEI

Liturgische Textilien

Gemeinsam mit den Benediktinerinnen vom Unbefleckten Herzen Mariens

Reihenfolge ändern: Steinerkirchen (OÖ), Benediktinerinnen v.U.H.M.

6. Mai 2024

JAHRESTAGUNG DER ARBEITSGEMEINSCHAFT
KULTURVERMITTLUNG

Resonanz. Raum. Spiritualität.

Gemeinsam mit den Elisabethinen

Linz, Elisabethinen

3.-5. Juni 2024

JAHRESTAGUNG DER KIRCHLICHEN BIBLIOTHEKEN

Gemeinsam mit der Arbeitsgemeinschaft katholisch-theologischer Bibliotheken

Wien, Benediktinerinnen der Anbetung

21. Oktober 2024

PRAXISTAG ARCHIV

Nachlässe

Salzburg, Erzabtei St. Peter

27. November 2024

KULTURTAG IM RAHMEN DER ORDENSTAGUNGEN

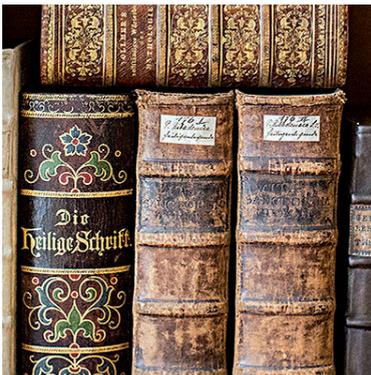
Wien, Kardinal König Haus



© Susanne Barbas



© OOK/Karin Mayer



© Petra Rainer



© OOK/Karin Mayer

