

Verfallene Liturgie oder Wiedergewinnung des Sakralen

Von Spiritual Daniel Otto

„Wo immer man bei liturgischen Besinnungen nur darüber nachdenkt, wie man Liturgie attraktiv, interessant, schön machen kann, ist Liturgie schon verfallen.“ Benedikt XVI.

Verfallene Liturgie? Man ist geneigt, an allzu offenkundige und schmerzlich erlebte „Missbräuche“ der hl. Messe im Bereich der forma ordinaria zu denken. Aber in solchem Zusammenhang stehen diese Worte nicht! Ganz allgemein spricht der Papst von Gottesdienst und Liturgie (s. Kasten). Da verwundert denn doch die von ihm postulierte Beziehung zwischen liturgischem Verfall und den Besinnungen um Attraktivität, Interessantheit und Schönheit der Liturgie. Soll Liturgie etwa nicht *attraktiv*, d.h. anziehend sein? Soll sie nicht *interessant*, d.h. zur Teilnahme einladend sein? Und nicht auch ansehnlich, *schön*? Sind diese Dinge Merkmale einer verfallenen Liturgie?

Den Schlüssel zum Verständnis gibt das Wörtchen „*nur*“. Wo immer *nur*, ausschließlich bzw. lediglich über Attraktivität, Interessantheit und Schönheit nachgedacht wird, ist Liturgie schon verfallen. Die genannten Dinge sind unzweifelhaft Merkmale wahrer Liturgie; mithin stellt sich die Frage, wie der Papst eine Liturgie als „*verfallen*“ bezeichnen kann, die lediglich diesen Merkmalen Beachtung schenkt – was fehlt denn da noch Wesentliches? Seine Antwort lautet: „*Bei allem Bemühen muß der Blick auf Gott maßgebend sein.*“ Die Maß – Gabe schlechthin für wahre Liturgie ist also der „*Blick auf Gott*“. Liturgie muß sein „*opus Dei mit Gott als dem eigentlichen Subjekt oder sie ist nicht*“! Die oben genannten Merkmale können folglich am eigentlichen der Liturgie vorbeiziehen, wenn sie die Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehen, statt den Blick auf Gott zu lenken. Sie müssen „*einer auf Gott hin konzentrierten Liturgie*“ dienen. Das auf Gott hin Konzentrierte ist das **Sakrale**. Die Sakralität der Liturgie, d.h. die Hinordnung aller ihrer Merkmale auf Gott als dem eigentlichen Subjekt, macht sie von innen her anziehend, interessant, schön.

Was bedeutet es nun, dass die Besinnungen um Schönheit und Anziehungskraft der Liturgie dem Sakralen dienen müssen? Sakral heißt **Hinordnung auf den transzendenten Gott**, geistige Kon – Zentrierung. Sakral heißt, dass ein bestimmter Gegenstand, eine besondere Zeit oder ein herausgehobener Ort eine zum transzendenten Gott hin vermittelnde Kraft besitzt. Diese Kraft kann der Mensch nicht geben; Sakralität wird von oben empfangen durch Weihe. Geweihte Dinge, Festtage, Kirchenräume usw. vermitteln dem erdverhafteten Menschen den unsichtbaren Gott. Diese Vermittlung hebt stets bei den Sinnen an, um den Geist auf Gott hin zu konzentrieren, auszurichten, zu erheben. Sakrale Liturgie lenkt also den Blick des Geistes

„Es ist wirklich nicht vermessen, wenn man in einer auf Gott hin konzentrierten Liturgie, in den Riten und Gesängen, ein Abbild des Ewigen sieht. Wie sonst hätten unsere Vorfahren vor Hunderten von Jahren einen so erhabenen Kirchenraum schaffen können wie diesen? Hier zieht schon die nüchterne Architektur all unsere Sinne hinauf zu dem, „was kein Auge gesehen und kein Ohr gehört hat, was keinem Menschen in den Sinn gekommen ist: das Große, das Gott denen bereitet hat, die ihn lieben“ (1.Kor 2,9). Bei allem Bemühen um die Liturgie muß der Blick auf Gott maßgebend sein. Wir stehen vor Gott – er spricht mit uns, wir mit ihm. Wo immer man bei liturgischen Besinnungen nur darüber nachdenkt, wie man Liturgie attraktiv, interessant, schön machen kann, ist Liturgie schon verfallen. Entweder ist sie opus Dei mit Gott als dem eigentlichen Subjekt oder sie ist nicht.“

Benedikt XVI. am 9.9.2007
im Stift Heiligenkreuz bei Wien

auf den unsichtbaren Gott unter Benutzung geweihter sinnenfälliger Dinge. Wo sich nun das Bemühen um die sinnenfälligen Dinge *nur* um Attraktion und äußeren Glanz dreht, da kommt die vertikale Dimension des Gottesdienstes zu kurz, da verflacht die Liturgie auf die menschliche Ebene, da fällt sie aus der Höhe, in die sie hätte hinaufführen sollen, da *verfällt* sie.

Sehr schwierig ist eine qualitative Unterscheidung im konkreten, nämlich inwieweit ein sinnliches Merkmal der Liturgie wesentlich Gott zum Mittelpunkt hat und zu ihm hinführt oder schon durch ein geringeres Maß an Sakralität die geistige Erhebung zu Gott vermindert. Betrachten wir als Beispiel die zum wahren Kult notwendige Musik (vgl. vobiscum 5/2007). Weil in der Macht, auf den Menschen geistig-sinnlich einzuwirken, nichts der Musik gleichkommt, wohnt ihr eine große Verantwortung inne, als heilige, geweihte Kraft, als **Sakralmusik** also, den Menschen bei den Sinnen abzuholen und zu Gott emporzuheben. In dem Maß, in dem die Musik dieser Hinwendung des Geistes zum eigentlichen Subjekt der Liturgie, zu Gott, *dient* – in dem Maß ist sie sakrale Musik. Die Musik mit dem zweifellos höchsten Weihegrad ist der **Gregorianische Choral**. Er ist die Musik, die den menschlichen Geist am vollkommensten zu innerer Schau Gottes zu heben vermag, indem sie Gott als anbetungswürdiges Subjekt der Liturgie total in den Mittelpunkt stellt. So ist dieser Gesang wahrhaft *heilig* zu nennen und dem opus Dei am nächsten. Er ist gesättigt von Gott.

Dennoch fällt auf, dass diese Sakralmusik der katholischen Kirche mehr von professionellen Ensembles im Konzertsaal als von liturgischen Scholen zur Messe gesungen wird. Je höher das kirchliche Fest, desto selbstverständlicher wird nicht selten vom Choral Abstand genommen zugunsten neuzeitlicher Kirchenmusik. Ist diese aber jenem an Weihe und Heiligkeit prinzipiell gleichwertig? Oder nur *attraktiver, interessanter, schöner...*? Sakralität ist, daran erinnert Josef Pieper, keineswegs zuerst oder vor allem eine ästhetische Kategorie („Was heißt ‚sakral‘?“, S.70), wiewohl Sakrales stets schön ist. Woran erkennt man also Sakralität, vor allem sakrale Musik, als Kennzeichen wahrer, erhabener und erhebender Liturgie und als genaues Gegenteil von verfallener Liturgie? Zur Klärung dieser reizvollen Frage und damit zur Wiedergewinnung des Sakralen mögen die anschließenden Ausführungen* zum Gregorianischen Choral dienen.

(Veröffentlicht in VOBISCUM Nr. 1 / 2008)

* Gemeint ist eine sechsteilige Artikelserie von Mag. Daniel Schmidt in VOBISCUM Nr. 1-6 / 2008.

Der Gregorianische Choral als Ideal und Inbegriff sakraler Musik

Versuch einer Annäherung

Daniel Schmidt

Der derzeitige, insbesondere seit Beginn des Pontifikats von Papst Benedikt XVI. zu beobachtende Wandel im Verhalten der abendländischen Kirche des lateinischen Ritus zu ihrem liturgischen Erbe hat in der Veröffentlichung des Motu proprio „*Summorum Pontificum*“ im Sommer 2007 einen vorläufigen Höhepunkt gefunden. Er eröffnet die Chance einer positiven Identitätsbestimmung des christlichen Kultes im Kontext einer in zwei Jahrtausenden organisch gewachsenen Tradition. Diese Situation ermöglicht – bei aller berechtigten Klage über den im Ausmaß alles bisher Dagewesene übersteigenden Bruch mit der liturgischen Überlieferung infolge des Zweiten Vatikanischen Konzils (der freilich in diesen Dimensionen keineswegs durch die Konzilstexte legitimiert werden kann) – in mancherlei Hinsicht einen neuen, unbefangenen Zugang zu bestimmten Elementen dieser Überlieferung, die nun verstreut zwischen vielem anderen auf der weiten Spielwiese liturgischer Beliebigkeit herumliegen. Nach dem erzwungenen „Kahlschlag“ kann man sich dem Gegenstand mit einer ursprünglichen Neugier nähern, die womöglich ungeahnte Aspekte an ihm offenlegt, welche andernfalls verschlossen geblieben wären. Insofern man sich, bedingt durch die derzeitige Situation, selbst stetig Rechenschaft über die Gründe der Annäherung an diese Elemente der Tradition gibt, ist deren Vollzug nicht der sonst allgegenwärtigen Gefahr der Erstarrung zur leeren und somit selbstzweckhaften Form ausgesetzt.

Dies gilt in besonderer Weise für den Gregorianischen Choral. In seiner Geschichte hat es immer wieder Phasen der Dekadenz und Zusammenbrüche gegeben, infolge derer der Choral nahezu in Bedeutungslosigkeit unterging – bis ihm im Rahmen einer Wiederentdeckung neues Leben eingehaucht wurde. Für eine durch die oben umrissenen Umstände nahegelegte Neubesinnung auf Wesen, Bedeutung und Praxis des Gregorianischen Chorals ist ein Blick auf diese Geschichte äußerst fruchtbringend, da sie sowohl mögliche Zugänge als auch Gefahren für eine erneuerte, gegenwärtige Praxis zum Vorschein bringt. Daher möchte ich dem geneigten Leser in den kommenden Ausgaben von *Vobiscum* einige Aspekte dieser Geschichte nahe bringen. Es geht um nichts Geringeres als darum, jede gregorianische Komposition zunächst als in Tönen gestaltgewordene Glaubensaussage, und weit darüber hinaus als Anbetung und Lobpreis Gottes zu begreifen, mitzuvollziehen und somit für das eigene Glaubens- und Gebetsleben fruchtbar zu machen.

Stellung in der liturgischen Tradition

Dem Gregorianischen Choral kommt in der liturgischen Tradition des lateinischen Ritus eine zentrale Stellung zu. In seinem richtungsweisenden Motu proprio „*Tra le sollecitudini*“ vom 22. November 1903¹ stellt Papst Pius X. diesen als die ureigenste Form der Sakralmusik für den Kult des lateinischen Ritus dar. Die Eignung jeder anderen Kirchenmusik für den Gottesdienst bemisst sich an der Nähe bzw. Ferne zu Geist und Form der Gregorianik, wobei der römischen Vokalpolyphonie² des 16. Jahrhunderts (insbesondere *Giovanni Pierluigi da Palestrina*) wiederum eine herausragende Position zuerkannt wird, gleichsam als Ideal neuzeitlicher Sakralkomposition. Noch die Liturgiekonstitution „*Sacrosanctum Concilium*“³ des Zweiten Vatikanischen Konzils bezeichnet „den Gregorianischen Choral als den der römischen Liturgie eigenen Gesang“, der „in ihren liturgischen Handlungen [...] den ersten Platz

¹ ASS 36 (1903/04) 329-339; deutsche Übersetzung: Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, Regensburg 1981, S. 23ff

² Chormusik mit mehreren gleichberechtigten Stimmen

³ AAS 56 (1964) 97-134; deutsche Übersetzung: Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik, a.a.O., S. 125ff

einnehmen“ soll⁴ - was freilich nicht nur von selbsternannten Konzilsexegeten, sondern ebenso von den mit der Durchführung der liturgischen „Reform“ Beauftragten, geflissentlich überlesen wurde.

Vor einer Betrachtung dieser Sonderstellung des Gregorianischen Chorals unter historischen Aspekten, soll in diesem Beitrag die viel grundlegendere Frage gestellt werden, was den Choral *inhaltlich* in einer Weise auszeichnet und über alle andere Kirchenmusik der abendländischen Tradition erhebt, die diese herausragende Würdigung rechtfertigt. Jedes Fortschreiten in der Erschließung dieser Fragestellung – deren letztgültige Beantwortung menschlichem Begreifen freilich unzugänglich bleibt – vertieft zugleich das Verständnis für das Phänomen Gregorianik und eröffnet damit neue Wege für die Integration in den – öffentlichen wie persönlichen – Glaubensvollzug.

Wenn die kirchliche Tradition den Choral als Ideal der Sakralmusik betrachtet, so ist zunächst eine Betrachtung über das Wesen des Sakralen im Allgemeinen und in der Kunst bzw. Musik im Besonderen angezeigt.

Was bedeutet Sakralität?

Jeder Mensch trägt in sich ein Bewusstsein seiner Unvollkommenheit, seiner Begrenztheit, seiner zeitlichen Kontingenz – und damit verbunden die Sehnsucht nach Erlösung, Heil, Ganzheit, Vollkommenheit, Unbegrenztheit, Ewigkeit, letztlich nach Gott. Man kann diese Sehnsucht scheinbar zum Schweigen bringen durch die verschiedensten Spielarten kurzweiliger Unterhaltung, weltlicher Freuden oder hektischer Betriebsamkeit. Dann sucht sie sich einen anderen Weg, oft einen schmerzhaften.

Diese Sehnsucht manifestiert sich schon bei den ältesten bekannten Kulturen in dem Bestreben, Personen oder Orte als *heilig (sakral)* zu bestimmen. Diese sind aus dem gewöhnlichen lebensweltlichen Zusammenhang herausgenommen und bilden inmitten der Welt einen Raum göttlicher Gegenwart; sie repräsentieren das Göttliche als von diesen geheiligten Bezirken her priesterlich die nach Erlösung dürstende Welt durchwirkendes und durchwaltendes Heilsprinzip. In der Schaffung derartiger sakraler Bezugspunkte haben die Menschen ihre Sehnsucht nach der Fülle des Lebens ausgedrückt und entfaltet.

Die Offenbarung Gottes durch Jesus Christus im Alten und Neuen Bund ist vollkommene und letztgültige Antwort auf diese das Menschenleben durchziehende Sehnsucht. Wer sich ihr in rechter Weise öffnet, findet schon in diesem irdischen Leben Zugang zu dem Ziel dieser Sehnsucht, das sich dem Menschen freilich nicht in einem einmaligen Akt eröffnet – er könnte es nicht fassen. In einem dynamischen Prozess des Wechsels von Annäherung und Sich-Entziehen, wird es immer mehr Teil seiner Lebenswirklichkeit; es *heiligt* ihn, nimmt in ihm Wohnung und wandelt so ihn selbst zu einem Ort göttlicher Gegenwart in der Welt.

Mose zieht seine Schuhe aus, als er Gott im brennenden Dornbusch begegnet, als in die Verworrenheit seines Suchens, seiner Ungewissheit und seiner Zweifel das klare Licht Gottes tritt. Er erkennt, dass er auf geheiligtem Boden steht, der keine Erde ist wie die andere; an diesem Ort werden die Zusammenhänge und inneren Gesetze des Irdischen transzendiert, so dass sich ein Tor zum Über-Irdischen auftut. Auch der Berg *Sinai* ist als Ort der Gottesbegegnung heilig; schon das Besteigen des Berges ist ein mystisches Hintersichlassen der Erdschwere, um frei zu werden für das Sehen all dessen, was sich dem vom Gipfel Schauenden in zuvor ungeahnter Weite und Tiefe eröffnet. Die

⁴ ebenda, § 116

Bundeslade mit dem Gesetz Gottes, die ihren Platz im Allerheiligsten des Tempels in Jerusalem erhält, ist dem Volk Israel Garant der Präsenz *Jahwes*⁵.

Dies alles ist jedoch nur ein prophetischer Hinweis auf den *Immanuel* („Gott mit uns“), in dem die Gegenwart Gottes unter den Menschen vollendet, nicht mehr zu überbietende Wirklichkeit wird: auf den eucharistischen Christus, dessen Segen in die ganze Welt ausstrahlt und die, die ihn aufnehmen, heiligt und in seinen mystischen Leib wandelt. Die eucharistische Gestalt des Brotes wird an geheiligtem Ort aufbewahrt; von den Tabernakeln aus, durchströmt sie die Welt mit Liebe, Gnade und Leben in Fülle.

All diese Hinweise sollen nur den Blick für die Dimensionen öffnen, von denen wir sprechen, wenn wir den Gregorianischen Choral als *sakrale* Musik bzw. als deren Ideal bezeichnen.

Sakralität in der Kunst

Kunstwerke sind in besonderer Weise geeignet, einen Raum des Sakralen inmitten der Welt zu konstituieren. Sie werden ihrem hohen Anspruch nur dann gerecht, wenn sie, mit natürlichen Mitteln, den Blick auf das Übernatürliche freilegen. Dieses erschließt sich dem wahren Künstler in der Stille des Gebetes; er ist ganz offen für das Wirken der göttlichen Gnade in ihm, er ist ganz Werkzeug, insofern ja die Anlagen und Züge seiner Persönlichkeit, deren Handschrift durchaus am Kunstwerk erkennbar ist, selbst Gottes Schöpferhandeln entspringen. Im Licht, das seine Seele erfüllt, ordnet er die Elemente seiner Kunst – seien es Worte, Töne, Farben oder Steine – zur Gestalt von übernatürlicher Schönheit, indem er das, was er in der Stille empfängt, mittels eben dieser Elemente in die Kontingenz⁶ des sinnlich Wahrnehmbaren hinein verdichtet. Mit den ihm zu Gebote stehenden Elementen, errichtet und bestimmt er eine eigene Welt. Insofern weist das Schaffen des Künstlers eine Analogie (Entsprechung) zum Schöpferhandeln Gottes auf, womit ihm eine gewaltige Macht anvertraut ist. Gebraucht er sie im Zusammenwirken mit der göttlichen Gnade, so schafft er eine Welt der Transzendenz, des Aufleuchtens göttlicher Gegenwart – und somit einen Bezirk des Sakralen. Ein Künstler hingegen, der diesem Wirken Gottes gegenüber verschlossen ist, konstituiert gleichwohl auch eine Welt – eine Welt der Sinnleere, des Todes und der Verzweiflung.

So einleuchtend und klar dieser Gedanke in der Theorie erscheint - und ich halte ihn in der Tat für einen wesentlichen Schlüssel zum Verständnis jeder Kunst – so sehr muss vor einer voreiligen und banalisierenden Anwendung auf konkrete Kunstwerke gewarnt werden. Wer sich durch diese Ausführungen zu einer altklugen, vereinfachenden Einteilung in *gut* und *böse* bzw. *christlich* und *unchristlich* ermuntert sieht, wird den wenigsten Kunstwerken – insofern sie diesen Namen verdienen – gerecht werden. Sehr schnell gelangt man so zu einem flachen und naiven, durch wenige Parameter (Kriterien) in einer jeweils geringen Zahl von Dimensionen bestimmten Ideal – beispielsweise von „christlicher Musik“ (häufig anzutreffen beispielsweise in evangelikalen Kreisen). Ein derartiges Ideal wäre der Tiefe der *Katholizität*, d. h. der alle Bereiche und Aspekte des Lebens und der Welt umfassenden Fülle, entkleidet. Insofern jeder Glaubensweg Phasen der scheinbaren Gottferne, der Schwermut und auch des Haderns beinhaltet, die letztlich zu einer tieferen Begegnung mit Gott führen – die mystische Überlieferung gibt hiervon reichhaltiges Zeugnis – kann dieser Aspekt durchaus auch von einem Künstler, der sein Wirken in den Dienst Gottes stellt, verarbeitet werden und sich im Kunstwerk etwa als Traurigkeit oder sogar Verzweiflung manifestieren.

⁵ *Jahwe* (*Ich bin der ich bin*) ist der Name, unter dem sich Gott im brennenden Dornbusch dem Mose offenbarte. Gläubige Juden empfanden vor diesem Namen eine so große Ehrfurcht, dass sie ihn nicht auszusprechen wagten und beim Lesen der heiligen Schrift durch *Adonai* (*der Herr*) ersetzen.

⁶ *Kontingenz* meint die Bedingtheit und (scheinbare) Zufälligkeit in der Zusammensetzung sowie den gegenseitigen Beziehungen aller irdischen Wesen und Dinge im Gegensatz zum Absoluten und Unbedingten.

Sakralität in der Musik

Was zuvor über die Sakralität von Kunst im Allgemeinen gesagt wurde, lässt sich direkt auf den Bereich der Musik übertragen. Hinzu kommen noch zwei weitere Aspekte, welche die Musik im Besonderen auszeichnen: die *Immaterialität* und die *Zeitlichkeit*. Nur noch die Dichtkunst ist diesbezüglich der Musik vergleichbar. Töne sind als Schwingungen von feinerer Beschaffenheit als beispielsweise Steine oder Farben und damit in gewissem Sinn dem Bereich des Materiellen entzogen. Daher wirken sie unmittelbarer als andere Elemente auf die Seele des Menschen ein, weshalb die Musik auch oft als „die Geistigste der Künste“ bezeichnet wird. Zudem ist ein musikalisches Kunstwerk zeitlich konstituiert, d. h. es vollzieht sich durch Veränderung in der Zeit, während etwa Gemälde, Skulpturen oder Gebäude im Raum konstituiert sind, so dass sie auf Dauer hin angelegt sind und nach Vollendung des Schaffensprozesses in sich gleich bleiben. In der Zeitlichkeit musikalischer Kunstwerke zeigt sich eine gewisse Analogie (Entsprechung) zur *conditio humana*, d. h. zur Weise des menschlichen Daseinsvollzuges. So erscheint, im Umkehrschluss, die Musik als eine der Vollzugsweise des menschlichen Daseins in besonderer Weise angemessene Lebensäußerung.

Im Laufe der Kirchengeschichte hat es immer wieder Versuche gegeben, in verbindlichen Richtlinien für die Kirchenmusik die Bedingungen zu definieren, unter welchen ein musikalisches Werk als *sakral* bzw. für die Liturgie geeignet gelten kann. Diese Versuche werden uns im Rahmen der folgenden Beiträge zu diesem Thema noch beschäftigen; an dieser Stelle sei nur festgehalten, dass in den meisten Fällen lediglich eine *negative* Bestimmung von Sakralität gelungen ist, d. h. jeweils aktuell aufgetretene Missstände in der kirchenmusikalischen Praxis benannt und sanktioniert wurden. Ansätze einer positiv-inhaltlichen Bestimmung des Musikalisch - Sakralen (die freilich in vollendeter Form niemals gelingen kann, so dass man sich mit der Aufstellung *hinreichender* Kriterien begnügen muss) treten erstmals in dem schon erwähnten Motu proprio „Tra le sollecitudini“ von Papst Pius X. auf.⁷

Im folgenden soll ein Zugang zum Phänomen des Musikalisch-Sakralen anhand des *Kompositionsprozesses* versucht werden. Dabei wird die Einzigartigkeit des Gregorianischen Chorals im Hinblick auf die Verwirklichung musikalischer Sakralität, die den ihm stets zuerkannten universalen Anspruch innerhalb der kirchenmusikalischen Tradition des lateinischen Ritus legitimiert, deutlich werden.

Der Kompositionsprozess des Gregorianischen Chorals

Die Herkunft des ältesten Bestandes⁸ Gregorianischer Gesänge liegt im Dunkeln. Die Tradition sieht in Papst Gregor dem Großen (590 – 604) den Schöpfer der Melodien, was historisch weder nachgewiesen noch widerlegt werden kann. Die Ikonographie⁹ stellt den Kompositionsprozess in der Weise dar, dass Papst Gregor die Melodien aufschreibt, die ihm der Heilige Geist in Gestalt einer Taube diktiert. Unabhängig von der historischen Faktenlage – wahrscheinlicher ist nach derzeitigem Stand der Forschung, dass Gregor die bereits bestehenden altrömischen Gesänge gesammelt und systematisiert hat – begründet die Ikonographie auf diese Weise den universalen Anspruch, der dem Gregorianischen Choral stets zuerkannt wurde: sie konstatiert seine unmittelbare Inspiration durch den Heiligen Geist. Demnach ist die melodische Gestalt ebenso vom Heiligen Geist inspiriert (und somit von unmittelbar

⁷ ASS 36 (1903/04) 329-339; deutsche Übersetzung: Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacic (Hrsg.), Dokumente zur Kirchenmusik, Regensburg 1981, S. 23ff

⁸ Neukompositionen für bestimmte liturgische Anlässe, die Eingang in das Repertoire gefunden haben und die es im Lauf der Geschichte immer wieder gegeben hat, sind in dieser Betrachtung ausgenommen.

⁹ bildliche Darstellung von Heiligen, deren inhaltliche Elemente häufig standardisiert sind

göttlicher Herkunft) wie das zugrunde liegende Wort der Heiligen Schrift. Wort und musikalische Gestalt sind daher eine ursprüngliche, nicht vermittelte Einheit. Hier wird der Gegensatz zu jedem späteren Kompositionsprozess sakraler Musik deutlich, der sich stets in einer Dialektik (d. h. in einem wechselseitigen Ineinanderwirken) von *Inspiration* und *Konstruktion* vollzieht. Noch in der Vokalpolyphonie der Renaissance ist eine grundsätzliche Einheit von Wort und Ton¹⁰ vorhanden: die musikalische Gestalt gibt das zugrunde liegende Wort *als Ganzes* wieder und bildet zusammen mit diesem eine einzige Wirklichkeit und unvermittelte Einheit. Diese Einheit wird in der Neuzeit zunehmend aufgespalten: nun werden einzelne Inhalte des zum *Text* vergegenständlichten Wortes durch Töne dargestellt. Um es vereinfacht zu veranschaulichen: ein Sprung in die Tiefe und eine sich daran anschließende schnell aufsteigende Tonleiter, und fertig ist die Darstellung von Tod und Auferstehung in der Sprache einer neuzeitlichen *Programm-Musik*¹¹. Inhalte werden als objektive *Information* vermittelt, nicht mehr als universale, das ganze Leben einbeziehende, beanspruchende und formende *Wirklichkeit*. Das Wort wird ebenso wie seine musikalische Gestalt zum *Zeichending*, das eine Wirklichkeit nur mehr *bezeichnet*, aber nicht mehr *vermittelt*, da es selbst nicht mehr Teil derselben ist.

Die diesen Überlegungen zugrunde liegende These einer unmittelbaren, nicht dialektisch vermittelten Inspiration des Gregorianischen Chorals behält auch dann ihre Gültigkeit, wenn man den Entstehungsprozess dieser Kompositionen unabhängig von der historisch nicht beweisbaren Darstellung der Tradition und der Ikonographie zu rekonstruieren versucht. Diese Rekonstruktion soll lediglich Aspekte des Kompositionsprozesses gregorianischer Melodien benennen und erhebt keineswegs den Anspruch einer exakten Darstellung der historischen Abfolge, denn das würde einer reinen Spekulation gleichkommen.

Die gregorianischen Weisen entstehen aus der monastischen (d. h. klösterlichen, dem Mönchsleben entsprechenden) Form der Betrachtung bzw. Verkostung von Gottes Wort: der Mönch verweilt lange Zeit (sei es in stiller Betrachtung, sei es während der Arbeit) bei der ständig sich wiederholenden Rezitation eines (etwa den Psalmen entnommenen) Wortes der Heiligen Schrift. Dieses Wort dringt dabei immer tiefer in die Seele des Betrachters ein, wird in Beziehung zu allen Aspekten seiner Lebenswirklichkeit gesetzt, formt diese, wird Teil derselben, wird schließlich im Betrachter Fleisch: *Inkarnation* des Wortes. Eine in diesem Sinne ganzheitliche, *katholische* Rezeption des Wortes Gottes erschließt klarerweise Dimensionen, die für das in der Neuzeit (insbesondere durch die sogenannte „Reformation“) aufgekommene rationalistisch – positivistische Schriftverständnis (das sich schließlich durch den später noch hinzukommenden *kritischen* Aspekt selbst destruiert) nicht einmal mehr zu erahnen sind.

Bei diesem ständig wiederholten Rezitieren desselben Wortes wird dieses wie von selbst *Melodie*, indem es sich den – durch die dem Wort innewohnende Dynamik hervorgerufenen – Bewegungen der Seele, ihren Hebungen und Senkungen angleicht. Diese Melodie ist in einem weitaus tieferen Sinn in der inneren Struktur und im Sein des Wortes verwurzelt, als es menschlichem Verstehen, rationaler Rekonstruktion nachvollziehbar erscheint; denn der *logos*, d. h. das Wort, das selbst Teil der von ihm bezeichneten und begründeten Wirklichkeit ist, wird von einer *Logizität* (Sinnhaftigkeit und Klarheit der Struktur) durchwaltet, in der eine dieser Wirklichkeit entsprechende musikalische Gestalt, aufgrund ihrer Universalität, stets schon (unausgesprochen) angelegt ist. Der Zusammenhang von Wort und Ton ist somit im tiefsten Sinne *symbolisch* (*griech. symballain*: „zusammenwerfen“) und lässt jede spätere „*Tonsymbolik*“, jede „programmatische“ Textausdeutung durch konventionell festgelegte Klangfiguren, denen jeweils bestimmte Bedeutungen zugeordnet werden (was insbesondere in der Barockzeit massiv auftritt), als trivial erscheinen, weil der Bezug der musikalischen Gestalt zum Wort nun zu einem rein äußerlichen, imitierenden wird.

¹⁰ Vgl. Wilhelm Lueger, Die altklassische Polyphonie, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Kassel – Basel – Tours – London 1976, Band 2, S. 17

¹¹ Musik, die aussermusikalische Inhalte mit musikalischen Mitteln darzustellen versucht

Ein weiterer möglicher Zugang zur Entstehung der gregorianischen Klanggestalt liegt im rezitierenden Gebet der klösterlichen Gemeinschaft. Ausgehend von der gemeinsamen Rezitation eines Textes auf einem einzigen Ton (*tonus rectus*), mögen sich mit der Zeit wie von selbst Anfangs- und Schlussklauseln zur Interpunktion (Begrenzung und formalen Verdeutlichung) der Sätze sowie melodische Hebungen und Senkungen ergeben haben. In diesem Fall ist das Wort, ebenso wie bei der zuvor umrissenen Entstehungsweise einer Komposition aus dem betrachtenden Gebet eines Einzelnen, unmittelbar formbildend, wodurch eine unhintergehbare und nicht nachvollziehbare Einheit von Wort und Ton konstituiert ist. Denkbar ist angesichts der oben dargestellten Tiefgründigkeit dieser monastisch – kontemplativen Weise der Wortbetrachtung auch, dass das Gebet verschiedener Mönche zu *analogen*, womöglich auch äußerlich ähnlichen melodischen Gestalten führte – war es doch jeweils derselbe *logos*, der das persönliche Gebet, die Betrachtung der einzelnen Mönche leitete. Im Rahmen des gemeinschaftlichen Gebetes, mögen diese (innerlich, d. h. ihrem Ursprung und Sinnprinzip nach bereits einander entsprechenden) Wort-Ton-Gestalten sich auch äußerlich zur allgemeinen, verbindlichen und überlieferten Form angeglichen haben.

Diese beiden Zugänge zur Rekonstruktion des Kompositionsprozesses verweisen auf einen weiteren Aspekt, der den Gregorianischen Choral von aller späteren Sakralkomposition abhebt: die ursprüngliche Einheit von *Subjektivität* und *Objektivität*, die Verbindung von persönlichem Ausdruck und Allgemeingültigkeit. Wenn der Choral persönlicher Betrachtung und gemeinschaftlichem Gebet gleichermaßen entspringt, so ist er zugleich authentischer Ausdruck intimer Spiritualität und integrierter Bestandteil des allgemeinen, öffentlichen kultischen Vollzuges – so wie auch die *Psalmen*, die die Textgrundlage der meisten gregorianischen Kompositionen bilden, zugleich sowohl Ausdruck der seelischen Disposition des Psalmisten, also persönliches Bitt-, Dank- oder Klagegebet sind, als auch Gebet des Volkes Israel; der Psalm setzt dabei Aspekte im Leben des Einzelnen (des Psalmisten) und der Gemeinschaft (des Gottesvolkes) zueinander in Beziehung. Diese in den Psalmen angelegte Universalität und Allgemeinheit der Aussage führt schließlich zur christlichen Interpretation der Psalmen als Gebet Christi und damit auch der Kirche als seines mystischen Leibes.

Der Versuch einer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses der Gregorianischen Gesänge verdeutlicht, dass die Tiefe der monastischen Kontemplation im Sinne der zuvor skizzierten Bedingungen für die Schaffung sakraler Kunstwerke ein idealer Nährboden war, auf dessen Grundlage eine Musik gedeihen konnte, die einen nie wieder erreichten Maßstab der Sakralität setzte. Aus der Art und Weise der Entstehung dieser Musik erklärt sich deren unvermittelte Einheit mit dem zugrunde liegenden Wort, die durch keine Konstruktion nachvollziehbar ist und Sänger wie Hörer als Betende einbezieht in die Welt der diesem Gesang inwohnenden Transzendenz.

In der scheinbaren Einfachheit gregorianischer Weisen ist die gesamte Kunstfertigkeit späterer, mehrstimmiger Musik auf harmonischem, kontrapunktischem, rhythmisch – metrischem und formalem Gebiet bereits enthalten und übertroffen. Diese Einsicht scheint *Wolfgang Amadeus Mozart* in visionärer Weise zuteilgeworden zu sein, als er in einem Brief an seinen Vater bemerkte: „*Wenn ich eine Zeile gregorianischen Chorales schreiben könnte, würde ich alle anderen Kompositionen herschenken.*“¹²

Daniel Schmidt, Mag. art., ist Kirchenmusikdirektor an der Kirche Maria am Gestade in Wien. Er lehrt außerdem Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals an der Ordenshochschule der Servi Jesu et Mariae (SJM) in Blindenmarkt/ Niederösterreich.

¹² zitiert nach: P. Dr. Peter van Meijl SDS, Predigt am Allerseelenfest 2004 in der Wiener Michaelerkirche anlässlich der Aufführung von Mozarts *Requiem*, Wien 2004

Der Gregorianische Choral als Ideal und Inbegriff sakraler Musik

2. Entstehung, Verbreitung und Überlieferung

Daniel Schmidt

In der letzten Betrachtung wurde versucht, einen Zugang zum Wesen des Gregorianischen Chorals zu eröffnen; zu jenem Besonderen, das in dieser Musik in einzigartiger Weise verwirklicht ist und sie von jeder anderen Musik wesentlich unterscheidet. Es ist dies die Einheit von Klanggestalt und Wort, die auf die noch tiefere und umfassendere Einheit aller Geschöpfe im *logos*, in dem *einen*, das Ganze des Seienden durchwaltenden und in sich begreifenden Wort Gottes, verweist und diese abbildet. Diese ursprüngliche, nicht vermittelte Einheit ist nur verständlich aus der Entstehung dieser Gesänge im Rahmen des Lebensvollzuges der Mönche. In der strengen Ordnung des eigenen Lebens, in Arbeit und immerwährender Betrachtung, sucht der Mönch einen Zugang zu dieser ursprünglichen Ganzheit, in der die Beziehung zu Gott und davon ausgehend zu allen Geschöpfen von jeder Verzerrung, von jeder Unordnung geheilt ist. Er sucht die geheiligte Gestalt seines eigenen Daseins; er sucht das *Wort*, auf dass es in ihm *Fleisch* werde.

Die Klanggestalt des Gregorianischen Chorals stellt diese ursprüngliche Ganzheit in einzigartiger Weise dar, so dass in ihr die Gegensätze von *Wort* und *Ton*, *Inspiration* und *Konstruktion*, *Subjektivität* und *Objektivität*, *persönlichem Ausdruck* und *Allgemeingültigkeit*, aufgehoben sind. Vor diesem Hintergrund erschließt sich die besondere, ausschließlich dem Gregorianischen Choral eigene Faszination, die in der spürbaren Gegenwart des Übernatürlichen liegt. Diese Faszination befruchtete nicht nur das Schaffen zahlreicher Komponisten aus allen Epochen der abendländischen Musikgeschichte (im letzten Artikel wurde exemplarisch auf Wolfgang Amadeus Mozart hingewiesen); sie bewegte unausdrücklich auch diejenigen, die die Gregorianik in den zurückliegenden Jahren in die Charts der Hitparaden brachten. Im Reichtum der melodischen Gestalten der Gregorianik liegt die Triebkraft letztlich der gesamten späteren abendländischen Musikentwicklung; selbst noch in den monotonen Schemen der Popular- und Trivialmusik ist dieser Bezug zu erkennen, er ist also in gewissem Sinn prägend für das Musikempfinden aller Bevölkerungsschichten. Die gregorianischen Tongestalten sind gleichsam Urbilder, auf die die Werke eines *Palestrina*, *Bach*, *Mozart*, *Beethoven*, *Bruckner*, *Mahler*, *Schönberg*, *Messiaen* oder *Ligeti* – diese Namen seien nur exemplarisch erwähnt – zumindest unausgesprochen bezogen sind, weil sich die gesamte Entstehung und Entwicklung der Melodiebildung und infolgedessen auch der Harmonik letztlich aus diesen Urbildern herleitet. Die Gregorianik ist somit eine der frühesten Manifestationen europäischen Geistes, in dessen weiterer Entwicklung die Momente der *Gegenwart des Übernatürlichen im Natürlichen* sowie der *Allgemeingültigkeit*, die in der Gregorianik ihren ersten und zugleich nicht mehr steigerungsfähigen Ausdruck fanden, stets wesentliche Triebkräfte blieben. Diese Gegenwart des Übernatürlichen im Natürlichen, des Göttlichen in der Welt, die Fleischwerdung des Wortes, ist das christliche Prinzip schlechthin. Ist sie wirkliche Gegenwart, so folgt daraus notwendig das Prinzip der Allgemeinheit, der Objektivität, der Katholizität¹, das jedes Geschöpf in seinem Wesen und in seinem Bezug auf das Ganze, sowie das Ganze der Schöpfung in seinem Urgrund offenbar werden lässt. Diese beiden Prinzipien sind letztlich verantwortlich für die unvergleichlichen Höchstleistungen der europäischen Kultur – für das christliche Antlitz Europas, von dem das „offizielle“ Europa gerade im Begriff ist, sich zu entledigen.

Nach diesen exemplarischen und allgemein gehaltenen Bemerkungen zur Wirkungsgeschichte der Gregorianik, wollen wir uns nun deren eigenen Wurzeln zuwenden. Durch den Blick auf ihre Entstehung wollen wir uns ein tieferes Verständnis für den Gegenstand unserer Betrachtung sowie den in ihm liegenden, heute großteils verborgenen Reichtum erschließen.

¹ *kat' holon*, griech. „dem Ganzen gemäß“

Begriffsbestimmung und Repertoire

Der Begriff „Gregorianischer Choral“ bezeichnet den einstimmigen liturgischen Gesang des lateinischen Ritus der römisch-katholischen Kirche. Das gregorianische Repertoire gliedert sich zunächst in die Gesänge zur Heiligen Messe und zum Stundengebet (*Officium*), den beiden wesentlichen Orten liturgischen Gesanges. Die Gesänge zur Heiligen Messe gliedern sich in gleich bleibende Teile (das sogenannte *Ordinarium*) sowie veränderliche Teile (das *Proprium*). Die gleich bleibenden Gesänge geben der Messfeier eine äußere Form, bilden sozusagen den „roten Faden“. Hierzu gehören *Kyrie*, *Gloria* (an den Sonntagen außerhalb der Advent- und Fastenzeit sowie an Festen und Hochfesten), *Credo* (an Sonntagen und Hochfesten), *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*. Die veränderlichen Teile nehmen Bezug auf den jeweiligen liturgischen Anlass, d. h. auf das gerade gefeierte Fest und dessen Festgeheimnis bzw. auf die Lesungen des Tages, *Epistel* und *Evangelium*. Es sind dies der *Introitus* (der in die Feier einführende Gesang zur Eröffnung), das *Graduale* („Stufengebet“) als Antwort auf die *Epistel*², bzw. weiterführende Betrachtung von deren Inhalt, das *Alleluia* als lobpreisende Begrüßung des sich im nachfolgenden Evangelium offenbarenden Christus (in der Fastenzeit ersetzt durch den sogenannten *Tractus*), das *Offertorium* (der Gesang zur Gabenbereitung, der den Gedanken der *Opferung*, des Hineinlegens der eigenen Lebenswirklichkeit in das nachfolgende eucharistische Geschehen, mit den geistlichen Inhalten des Festes bzw. der Schriftlesungen verbindet), sowie der Gesang zur *Kommunion*.

Entsprechend der Weise der Textbehandlung, unterscheidet man drei Vertonungsstile, die auch in etwa den jeweiligen Schwierigkeitsgrad der Gesänge bezeichnen. Die einfachste Weise der Vertonung ist die *syllabische*, bei der (bis auf wenige Ausnahmen) jeder Textsilbe ein Ton zugeordnet wird. Die komplexeste Form der Vertonung ist die *melismatische*, bei der einzelnen Silben oft lange Tonfolgen zugeordnet sind. Die Silbe als Aspekt des Wortes wird dabei, gleichsam mikroskopisch ausgeleuchtet, zu einem Eingangstor in die übernatürliche Wirklichkeit des Gesagten: ein sozusagen textloses Singen, bei dem der reine seelische Ausdruck an die Stelle des gesprochenen Wortes tritt. Die Bewegtheit der Seele durch das (übernatürliche) Wort stellt sich in der Folge der Töne in unmittelbarer Form dar, während das gesprochene Wort gleichsam „angehalten“ ist, um demjenigen Raum zu geben, was es – im Gegensatz zu den Tönen – nicht auszudrücken vermag. Diese Art von Gesängen bildet den kunstvollsten Teil des gregorianischen Repertoires und erreicht die größte Fülle und Intensität des Ausdrucks. Vornehmlich sind die Gesänge des Wortgottesdienstes, *Graduale* und *Alleluia* bzw. *Tractus*, in diesem Stil vertont. Ihr Vortrag erfordert speziell ausgebildete Sänger, die mit den Eigenheiten der *semiologischen*, d. h. an der Zeichensprache der ältesten Handschriften orientierten Interpretation gut vertraut sind.

Die Gesänge des *Ordinariums* hingegen sind für das Volk leicht erlernbar, wenn ein entsprechend ausgebildeter und erfahrener Regens Chori sich dieses Anliegens annimmt. Ihr Gesang durch die Gläubigen könnte dort, wo ein aufrichtiger Wille dazu besteht, in relativ kurzer Zeit liturgisches Allgemeingut werden, zumal das Repertoire überschaubar ist. Diese Gesänge sind überwiegend im *oligotonischen* Stil gehalten, der ein Mittelding zwischen *syllabischer* und *melismatischer* Vertonungsweise darstellt: einer Silbe sind im Normalfall einige (wenige) Töne zugeordnet.

Antike Wurzeln

Die Wurzeln des Gregorianischen Chorals in der Antike sind vielschichtig und vielseitig, so dass ein ausdrücklicher Nachweis der einzelnen Elemente angesichts der Komplexität der historischen wie der künstlerischen Entwicklung kaum möglich ist. Die wesentliche Traditionslinie weist jedoch über die frühchristliche *Psalmodie* zurück bis zum jüdischen Synagogengesang. Das Buch der Psalmen,

² *epistula*, lat. „der Brief“; 1. Lesung der (tridentinischen) Heiligen Messe, die den Apostelbriefen entnommen ist

welches das Herzstück des Gebetes des alttestamentlichen Gottesvolkes bildet, wird in der Fülle der Zeiten als Gebet Christi offenbar: in seinem Kommen, seinem irdischen Leben und seinem Heilswerk zeigt sich, dass die Psalmen stets schon darauf ausgerichtet waren, in Ihm ihre letztendliche Erfüllung zu finden. Aus diesem Grunde hat die frühe Kirche sie von Anfang an mit großer Selbstverständlichkeit als Gebet Christi und damit auch als ihr eigenes (als seines mystischen Leibes) erkannt und in das Zentrum ihres Kultes gestellt, wovon die apostolischen Briefe reichhaltiges Zeugnis geben: „*Lasst in eurer Mitte Psalmen, Hymnen und Lieder erklingen, wie der Geist sie eingibt. Singt und jubelt aus vollem Herzen zum Lob des Herrn!*“³ In dieser Hinsicht hat die Kirche die Tradition der Synagoge übernommen.

Von der Synagoge übernahm die frühe Kirche auch den Brauch, alle kultischen (Lehr- oder Gebets-) Texte in einer feierlich überhöhten Form des Sprechens vorzutragen. Diese Form besteht in einem sogenannten *Ton*, einer heutigen Tonarten vergleichbaren Formel, die von jeweils zwei Spannungsmomenten bestimmt ist: einem *Rezitationston*, auf dem der Großteil des Textes vorgetragen wird, und einer *Finalis*, dem Grundton, mit dem jeder Abschnitt des Textes endet. Beide werden durch bestimmte Anfangs- und Schlussformeln miteinander verbunden. Diese Vortragsart verdeutlicht also in hervorragender Weise die Form eines Textes und steht somit im Dienste der Textverständlichkeit, der formalen Fasslichkeit der Inhalte.

Es gibt acht solcher *Töne* (sogenannte *Modi*), die durch eine jeweils andere Lage der Halbtonschritte gekennzeichnet sind. Vielleicht bekommt man eine Vorstellung vom melodischen Reichtum dieses modalen Systems, wenn man sich vor Augen führt, dass unsere neuzeitliche abendländische Musik im Wesentlichen nur mehr zwei solcher (jeweils durch die Lage der Halbtonschritte gekennzeichnete) Tongeschlechter kennt: *Dur* und *moll*.

Das Tonsystem der acht *Modi* liegt auch dem Gregorianischen Choral zugrunde. In formaler Hinsicht, sind die Kompositionen der Gregorianik nur eine reichhaltigere Ausgestaltung der *Psalmodie*: ihre wesentlichen Strukturmomente bilden weiterhin *Rezitationston* und *Finalis*, die nun in verschiedener Form bzw. mit bestimmten wiederkehrenden Formeln umspielt werden. Anfangs- und Schlussformeln werden reicher ausgestaltet, mitunter werden zusätzliche Rezitationsstufen eingeführt.

Aus der Synagoge stammt auch das durch die frühe Kirche übernommene Prinzip des *Wechselgesanges*, das *antiphonische* Singen, das ebenfalls in verschiedenen gregorianischen Formen seine Fortsetzung findet. Dieses besteht im Dialog zweier Sängergruppen, oder eines Solisten bzw. einer Sängergruppe einerseits und des Volkes andererseits. Unter Bischof und Kirchenvater *Ambrosius* (333-397) wird *Mailand* zu einem Zentrum des antiphonischen Singens. Vom heiligen Ambrosius ist überliefert, dass er im Jahre 386, als er im Zuge der Auseinandersetzungen mit den Arianern zusammen mit seiner Gemeinde in der Mailänder Basilika eingeschlossen war, den Glauben und die Zuversicht seiner Getreuen durch das gemeinsame Singen von Wechselgesängen und Hymnen stärkte.⁴

Ambrosius von Mailand war es auch, der die durch *Hilarius von Poitiers* (um 315-367) aus Kleinasien ins Abendland mitgebrachte *Hymnendichtung* im Westen einführte. *Hymnen* sind Strophenlieder, welchen ein poetischer Text zugrunde liegt. Die einzelnen Strophen sind bezüglich der Silbenanzahl der einzelnen Verse sowie der Folge der Betonungen jeweils nach demselben Schema aufgebaut. Die dadurch bedingte besonders leichte Fasslichkeit hat wohl maßgeblich zu der großen Volkstümlichkeit dieser Form beigetragen, was zu ihrer raschen und weitläufigen Verbreitung führte. Der *Hymnus* hat sich bis heute im Stundengebet der römischen Liturgie erhalten, wenngleich es sich nicht um

³ Eph. 5, 19

⁴ Siehe Hans Musch, *Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes*, in: Hans Musch (Hrsg.), *Musik im Gottesdienst*, Band 1, Regensburg 1983, S. 14

Gregorianik im strengen Sinn handelt; im Gegensatz zum Hymnus, dem ein poetischer Text zugrunde liegt, spricht man von Gregorianik nur dann, wenn die Grundlage eines Gesanges in einem metrisch (also bezüglich Silbenanzahl und Betonungsfolge) nicht gebundenen Text (Prosa) besteht.

Eine schon vom hl. *Augustinus* (354-430) bezeugte Form, die sich im Gregorianischen Choral fortsetzt, ist der *Jubilus*, die mit reichhaltiger Melismatik vertonte Endsilbe des *Alleluia*. Diese Endsilbe „*ia*“ steht für den hebräischen Gottesnamen *Jahwe*. Der freie, tonreiche Gesang auf dieser Silbe ist reine, die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache übersteigende Anbetung, Freudentaumel der durch die Gegenwart Gottes erfüllten und begnadeten Seele; mit den Worten des hl. Augustinus: „*eine Melodie [...] die bedeutet, dass das Herz hervorbringt, was es in Worten nicht aussprechen kann.*“⁵

Vor-gregorianische Choraltraditionen

In der Spätantike existierte, wie heute noch im Osten, auch in der Westkirche eine Vielzahl verschiedener Riten nebeneinander, welchen jeweils eine eigene Tradition liturgischen Gesanges entspricht. Die damalige *altrömische Liturgie* war auf die Stadt Rom und ihre unmittelbare Umgebung beschränkt; in ihrem Rahmen entstand der *altrömische Choral*, auf den der spätere *Gregorianische Choral* im Wesentlichen zurückgeht. Daneben bildeten sich eigene Choraltraditionen im Süden Italiens (*altbeneventanischer Choral*), in Mailand (*ambrosianischer Choral*), in Aquileia nordöstlich von Venedig (*aquileischer Choral*), im westlichen Frankenreich (*gallikanischer Choral*) und in Spanien (*mozarabischer Choral*). Die *ambrosianische* und die *mozarabische* Gesangstradition haben sich bis heute erhalten.

Die Auffassung, Papst *Gregor der Große* (590-604) sei der Komponist des gregorianischen Repertoires, kann (wie im letzten Beitrag bereits erwähnt) von wissenschaftlicher Seite weder bestätigt noch widerlegt werden. Sie geht vermutlich zurück auf eine Bemerkung im später noch zu erwähnenden *Cantatorium von Monza* aus dem 9. Jahrhundert, wo es heißt: „*Gregorius praesul composuit*“ – was bedeuten kann, dass Gregor die Gesänge komponiert hat, oder aber, dass er sie bloß zusammengestellt hat. Die Sammlung und Systematisierung der altrömischen Gesänge durch Gregor ist wahrscheinlicher. Die im 7. Jahrhundert in Rom bezeugte *Schola Cantorum*, der für die musikalische Gestaltung der Papstgottesdienste verantwortliche, aus Berufssängern bestehende Chor am päpstlichen Hof, wurde einer alten Überlieferung zufolge bereits von Papst Gregor dem Großen gestiftet und mit den zur Bestreitung des Lebensunterhaltes nötigen Landgütern ausgestattet.⁶ Spätestens im weiteren Verlauf des 7. Jahrhunderts bildete sich durch stilistische Umgestaltung und Neuordnung des altrömischen Repertoires die heute bekannte Form des Gregorianischen Chorals heraus.

Verbreitung im Frankenreich

Aus den Wirren der Völkerwanderungszeit gingen die *Germanen* als künftig entscheidende Größe der weiteren geschichtlichen Entwicklung Europas hervor. Der fränkische König *Chlodwig* empfing im Jahre 496 die Taufe. Nachdem die *Franken* die Oberhand über die anderen germanischen Stämme gewonnen hatten, waren die fränkischen Könige bemüht, die Einheit des Reiches durch Reformen auf allen Gebieten des staatlichen und kirchlichen Lebens zu bekräftigen. Im Zuge dieser Bestrebungen wurde unter *Pippin* (751-768) der römische Ritus im ganzen Reich verbindlich eingeführt. Damit trat an die Stelle des bisher im Gebiet des Reiches üblichen *gallikanischen* Gesanges, der ca. 100 Jahre zuvor aus dem liturgischen Reform- und Vereinheitlichungsprozess in Rom selbst hervorgegangene *Gregorianische Choral* als Ausdruck sowohl der inneren Einheit des Reiches, als auch der Einheit mit

⁵ zitiert nach Hans Musch, a. a. O., S. 14

⁶ Vgl. Hans Musch, a. a. O., S. 18

dem päpstlichen Stuhl. So gründete Bischof *Chrodegang von Metz* die berühmte Metzger Sängerschule nach dem Vorbild der *Schola Cantorum*, die er in Rom kennengelernt hatte. Ihr Leiter wurde in Rom ausgebildet, um die Übernahme des römischen Chorals in seiner authentischen Form zu gewährleisten.

Pippins Sohn, *Karl der Große*, der am Weihnachtstag des Jahres 800 von Papst Leo III. zum Kaiser gekrönt wurde, setzte den Prozess der Vereinheitlichung der liturgischen Gesänge fort. In seiner Regierungszeit entstanden weitere Sängerschulen nach dem Vorbild der römischen *Schola Cantorum* in allen Gebieten des Reiches. Zwischen den liturgischen Sängern im Frankenreich und den römischen Kantoren kam es zu einem regen Austausch; römische Choral Sänger kamen ins Frankenreich, um ihre fränkischen Kollegen im authentischen römischen Liturgiegesang zu unterweisen, und umgekehrt gingen zahlreiche fränkische Sänger nach Rom, um sich an der dortigen *Schola Cantorum* ausbilden zu lassen. Im Jahre 802 ordnete Karl der Große eine strenge Prüfung aller Geistlichen im römischen Kirchengesang an, deren Bestimmungen im darauffolgenden Jahr durch die Aachener Synode noch verschärft wurden.

Die Überlieferung des Gregorianischen Chorals

In seiner Blütezeit wurde der Gregorianische Choral *ex corde*, „aus dem Herzen heraus“ gesungen. Ist dies zunächst eine dieser Zeit gemäße Bezeichnung für auswendig erfolgenden Vortrag, so spricht daraus durchaus auch eine besondere Einstellung zum Choralgesang. Dieser ist nur dann authentisch, wenn er dem Herzen des Sängers (oder vielmehr des Betenden), also dessen Wesensmitte entspringt. Er entsteht an dem Punkt, wo die Seele des Menschen das ewige Wort Gottes, den *Sohn* berührt. Aus dieser Berührung geht die Gestalt des Chorals nicht als eine beliebige, sondern gleichsam als eine notwendige hervor. Als unmittelbar vom *logos*, vom göttlichen Wort geformte Gestalt, ist sie in jedem Menschen, der in dieser vollkommenen Unmittelbarkeit der Berührung mit dem ewigen Wort steht, notwendig die gleiche. Die Formbildung vollzieht sich in einer unmittelbar dem Wort entsprechenden Klarheit, so dass die musikalische Gestalt vollkommener Ausdruck, Abbild der inneren Struktur des Wortes ist. Melodie und Rhythmus sind in einer Deutlichkeit bestimmt, an die keine nachgängige Notation heranreicht. Jeder Versuch einer Notierung wäre eine Vergegenständlichung, mit welcher der ursprüngliche Funke der Unmittelbarkeit unvermeidlich ausgelöscht würde.

Dementsprechend wurde die musikalische Gestalt des Gregorianischen Chorals zunächst ausschließlich mündlich überliefert, so dass nur die zugrunde liegenden Texte aufgezeichnet wurden. Die ältesten erhaltenen Texthandschriften stammen aus dem 8. und 9. Jahrhundert; neben dem bereits erwähnten *Cantatorium von Monza* (Ende 9. Jh.) sind hervorzuheben das Graduale aus der Benediktinerabtei auf der Insel *Rheinau* (um 800), das Graduale aus der Abtei *Mont-Blandin* in Flandern (um 900) sowie das Graduale aus der Merowingerpfalz *Compiègne* in der Nähe von Paris (Ende 9. Jh.).

Weil jedoch die Welt, in der wir leben, eine endliche und unvollkommene ist, in welcher der reine Gesang *ex corde* ein niemals in Vollendung erreichbares Ideal bleibt, war es erforderlich, dem Bedürfnis nach einer Koordination und Synchronisation⁷ des Gesanges der Mitglieder einer betenden, klösterlichen Gemeinschaft, Rechnung zu tragen. So ging man dazu über, dass der Leiter der *Schola* – als bevollmächtigter Interpret des Wortes in seiner musikalischen Gestalt – den Gesang durch Dirigierbewegungen der Hand formte, die man als *Neumen*⁸ bezeichnete. Diese Bewegungen dienten zunächst nur der *rhythmischen* Koordination, d. h. der Zusammenführung der Sänger im zeitlichen Ablauf, bezüglich der Dauern der einzelnen Töne; die *melodische* Gestalt hingegen, also die Abfolge der Tonhöhen, wurde weiterhin von jedem Sänger auswendig beherrscht und durch die Dirigierbewegungen nur andeutungsweise wiedergegeben..

⁷ zeitliche Zusammenführung

⁸ *neuma*, griech. „Wink“

In weiterer Folge wurden die jeweiligen *Neumen*, also die Dirigierbewegungen, in die Texthandschriften eingetragen, um eine schriftliche Überlieferung der musikalischen Gestalt zu ermöglichen. Mit dieser Vergegenständlichung in Schriftform beginnt freilich zugleich die Dekadenz, das Abrücken vom Ideal, weil die Unmittelbarkeit des Gesanges *ex corde* auf diese Weise niemals vollkommen wiedergegeben werden kann, sondern immer in gewissem Sinne schon erstarrt und verzerrt erscheint. Dennoch sind die ältesten *neumierte* Texthandschriften für uns das an die Hochblüte der Gregorianik am nächsten heranreichende Zeugnis. Somit sind sie für heutige Choralsänger ein Geschenk von unschätzbarem Wert – gleichsam, als könnte ein Schollaleiter aus dem 10. Jahrhundert in unsere Zeit reisen und uns die authentische Ausführung der gregorianischen Gesänge vermitteln. In diesem Sinne gewähren uns diese Handschriften den Luxus eines zwar „auf dem Papier erstarrten“, aber doch in gewisser Weise authentischen Dirigenten aus dem 10. Jahrhundert.

Entsprechend den jeweiligen dirigentischen Eigenheiten von Leitern verschiedener Sängerschulen, bildeten sich nun verschiedene Notationsfamilien heraus. Die bedeutendsten sind die *St. Galler* und die *Metzer Notation*, weil sie – bei weitgehender gegenseitiger Entsprechung sowohl des Zeichenvorrats als auch der Zeichenfolge in den jeweiligen Kompositionen – einen in jeweils besonderer Weise ausgeprägten Zugang des *Neumisten* offenbaren. Andere Notationsarten – erwähnt seien nur die *bretonische*, die *mittelitalienische* und die *beneventanische* Notation – enthalten in jeweils mehr oder weniger starker Ausprägung Elemente der beiden erstgenannten Notationsfamilien, so dass die *St. Galler* und die *Metzer Notation* die wesentlichen Zugänge für den heutigen Interpreten darstellen. So hat die *Metzer Notation* eine Tendenz zur Wiedergabe von Einzeltönen (auch im Rahmen zusammenhängender typischer Bewegungsmuster), während die *St. Galler Notation* die Töne einer Bewegungsgruppe bevorzugt in Form *eines* Zeichens notiert. Die *Metzer Notation* war schon relativ früh auf die Wiedergabe der Tonhöhen ausgerichtet und bestrebt, die Tonhöhenfolge auch in größerem Zusammenhang sichtbar zu machen, während die *St. Galler Notation* eine stärkere Konzentration auf rhythmische Feinheiten erkennen lässt und Tonhöhenbeziehungen nur im Rahmen kleinerer Tongruppen darstellt. In dem heute für die Messfeier gebräuchlichen Choralbuch, dem *Graduale Triplex*, sind daher *Metzer* und *St. Galler Notation* – neben der die Tonhöhen in einem Vierliniensystem wiedergebenden sogenannten *Quadratnotation* – übereinander notiert. Aus der Zusammenschau dieser beiden jeweils originäre Zugänge offenbarenden Ausprägungen versucht sich der heutige Choralsänger der authentischen Gestalt anzunähern.

Die wichtigste *Metzer* Handschrift ist der um 930 geschriebene *Codex Laon*, der als *Codex 239* in der Bibliothek von Laon (Nordfrankreich) aufbewahrt wird. Die bedeutendsten *St. Galler* Handschriften sind das 923 geschriebene *Cantatorium* (*Codex 359* der Stiftsbibliothek *St. Gallen*), das nur die solistischen Gesänge der Messe, also *Graduale*, *Alleluia* und *Tractus* enthält, sowie der nach 934 entstandene *Codex 121* der Bibliothek *Einsiedeln* und das *Offiziumsantiphonale* des Mönches *Hartker* (*St. Gallen*, 986-1011).

Da das vorrangige Ziel der diesen Handschriften zugrundeliegenden Notationstechniken nicht die Wiedergabe der Tonhöhen ist, enthalten sie keine Notenlinien; man bezeichnet sie daher als *adiasthematische* (linienlose) Handschriften, die Notation erfolgt *in campo aperto* (im offenen Feld). Da die *St. Galler* und *Metzer Neumen* aufs Papier gebrachte Dirigierbewegungen darstellen, vermitteln sie in erster Linie *Dynamik*, nicht *Statik*; der wesentliche Gesichtspunkt liegt in der *Bewegung*, nicht in der Bestimmung und Fixierung des einzelnen Tones als statische und sozusagen erstarrte Gegebenheit. Darin unterscheidet sich die Notation in *Neumen* grundlegend von der modernen Notenschrift, deren Anfänge sich (wie im nächsten Beitrag zu zeigen sein wird) bis etwa zur ersten Jahrtausendwende zurückverfolgen lassen, so dass die hier dargestellte „Idealform“ der *adiasthematischen* Choralnotation nur einen Zeitraum von ca. 100 Jahren (das 10. Jahrhundert) umfasst.

Der zentrale Blickwinkel der St. Galler und der Metzger Notation ist somit auf *Bewegung* gerichtet. Im Mittelpunkt des Interesses stehen nicht die Töne als Einzelne, sondern in ihrem Miteinander; es geht um die Weise ihrer Verbindung. Die elementaren Zeichen der Notation entsprechen daher Grundmustern der Bewegung, der Verbindung zweier oder mehrerer Töne: *Pes* (Aufwärtsbewegung), *Clivis* (Abwärtsbewegung), *Torculus* (aufwärtsgerichtete Wellenbewegung), *Porrectus* (abwärtsgerichtete Wellenbewegung), usw.

Es handelt sich hierbei um die in rhythmischer Hinsicht vermutlich genaueste und subtilste Notationsweise der gesamten Musikgeschichte. Die Bewegung, die sie darstellt, entspringt ganz der inneren Dynamik des Wortes, der Sprache selbst. Da sie eben nur Darstellung, Sichtbarmachung des im Wort stets schon vorgängig Enthaltene ist, kann eine an ihr orientierte Interpretation keineswegs als Ausdruck eines *manieristischen Ästhetizismus*, einer auf unbedeutende äußerliche Details gerichteten „Haarspalterei“ verstanden werden. Der Quellgrund der Bewegung ist das als lebendige, erfüllte Wirklichkeit (im Gegensatz zur leeren Begriffshülse, zum „Zeichending“) verstandene Wort, der *logos* selbst. Die sorgfältige Befolgung der *Neumen* erschließt einen Zugang zu diesem Wort, ist also keineswegs ästhetizistischer (an Äußerlichkeiten festgemachter, an „vergegenständlichter“ Schönheit orientierter) Selbstzweck und muss stets wachsam sein hinsichtlich der Gefahr, dies zu werden. Erste Maßgabe der Interpretation ist stets das Wort, die sprachliche Gestalt selbst; deren Konkretisierung durch Neumenzeichen ist bereits Interpretation, ist also ein Zweites, Hinzukommendes.

Die Neumen sind also Darstellung der dem Wort schon vorgängig innewohnenden Bewegung, die auf den Betrachter des Wortes (den Hörer bzw. Sänger) übergeht, ihn beansprucht, ihn bewegt, auf dass er selbst Teil der Wirklichkeit dieses Wortes werde; dass das Wort in ihm Fleisch werde.

Daniel Schmidt, Mag. art., ist Kirchenmusikdirektor an der Kirche Maria am Gestade in Wien. Er lehrt außerdem Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals an der Ordenshochschule der Servi Jesu et Mariae (SJM) in Blindenmarkt/ Niederösterreich.

Der Gregorianische Choral als Ideal und Inbegriff sakraler Musik

3. Die Zeit der Dekadenz: Verlust der Gestalt

Daniel Schmidt

Im letzten Beitrag habe ich versucht, anhand der Entstehungsgeschichte des Gregorianischen Chorals eine Vorstellung dessen idealer Gestalt zu vermitteln. Diese Gestalt muss unter den Bedingungen der Unvollkommenheit unseres endlichen Weltbezuges stets ein unerreichbarer Grenzwert bleiben. Man kann sich dieser Gestalt in einem theoretisch unendlichen Prozess annähern. Man kann sie aber nie wirklich erreichen und in ihrer Fülle erfassen – genauso wenig wie die dem Christen aufgegebene Einswerdung mit Christus¹, dem ewigen Wort des Vaters, unter den Bedingungen der Endlichkeit in Vollkommenheit erreichbar ist. Die Vielzahl von Heiligen, die uns die Kirche als leuchtende, auf diesem Weg weit vorangeschrittene Vorbilder vor Augen stellt, verweist in ihrer Reichhaltigkeit an verschiedensten persönlichen Ausprägungen auf die innere Fülle dieses Zieles, des ewigen Wortes (*logos*), das in jedem von uns auf je einzigartige, unwiederholbare Weise, darin aber zugleich als ein Einziges, Fleisch werden soll.

Weil die ideale Gestalt des Gregorianischen Chorals einen in seiner letzten Vollkommenheit unerreichbaren Grenzwert darstellt, entzieht sie sich letztlich auch der Geschichte als der Entfaltung des Endlichen in der Zeit. Man kann sie also nicht historisch „dingfest“ machen und festhalten, zu welcher Zeit und an welchem Ort sie verwirklicht gewesen sei. Wohl aber lässt sich aufgrund der bekannten (und im letzten Beitrag dargestellten) historischen Bedingungen, aufgrund der überlieferten Aufzeichnungen der Gesänge sowie zeitgenössischer wissenschaftlicher Abhandlungen sagen, wann und wo das für die Ausformung dieser Gestalt bestmögliche Umfeld bestanden hat, in dem die größtmögliche in der Geschichte erreichte Annäherung an dieses Ideal zu vermuten ist.

Ist die ideale Gestalt des Gregorianischen Chorals überhaupt möglich?

Der vollkommene Vollzug dieser Idealgestalt wäre dann gegeben, wenn der Gesang unmittelbarer Ausfluss aus dem Herzen, aus der Wesensmitte des Betenden wäre, dem Punkt, an dem die Seele in Gestalt des ewigen Wortes, des *logos*, von Gott berührt wird. Hier ist alles Vollzug, Bewegung, Leben, Dialog der Liebe zwischen Schöpfer und Geschöpf, ohne dass etwas Gegenständliches, diese Unmittelbarkeit zwangsläufig Zerstörendes hinzukäme. So ist es einleuchtend, dass der Begriff *ex corde* („aus dem Herzen“), der das in diesem Sinne verstandene liturgische Singen bezeichnet, damals vor allem als aufführungspraktischer Hinweis aufgefasst wurde: man verstand darunter den *auswendigen* Vortrag. „Aus dem Herzen“ meint also den Gegensatz zu „aus dem Buch“. Die Schriftform hat zwar den Vorteil, etwas zu konservieren, „festzuhalten“ und damit für die Nachwelt verfügbar zu machen. Der Preis dafür ist aber der Verlust der zuvor dargestellten Unmittelbarkeit des reinen Vollzuges, der inneren Bewegungsdynamik des Wortes, in die der Betrachtende hineingenommen und so verwandelt wird. Das schließt freilich nicht aus, dass solche schriftlichen Fixierungen durchaus den Weg zu dieser Unmittelbarkeit weisen können – wodurch sie für uns heute sogar einen notwendigen und wesentlichen Aspekt des Zugangs zu dieser neuzeitlichem Denken fremden und verschlossenen Welt darstellen.

¹ Siehe Gal. 2, 20

Gründe für den Gestaltverlust

Die Entfernung von der idealen Gestalt, die man in der Geschichte der Gregorianik als *Dekadenz* (lat. „Abfall“) bezeichnet, ist letztlich ein Unterpfand unserer zeitlich verfassten Daseinsweise in ihrer Begrenztheit und Vergänglichkeit. Wo der Gesang *ex corde* in weitgehender Annäherung verwirklicht war, sah er sich von Anfang an praktischen Erfordernissen gegenübergestellt, deren Erfüllung zugleich von diesem Ideal wegfürte. Als liturgischer Gesang musste er in gewisser Weise objektivierbar sein, auch wenn dies seinem innersten Wesen zuwiderläuft; seine Gestalt musste äußerlich festgelegt werden, um den gemeinsamen Vollzug durch größere klösterliche Gemeinschaften und Klerikerchöre zu ermöglichen. Die (im letzten Beitrag dargestellten) liturgischen Vereinheitlichungstendenzen im Frankenreich, das Bedürfnis nach geographischer Ausbreitung der Gesänge und Überlieferung für die Nachwelt wiesen in dieselbe Richtung.

Mit den ersten Ansätzen schriftlicher Fixierung beginnt zwangsläufig die Dekadenz, das Abrücken von der Idealgestalt, weil die Unmittelbarkeit des Gesanges *ex corde* durch etwas Gegenständliches unterbrochen wird und in der Schriftform gleichsam erstarrt. Diese These soll nun freilich nicht vulgär als grundsätzliche Kritik am Schriftwesen überhaupt verstanden werden. Das käme einem absurden kulturellen Nihilismus gleich, insofern das Schreiben ein Unterpfand jeglicher Kultur darstellt, das die Verbreitung und Überlieferung der Manifestationen menschlichen Geistes erst ermöglicht. Das Unternehmen einer schriftlichen Fixierung entspringt aber stets einem Streben nach Verfügbarmachung der Inhalte, zunächst zum Zwecke der Verbreitung und Überlieferung. Darin liegt jedoch der Ansatz einer großen Gefahr: der menschliche Geist gerät in die Versuchung, den „Besitz“ der Inhalte in Form der Schrift als ein vollständiges Erfassen und in weiterer Folge als ein „Beherrschen“ fehlzudeuten. Die Vernunft verfügt über die Inhalte, ordnet sie in das Ganze ihres Weltbezuges ein und macht sich selbst zur Richtschnur für deren Wahrheit und Bedeutung. Sie steht somit „über“ dem Wort, instrumentalisiert es, ordnet es – selbst autonom – ihren selbst gesetzten Zwecken unter. Die Ansätze dieser neuen Haltung tauchen bereits im Hochmittelalter auf, um sich schließlich in der beginnenden Neuzeit in den großen weltgeschichtlichen Manifestationen der sogenannten „Reformation“ und, in weiterer Konsequenz, der sogenannten „Aufklärung“, zu entladen.

Demut im Empfangen des göttlichen Wortes

In der Antike und im frühen Mittelalter ist der Bezug des Menschen zum Wort in der jüdisch-christlichen Tradition ein gänzlich anderer. Anstatt das Wort als ein ihm Verfügbares aufzufassen, stellt sich der Mensch *unter* dieses Wort bzw. *in* dieses Wort; er erfährt es als eine sein Verstehen überragende Wirklichkeit, in die er hineingenommen, in die er einbezogen wird (wie zuvor anhand der „Idealgestalt“ des Gregorianischen Chorals dargestellt). Dieses Wort fasst er als Abbild des göttlichen *logos* auf, des einen Wortes Gottes, das schlechthin alles in sich begreift und ins Dasein ruft. Dieser Haltung entspricht die Praxis der *ruminatio* („Wiederkäuen“), das lange, bei einem Wort der heiligen Schrift verweilende, ständig wiederholende Aussprechen. Es prägte bereits den Umgang des alttestamentlichen Gottesvolkes mit den Worten der Überlieferung² und wurde dann insbesondere von den ägyptischen Mönchsvätern zur Hochblüte entwickelt. Die benediktinische Tradition des abendländischen Mönchtums übernahm diese Praxis, die so zu einer wesentlichen Grundlage für die jeder Konstruierbarkeit entzogene, unvermittelte Einheit von Wort und Ton im Gregorianischen Choral wurde. Das Gebet des Rosenkranzes und die besonders in der Ostkirche verbreitete Tradition des Jesusgebetes sind eng mit dieser Praxis verwandt. Man liest nicht einen Text, um sich zu „informieren“, sich seine Meinung über den Inhalt zu bilden und über diesen dann zu verfügen. Vielmehr ist das lange Verweilen bei einem Wort, dessen ständig wiederholendes Aussprechen Ausdruck für die dem Menschen angemessene, demütig empfangende Grundhaltung dem Wort gegenüber. Durch dieses Verweilen gibt man dem Wort

² Siehe Dtn. 6, 6ff

in seinem Leben überhaupt erst Raum; man lässt zu, von ihm verwandelt zu werden, was stets ein Wagnis ist, denn das Ziel dieser Wandlung entzieht sich dem eigenen Zugriff. Das stets als Manifestation des einen *logos* verstandene Wort wird als Wirklichkeit erfahren, die die eigene Existenz übersteigt und in die ihr eigene Bewegung hineinnimmt, und nicht als eine „Information“, die man im „Bewusstsein“, im „Gehirn“ oder wo auch immer „abspeichert“ und so sich selbst als über diesem „Inhalt“ stehend begreift.

Die Praxis der *ruminatio* ist – auch abgesehen von seiner Entstehung – eng verknüpft mit dem Gesang *ex corde*. Das – freilich von der fixierten Schriftform ausgehende – auswendige und laute immerwährende Aussprechen des Wortes ist Grundlage für dessen Verinnerlichung. Das ausgesprochene Wort verfügt im Gegensatz zum nur mit den Augen gelesenen bereits über eine Klanggestalt und ist bereits hierdurch näher am Gesang. Die immer tiefere Einswerdung mit dem Wort in der ständig wiederholenden Betrachtung bedingt zudem ein zunehmendes Erfassen seines Sinngefüges, eine zunehmende Einsicht in dessen innere Struktur und damit eine Sensibilität für die dieser inneren Sinnhaftigkeit (*Logizität*) je schon entsprechende (*analoge*) Klanggestalt.

Das Problem der schriftlichen Fixierung

Die schriftliche Fixierung des Chorals verführt in gewissem Sinn zu einer „Bequemlichkeit“. Indem man sich im Vollzug zu sehr auf sie verlässt, verliert man die Tiefendimension; das liturgische Singen wird zur bloßen Reproduktion eines bereits Erstarrten. Die Schriftform wird hingegen dann im richtigen Sinn gebraucht, wenn die Grundhaltung stets die des Singens *ex corde* bleibt, d. h. wenn man sich ausgehend von der notierten Form die Gesänge so „einverleibt“, dass sie in natürlicher Weise „aus dem Herzen“ fließen, ohne dass diese Unmittelbarkeit durch einen reflektierenden Bezug auf die schriftliche Fixierung unterbrochen wird – was freilich voraussetzt, dass die durch die Schriftform vermittelte authentische Gestalt bereits vollkommen verinnerlicht ist, will man nicht einer spiritualistisch bemäntelten Sorgfaltslosigkeit den Weg öffnen.

Dieser stets notwendige Rückbezug auf die Haltung des Singens *ex corde* setzt eine geistliche Wachsamkeit voraus, da er ansonsten durch die jeder Fixierung anhaftende „Erdenschwere“, durch die Bequemlichkeit des Absingens kodifizierter Vorlagen schnell verloren geht. Genau das ist – in mehreren Stufen – auch geschehen.

Zunächst hielt man nur den Text fest (dies bezeugen die im letzten Beitrag erwähnten Texthandschriften, vornehmlich aus dem 9. Jahrhundert). Daran wird deutlich, dass nicht nur die Abfolge der Töne, sondern auch die rhythmische Gestalt in all ihrer Feinheit an Bewegungen von den Funktionsträgern des liturgischen Gesanges selbstverständlich auswendig („*ex corde*“) gewusst wurde. Die Texthandschriften dienten den Sängern als eine Art „Gedächtnisstütze“, mit der auch die jeweilige melodische Gestalt in Erinnerung kam, ohne dass es dazu zunächst einer besonderen schriftlichen Fixierung bedurfte hätte. Der Leiter des Gesanges sorgte durch seine Dirigierbewegungen, sogenannte *Neumen*³, für die Koordinierung, also den zeitlichen Zusammenklang der Sänger. Diese Handbewegungen gaben zwar auch andeutungsweise die Tonhöhen wieder, dienten jedoch vorrangig der rhythmischen Homogenität. Die Dirigierbewegungen sind letztlich körperlicher Ausdruck der Bewegung des Wortes im Herzen.

Im 10. Jahrhundert wurden diese Dirigierbewegungen – wiederum als „Gedächtnisstütze“ – in die Texthandschriften eingetragen. Es entstanden, wie im letzten Beitrag dargestellt, die *adiasthematischen*, d. h. linienlosen Handschriften. Spätestens hier muss man den Beginn der *Dekadenz*, des „Abfalls“ von der idealen Gestalt ansetzen. Die Bewegung des Dirigenten, die noch

³ griech. *neuma*, „der Wink“

unmittelbar der inneren Bewegung des Herzens durch das Wort entfließt, erstarrt nun auf dem Papier, wird zum objektiven Gegenüber. Gleichwohl ist diese auf dem Papier erstarrte Bewegung für uns der einzig mögliche Zugang zum Verständnis der dieser Praxis eigenen Spiritualität. Die sichtbare Manifestation der Bewegung, die das Wort in den Herzen der mittelalterlichen Mönche hervorgerufen hat, um schließlich in der Klanggestalt des Gesanges zu verströmen, lässt uns die Tiefe dieser Spiritualität erahnen und weist nicht nur den Weg zu dem dieser Spiritualität eigenen Verstehen des Wortes, sondern auch zur authentischen liturgisch-musikalischen Praxis. So schreibt der Mönch und Musiktheoretiker Hucbald von Saint-Amand bereits am Ende des 9. Jahrhunderts in seinem Musiktraktat: *„Diese herkömmlichen Zeichen [die Neumen; Anm.] sollten dennoch nicht für gänzlich überflüssig gehalten werden, da sie ja sowohl die Verzögerung als auch die Beschleunigung des Gesangs (angeben), auch wo der Gesang eine vox tremula enthalten soll, oder auf welche Weise die Töne in eins verbunden oder voneinander getrennt werden sollen, auch wo sie gemäß der Ordnung gewisser Buchstaben tiefer oder höher schließen sollen. Davon (von Letzterem) vermögen diese kunstvollen Zeichen nichts völlig eindeutig [...] anzuzeigen; sie werden (aber) in hohem Grade für nützlich gehalten. Wenn deshalb über oder bei diesen für die einzelnen Töne dieselben kleinen Buchstaben hinzugefügt werden, die wir als musikalische Zeichen verstehen, (dann) wird vollkommen und ohne jeden Irrtum die Erkenntnis der Wahrheit zu erblicken sein. Während diese [d.h. die Buchstabennotation] deutlich angeben, wie hoch oder tief der jeweilige Ton hervorgebracht werden soll, prägen jene [die Zeichen der Neumennotation] dagegen die obengenannten Differenzierungen [...], ohne die kein fachkundiger Gesang zusammengefügt werden kann, dem Geist zuverlässiger ein.“⁴*

Dieser Text weist eindeutig auf die rhythmische Bedeutung der Neumenzeichen hin; gleichzeitig drückt er das aufkommende Bedürfnis nach schriftlicher Fixierung der Tonhöhen aus, das dann auch den weiteren Verlauf der Notationsgeschichte prägend bestimmen wird. Diesem Bedürfnis wird schließlich die rhythmische Feinheit der Neumennotation geopfert. Die Zeichen für die einzelnen Tonbewegungen nehmen im Laufe der Zeit standardisierte Formen an und verlieren ihre rhythmische Aussagekraft. Sie werden in Liniensysteme eingetragen und dienen der Überlieferung der Tonhöhe; man spricht von *diasthematischen* (d.h. mit einem Liniensystem versehenen) Handschriften. Sie stammen vornehmlich aus dem 11. Jahrhundert und sind vor allem für die Wiederherstellung der ursprünglichen Melodien der Gesänge von Bedeutung, während sie in rhythmischer Hinsicht klarerweise keine Aufschlüsse über die authentische Gestalt geben können. Den endgültigen Durchbruch für eine vorrangig der Tonhöhenfixierung dienende Notenschrift brachte im frühen 11. Jahrhundert der Benediktiner Guido von Arezzo, indem er das Vierliniensystem als Standard etablierte und die Töne mit den im romanischen Sprachraum heute noch üblichen, dem Vesperhymnus des Johannistages entnommenen Tonsilben (ut, re, mi, fa, sol, la) benannte. Die in das Liniensystem gezwängten alten Neumenzeichen verloren zunehmend ihren jeweiligen Charakter und lösten sich schließlich in Punkten auf; die Töne wurden jeweils genau in ihrer Höhe fixiert und nicht mehr als Teil einer Bewegung, sondern als eine jeweils für sich bestehende, in sich abgeschlossene Tatsache behandelt.

Wandel der Choralpraxis

Diesem Wandel in der Notation entspricht auch eine veränderte Aufführungspraxis. Der Gesang verliert seine ursprüngliche Leichtigkeit und Beweglichkeit. Die Töne werden „schwerer“; sie werden nicht mehr als Teil einer Bewegung verstanden, deren jeweilige Intensität, deren Impulse auf das Feinste dosiert werden, wovon die adiasthematischen Handschriften der ausgehenden Blütezeit Zeugnis geben. Vielmehr werden die fixierten, als Einzelwesen verstandenen Töne der Reihe nach abgesungen. Dabei hat jeder Ton, einem gleich bleibenden „Puls“ folgend, die gleiche Dauer, unbeachtet seines

⁴ Hucbald von Saint-Amand, *De harmonica institutione*; zitiert nach Emmanuela Kohlhaas OSB, *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*, Stuttgart 2001, S. 25; Übersetzung aus dem Lateinischen: Emmanuela Kohlhaas

Stellenwertes im Zusammenhang des Ganzen. Man bezeichnet diese Praxis als *Äqualismus*⁵. Der ursprüngliche, dem im Herzen sich bewegenden Wort entspringende Bewegungsimpuls, ist damit zwangsläufig zum Schweigen gebracht und weicht der Monotonie eines dem Choral fremden, ihm von außen gleichsam „übergestülpten“ Ordnungsschemas. Man stelle sich die Schwerfälligkeit des Gesanges vor, wenn etwa jeder Ton eines langen Melismas, einer viele Töne umfassenden Bewegung auf einer einzigen Textsilbe, die gleiche Dauer hat wie ein einzelner, ebenfalls einer Silbe zugeordneter Ton. Die Gesänge erscheinen unmäßig in die Länge gezogen; ihrer immanenten Ordnung beraubt, werden sie in dieser Form – durchaus zu Recht – als „langweilig“ empfunden. Man sieht in ihnen ein archaisches Überbleibsel aus grauer, kulturloser Vorzeit.

Geistiger Umbruch der Jahrtausendwende

Diese Entwicklung muss im Rahmen eines umfassenden geistigen und kulturellen Umbruchs zu Beginn des neuen Jahrtausends gesehen werden. Man strebt nach der Versinnlichung des Geistigen, nach der Materialisation des Mysteriums mit Hilfe der technischen Möglichkeiten und gestalterischen Mittel des neuen Zeitalters. Die schweren Tonnengewölbe der von den Alten ererbten romanischen Kirchenräume werden aufgebrochen. Die Begrenztheit des Raumes, in dessen Geborgenheit die Feier des Mysteriums vollzogen wurde, wird nicht mehr hingenommen. Die aufstrebenden Pfeiler und Spitzbögen der aufkommenden Gotik verweisen auf den *physischen* Himmel, der nun den *metaphysischen* repräsentiert. In dem *himmlischen* Licht, das den neuen Kirchenraum durchflutet, sucht man das *göttliche* Licht – sei es auch um den Preis, dass man auf diese Weise allenfalls einen fahlen Abglanz des wahren, unzugänglichen Lichtes erhascht.

Die neu entdeckte Konzentration des menschlichen Gestaltungswillens auf das Messbare, auf das Operieren mit Zahlengrößen und –verhältnissen – ein früher Vorbote des neuzeitlichen Positivismus – hat die Konstruktion der gotischen Kathedralen erst ermöglicht. Sie bleibt auch hinsichtlich der Musik nicht ohne Auswirkungen. Nachdem man ein System zur schriftlichen Fixierung der Töne hinsichtlich ihrer *Höhe* entwickelt hat, strebt man das nun auch hinsichtlich ihrer *Dauer* an. Der einem gleich bleibenden *Puls* folgende Grundschlag wird nun nach ganzzahligen Verhältnissen geteilt. So enthält eine lange Note beispielsweise zwei oder drei kurze Noten, die wiederum geteilt werden können usw. Dies entspricht einem Bedürfnis der aufkommenden Mehrstimmigkeit; erst durch diese Festlegung messbarer Tondauern ist die Koordination mehrerer voneinander unabhängig geführter Stimmen möglich. Die gesamte Hochkultur der europäischen Kunstmusik in der Neuzeit wäre ohne diese bahnbrechenden Neuerungen undenkbar. Die Entwicklung hat jedoch auch ihren Preis; die Töne werden komplett vergegenständlicht, gleichsam in ein Korsett aus Zahlenverhältnissen gezwängt und dadurch dem neu erwachenden menschlichen Erfindergeist verfügbar gemacht. Ihr früheres, der unmittelbaren Berührung mit dem Wort entströmendes Innenleben geht dadurch endgültig verloren. Die *analoge*, d. h. dem Wort entsprechende Bewegungsstruktur weicht der *digitalen*, in ganzzahligen Verhältnissen bestimmbaren. Für feinste Dehnungen, Stauchungen, Beschleunigungen etc., wie sie durch die adiasthematischen Handschriften des 10. Jahrhunderts bezeugt sind, ist im neuen System kein Platz mehr, weil sie sich einer solchen *Digitalisierung*, einer Festlegung auf ganzzahlige Verhältnisse zwischen den Tondauern, vollständig entziehen.

Veränderte Aufführungsbedingungen

Die Kirchenräume werden immer größer – und mit ihnen auch die Sängerköre. Unter diesen Umständen wäre die Ausführung des Chorals in seiner „klassischen“ Form mit zunehmenden Schwierigkeiten konfrontiert; die rhythmische Feinheit der Bewegung wäre kaum noch zur Geltung zu

⁵ lat. *aequus*: gleich, flach, eben

bringen. Die äqualistische Praxis hingegen, das monotone Absingen gleichlanger Töne, trägt diesen Umständen Rechnung, insofern sich auf diese Weise auch eine größere Menge von Sängern leicht synchronisieren lässt.

Neue Zugänge zum alten Choralgesang

Anstatt zur ursprünglichen Lebendigkeit des Choralgesangs zurückzukehren, versucht der mittelalterliche Erfindergeist die zu toten, unverständlichen Gebilden erstarrten Choraltöne nun auf seine Weise mit neuem Leben zu erfüllen. Dabei ergeben sich durchaus originelle Zugänge, die – obwohl von der Idealgestalt der Hochblüte weit entfernt – dennoch einen Abglanz der ungeheuren Fülle und Vielschichtigkeit der gregorianischen Gesänge erkennen lassen, bzw. sogar ungeahnte Facetten von deren unerschöpflichem Bedeutungsspektrum zum Vorschein bringen. In dem Bewusstsein, dass kein Wort der heiligen Schrift sich in dem erschöpft, was man beim Hören oder Lesen unmittelbar zu verstehen glaubt, sondern eine Fülle von Bedeutungen eröffnet, unterlegt man die durch äqualistische Monotonie scheinbar sinnlos gewordenen Melismen mit Texten, die zu dem ursprünglich dem jeweiligen Gesang zugrunde liegenden Wort bewusst in Beziehung gesetzt werden, es in einer bestimmten Weise entfalten. Solche Textunterlegungen bezeichnet man als *Tropen*, im Falle des *lubilus*, der in reicher Melismatik vertonten Endsilbe des *Alleluia*, die für den hebräischen Gottesnamen *Jahwe* steht, als *Sequenzen*. In den ersten Jahrhunderten des neuen Jahrtausends kommt es zu einer geradezu inflationären Produktion von Tropen und Sequenzen, bis das Konzil von Trient (1545-1563) dem munteren Treiben Einhalt gebietet und nur die vier Sequenzen *Victimae Paschali Laudes* (Ostern), *Veni Sancte Spiritus* (Pfingsten), *Lauda Sion Salvatorem* (Fronleichnam) und *Dies Irae* (Totenmesse) im liturgischen Gebrauch weiter bestehen lässt.

Bei aller äqualistischen Erstarrung des Chorals blieb die Überzeugung lebendig, dass jeder seiner Töne, unbeachtet des äußeren Scheins, Abbild des *logos*, des einen Wortes Gottes ist, so dass er dessen Fülle in einer gewissen Form enthalten muss. Im Geist des neuen Zeitalters sucht man nun diese Fülle nicht mehr durch Betrachtung (*Kontemplation*), sondern durch Erfindung (*Konstruktion*) zu erschließen. So gelangt um 1200 an der Kathedrale von Notre Dame in Paris die sogenannte *Organaltechnik* mit den Hauptmeistern *Leonin* und *Perotin*, zur Hochblüte. Jeder Ton des Gregorianischen Chorals ist eine eigene Welt, die einen gewissen, jeweils anderen Aspekt des Ganzen darstellt – eine Welt, der mannigfache Figuren innewohnen, die von Leben, von innerer Bewegung, zuweilen von Tanz erfüllt ist. Der Komponist versucht diese Welt sinnlich darzustellen, indem er sie *konstruiert*. Jeder einzelne Choraltön (der von der tiefsten Stimme gehalten wird) kann einen unendlichen Raum einnehmen. Seine lange zeitliche Ausdehnung gleicht einer mikroskopischen Darstellung, die sein – schon immer vorhandenes, aber bislang verborgenes – Innenleben aufscheinen lässt.

Verstümmelung im Zeichen von Armutsideal und Humanismus

Angesichts dieser durchaus faszinierenden Entwicklungen musste die äqualistisch verflachte, herkömmliche Choralpraxis umso mehr wie ein barbarisches Relikt aus einer vergangenen, der gegenwärtigen kulturellen Hochblüte ledigen Zeit erscheinen. Da man die langen Melismen – in dieser entstellten Form – nicht mehr in ihrem ursprünglichen Sinn, als vergeistigten, bilderlosen Lobgesang der durch den *logos* bewegten Seele, verstehen konnte, kamen Bestrebungen auf, die Melismen im Sinne der zunehmend in den Mittelpunkt rückenden „Wortverständlichkeit“ schlicht und brutal zu kürzen. Den ersten Akt hierzu leistete der im 12. Jahrhundert gegründete Zisterzienserorden. Dem neu entdeckten und dabei im Übereifer gewissermaßen zur Ideologie entfremdeten Ideal der Armut wurden alle Lebensbereiche untergeordnet – auch das dem Geist der Armut angeblich zu wenig entsprechende

gesungene Gotteslob. So schritt man hurtig zur „Anpassung“ des Chorals an die Bedürfnisse (!) der neu entdeckten Armut. Die ohnehin schon durch die äqualistische Praxis entstellte Gestalt des Chorals wurde durch „Kürzung“ melismatischer Bewegungen und Verringerung des Tonumfangs weiter verstümmelt.

Mit dem aufkommenden Humanismus im 15. und 16. Jahrhundert wurden die Forderungen nach Textverständlichkeit und „Angemessenheit“ der musikalischen Gestalt an die Sprache – was immer man darunter verstehen mag – lauter. Da der durch die oben dargestellten vielfältigen Eingriffe geschundene Choral in der jetzigen Form tatsächlich als ein die Sprache entstellendes Monstrum erscheinen musste, kam es zu der paradoxen Situation, dass eine Musik, deren ursprüngliche Gestalt die denkbar innigste Beziehung von Wort und Ton aufweist, zum Inbegriff der das Ohr des Humanisten beleidigenden Sprachfeindlichkeit wurde.

In Folge des Konzils von Trient, das sich auch mit der Misere des Chorals befasste, beauftragte Papst Gregor XIII. im Jahre 1577 keinen Geringeren als *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, das gregorianische Repertoire im humanistischen Sinn zu „überarbeiten“. Die von den Humanisten angeprangerten Missstände, insbesondere „allzu weitschweifige Melismen“ sowie als *Barbarismen* bezeichnete „Verstöße“ gegen die Sprachmetrik (die freilich allein aus der in jedem Sinne heruntergekommenen, „dekadenten“ Praxis herrühren), sollten beseitigt werden. Die Weiterführung des ohnehin schon weit fortgeschrittenen Zerstörungswerks am Gregorianischen Choral scheint dem Meister aber nicht ganz geheuer gewesen zu sein; er gab den Auftrag an seine Schüler *Felice Anerio* und *Francesco Soriano* weiter, die ihn dann in die Tat umsetzten. Als die Medicaeische Druckerei in Rom im Jahre 1614 mit der Herausgabe der *Editio Medicaea* die „Früchte“ dieser Arbeit präsentierte, hatte die Geschichte des Gregorianischen Chorals ihren endgültigen Tiefpunkt erreicht; der Choral war tot. Entgegen den in die *Medicaea* gesetzten Hoffnungen, verfiel die Choralpraxis in den folgenden Jahrhunderten immer mehr.

Als eine Ironie der Geschichte kann man es immerhin betrachten, dass das Breve von Papst *Paul V.*, mit dem die *Medicaea* approbiert werden sollte, aus unerfindlichen Gründen im letzten Augenblick zurückgezogen wurde. So wurde immerhin verhindert, dass das Papstamt in den Dienst der Promotion eines derartigen Zerstörungswerkes gestellt wird. Trotz ihrer weitläufigen Verbreitung handelt es sich bei der *Medicaea* somit um eine Privatausgabe, für deren privilegierte Stellung es keine kirchenrechtliche Grundlage gibt. Trotzdem sollte es noch mehr als zweihundert Jahre dauern, bis die Zeit reif war für die Wiederentdeckung und – vor allem – Wiederbelebung der tiefsten und ursprünglichsten Form singenden Gebetes und liturgischen Singens, die das Christentum hervorgebracht hat.

Daniel Schmidt, Mag. art., ist Kirchenmusikdirektor an der ältesten Wiener Marienkirche und früheren Offizialatskirche, Maria am Gestade. Er lehrt außerdem Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals an der Ordenshochschule der Servi Jesu et Mariae (SJM) in Blindenmarkt/ Niederösterreich.

Der Gregorianische Choral als Ideal und Inbegriff sakraler Musik

4. Die Wiederentdeckung der Quellen

Daniel Schmidt

Im letzten Artikel wurde aufgezeigt, wie der Gregorianische Choral seiner ursprünglichen Gestalt – die unmittelbarer Berührung des Herzens durch den *logos*, das eine, alles Seiende umfassende Wort Gottes entspringende Bewegung ist – im Laufe der Zeit zunehmend entfremdet wurde. Dieser Entfremdung liegen im Wesentlichen zwei Entwicklungslinien zugrunde. Zunächst wurde die Unmittelbarkeit der in der betenden Betrachtung des Wortes empfangenen und erfahrenen Bewegung durch die aufführungspraktischen Erfordernissen Rechnung tragende schriftliche Fixierung zunehmend beeinträchtigt. Schließlich war dem mit der Jahrtausendwende heranbrechenden neuen Zeitalter mit seiner Begeisterung für die konstruktiven Fähigkeiten des menschlichen Geistes (die freilich als Abbild der göttlichen Schöpfermacht gedacht wurden) und damit für die berechenbaren, messbaren Qualitäten aller Dinge, deren Erschließung in den Dienst der Beherrschung und Verfügbarmachung der Naturgegenstände gestellt wurde, der Gregorianische Choral in seiner sich solcher Bestimmung entziehenden Urgestalt zum nicht mehr verstandenen, archaischen Fremdkörper geworden. Er wurde in das ganz und gar unangemessene Korsett der sich rasch entwickelnden neuen Notationsmethoden gezwängt und damit seiner elementaren rhythmischen Kraft, seiner dem Urgrund allen Lebens entströmenden Lebendigkeit vollends beraubt. Weil seine Figuren bei *äqualistischer* Ausführung (bei der unterschiedslos jeder Ton die gleiche, durch einen einheitlichen Grundpuls exakt bestimmte Dauer einnimmt) umso mehr unverständlich und sprachwidrig erscheinen mussten, wurden sie insbesondere im Zeitalter des Humanismus nach Belieben gekürzt, gestaucht und gestrafft. Mit der *Editio Medicaea* von 1614 fand dieses Zerstörungswerk seinen Höhepunkt; der Choral war tot, auch wenn er an verschiedenen Orten – in dieser entstellten Form – weitergepflegt wurde.

Wiederentdeckung im Zeichen der Romantik

Damit für die Suche nach der verlorenen und verschütteten ursprünglichen Gestalt des Chorals überhaupt wieder ein breites Interesse entstehen konnte, bedurfte es einer geistesgeschichtlichen Bewegung, die das in einer menschlichem Konstruktionssinn unterworfenen Welt zurückbleibende Unerfülltsein des hinsichtlich seiner tiefsten Bedürfnisse alleingelassenen Menschen, und seine im Innern der Seele schlummernde Sehnsucht nach der anderen Welt, nach dem Ewigen, thematisierte. Eine solche Bewegung fand sich auf breiter Basis erstmals wieder mit der Romantik des 19. Jahrhunderts. Man entwickelte einen neuen Sinn dafür, dass die den Menschen umgebende Welt sich nicht in dem erschöpft, was das „wissenschaftliche Weltbild“ als Erklärung und (vermeintlichen) Sinnentwurf vorgibt. Man öffnete sich dem Geheimnisvollen, das aus der Natur und all ihren Erscheinungen den Menschen anspricht, und suchte nach der „blauen Blume“, dem Inbegriff der vollkommenen Erfüllung aller Sehnsüchte. In idealistischer Verklärung betrachtete man vergangene Zeiten, in denen man eine größere Offenheit für jenes Geheimnisvolle vermutete als in der eigenen. Eine besondere Faszination übte das Mittelalter aus. So beschäftigte man sich u. a. mit Minnesang und stellte künstliche Burgruinen in die Landschaft.

In diesem Zusammenhang kam es auch zu ersten Bemühungen um die Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals. Das Bewusstsein für dessen ursprüngliche Gestalt, die es freizulegen galt, war dabei zunächst aber noch nicht einmal ansatzweise vorhanden. Die (besonders in Süddeutschland mit Zentrum in Regensburg) weit verbreitete kirchenmusikalische Bewegung des *Cäcilianismus* sah Palestrina und seine Schule als ihr Ideal an, dem man mit einer inflationären Flut von Neukompositionen nacheiferte, die ihrem Vorbild ungefähr so ähneln wie ein industriell gefertigtes

Werk historistischer Tischler-Gotik einem geschnitzten mittelalterlichen Flügelaltar. Die oben erwähnte *Medicaea* (die zudem die einzige allgemein verfügbare Überlieferung darstellte) hielt man für ein Werk Palestrinas und somit für die durch Tradition überlieferte, authentische Form des Gregorianischen Chorals. Sie war daher die nahe liegende Quelle für das neu erwachende Interesse am verschüttet gegangenen Choral. So kam es 1873 zu deren als *Neo-Medicaea* bezeichneter Neuauflage, die von Papst Pius IX. in einem Breve empfohlen und mit einem dreißigjährigen päpstlichen Druckprivileg für den Verlag Pustet in Regensburg ausgestattet wurde. Die Neo-Medicaea war von der Ritenkongregation approbiert und galt daher als authentisch; mehrere Neuauflagen folgten. Auch nachdem andernorts längst im Gange befindliche Bemühungen um die Wiederherstellung der ursprünglichen Gestalt des Chorals die Unzulänglichkeit der medicaeischen Fassung längst erwiesen hatten, sorgte eine in der Kurie einflussreiche „Regensburger Lobby“ dafür, dass sich der wieder entdeckte Choral zunächst – aus einem fehlgeleiteten Verständnis für „lebendige Tradition“ heraus – in denkbar entstellter Form durchsetzte und verbreitete.

Die Anfänge in Solesmes

Indes wurde der Boden für eine Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals in seiner authentischen Gestalt an anderem Ort vorbereitet. In Frankreich lag in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts das religiöse Leben vollkommen danieder, bedingt durch den antikirchlichen Staatsterror im Zuge der Revolution von 1789 und des großwahnwahnigen napoleonischen Imperialismus. Etwa ab 1830 setzte aber auch hier eine Bewegung zur Wiederbelebung des Christentums, insbesondere der Liturgie in Frankreich ein. Unzählige verlassene Klöster wurden wieder besiedelt und mit neuem geistlichem Leben erfüllt, darunter im Jahre 1833 die Benediktinerabtei von Solesmes im Nordwesten Frankreichs durch Dom Prosper-Louis-Pascal Gueranger. Er war zunächst Weltpriester, kaufte aus eigenem Vermögen die Klostersruine und baute sie wieder auf. Zusammen mit einigen Gefährten, die sich um ihn scharten, trat er dem Benediktinerorden bei und wurde zum Abt des wiedererrichteten Klosters gewählt. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Tod im Jahre 1875 inne.

Dom Gueranger war erfüllt von der Vision, den Gregorianischen Choral als den ureigensten Gesang der Kirche, insbesondere als wesentliches Moment des benediktinischen Lebensvollzugs wiederherzustellen. Im Unterschied zu den deutschen Cäcilianern (und ihrer römischen Lobby) war er dabei von Anfang an durch die Überzeugung geleitet, dass man sich bei diesem Unternehmen nicht mit dem von der *Medicaea* überlieferten Zerrbild zufrieden geben dürfe. Als Mönch, der einen großen Teil seiner Zeit im Gebet verbrachte, hatte er ein sicheres Gespür dafür, dass diese Form der Betrachtung und des kultischen Gotteslobes in ihrem Wesen weitaus reichhaltiger und vielschichtiger sein musste als das, was die geschichtliche Entwicklung davon übrig gelassen hatte. Zur Freilegung der ursprünglichen Gestalt des Chorals gab es keinen anderen Weg als eine eingehende Befragung und Aufarbeitung der ältesten verfügbaren Quellen. Indem Dom Gueranger seine Mönche mit der Sammlung und Dokumentation der Handschriften beauftragte – ein bis heute nicht abgeschlossenes Jahrhundertwerk – machte er die Abtei Solesmes zum eigentlichen Ausgangspunkt der originalgetreuen Wiederherstellung des Gregorianischen Chorals.

Im Jahre 1847 kam es zu einem sensationellen Fund in der Bibliothek der medizinischen Fakultät der Universität von Montpellier; man entdeckte dort das Tonar des Graduale¹ von Saint-Bénigne in Dijon aus dem 11. Jahrhundert. Diese Handschrift unterschied sich von allen bisher bekannten Quellen dadurch, dass die adiasthematischen² französischen Neumen – die zwar die rhythmische Gestalt aus der Blütezeit der Gregorianik wiedergaben, nicht jedoch die Tonhöhen, also die melodische Gestalt³ –

¹ Buch, das die Gesänge zur Messfeier enthält

² linienlosen

³ siehe hierzu der Artikel „Entstehung und Verbreitung“ in *Vobiscum* 2/2008

zusätzlich mit Tonbuchstaben versehen waren, so dass eine originalgetreue Rekonstruktion der Melodien möglich wurde. Dieser Fund brachte den entscheidenden Durchbruch für die Arbeit der Mönche von Solesmes, weil ihnen nun ein wesentliches Hilfsmittel für die Entzifferung linienloser Neumen zur Verfügung stand.

Beginnende kirchliche Anerkennung

Auf Grundlage dieser neuen Erkenntnisse wurde wenige Jahre später zunächst ein Graduale für die Diözesen Reims und Cambrai herausgegeben. Schließlich legte Dom Joseph Pothier (1835-1923), Mönch von Solesmes, im Jahre 1883 die erste Auflage seines Graduale mit den nach mittelalterlichen Quellen wiederhergestellten Melodiefassungen vor. Diese Ausgaben dienten – trotz des gültigen päpstlichen Privilegs für die Regensburger Neo-Medicaea – dem praktischen liturgischen Gebrauch. 1889 veröffentlichte Dom André Mocquereau (1849-1930), Schüler Pothiers und ebenfalls Mönch von Solesmes, den ersten Band der Faksimilereihe *Paléographie Musicale* mit dem Codex 339 von St. Gallen. Damit begründete er die *musikalische Paläographie* als Wissenschaft zur Erschließung der alten Handschriften. Die Reihe (die bis heute fortgesetzt wird) dient dazu, die alten Choralhandschriften im Faksimiledruck für die wissenschaftliche Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Bereits Papst Leo XIII. sympathisierte mit der Arbeit der Mönche von Solesmes, konnte seine Unterstützung aufgrund des dreißigjährigen Privilegs für die Neo-Medicaea aber nicht allzu offen zeigen, zumal die Regensburger Lobby in Rom den Solesmeser Forschungen – wie sich denken lässt – nicht gerade wohlwollend gegenüberstand. Immerhin approbierte er 1884 die im Vorjahr erschienene „Anti-Regensburger-Ausgabe“ des Graduale von Dom Pothier. Im Jahre 1901 lobte er in einem Brief an Dom Paul Delatte, den Abt von Solesmes, die Leistungen der Abtei für die Choralforschung und sprach seine „Hoffnung auf einen glücklichen Einfluss derselben“ aus – womit er im Klartext wohl eine Neuausgabe nach Ablauf des Privilegs gemeint hat.

Entscheidende Weichenstellung durch Papst Pius X.

Den entscheidenden Durchbruch auf höchster kirchlicher Ebene zugunsten der Wiederherstellung des Gregorianischen Chorals auf Grundlage der ältesten verfügbaren Quellen, verdanken wir Papst Pius X. Er gab bezüglich der die Choralrestauration betreffenden Streitfragen die weitere Richtung vor. Da er sich von Jugend an intensiv mit kirchenmusikalischen Belangen beschäftigt hatte – am Priesterseminar von Padua war er in den Genuss einer gründlichen musikalischen Ausbildung gekommen und war dort in seinem letzten Studienjahr Choral-Magister – brachte er das diesem Gegenstand angemessene Verständnis auf. Nach seiner Priesterweihe im Jahr 1858 leistete Giuseppe Sarto – so hieß er mit bürgerlichem Namen – in all seinen Pfarren eine vorbildliche kirchenmusikalische Aufbauarbeit, gründete Chöre und Choralcholen und unterwies das Volk im Gregorianischen Choral.

Als Bischof von Mantua (ab 1884) verfolgte Giuseppe Sarto die Forschungsarbeit der Mönche von Solesmes mit regem Interesse und sorgte für eine kirchenrechtlich gesicherte Existenz der von ihnen editierten Melodiefassungen in seiner Diözese. Zudem behandelte er den Choral als Chefsache: er selbst unterrichtete die Alumnen des diözesanen Priesterseminars im Choralgesang und kopierte sogar eigenhändig Noten – beides eher ungewöhnliche Tätigkeiten für einen Bischof, woraus ersichtlich wird, wie wichtig ihm die richtige Choralpflege, als ein wesentliches Element des liturgischen Gottesdienstes erschien. Hierin zeigt sich die Überzeugung, dass gottesdienstliche Musik selbst Teil der Liturgie ist, nicht hingegen bloßes Ornament, sozusagen „Verschönerung“ der Liturgie. Dies ist der hohe Anspruch, an dem alle Musik, die im Rahmen der Liturgie erklingen soll, gemessen werden muss.

Aus der Perspektive der Choralerneuerung betrachtet, war 1903 ein durch zwei Ereignisse bedeutendes Jahr: Kardinal Sarto wurde zum Papst gewählt – und das dreißigjährige Druckprivileg für die Neo-Medicea lief aus. Unter diesen Umständen versteht sich von selbst, dass das Treiben der „Regensburger Lobby“ in der Kurie unweigerlich dem Ende zuing. Eine der ersten Amtshandlungen des neuen Papstes galt der Kirchenmusik: sein erstes amtliches Schreiben, gerichtet an Kardinal Pietro Respighi, den Vikar der Stadt Rom, betraf die Erneuerung der Kirchenmusik in der Stadt Rom. Pius X. ordnete an, die Alumnen der römischen Seminare und Kollegien im Gregorianischen Choral zu unterrichten, und zwar dem „nach den Quellen rekonstruierten uralten römischen Gesang“: *„Der Gregorianische Choral, in so beglückender Weise zu seiner ursprünglichen Reinheit wiederhergestellt, wie er von den Vätern überliefert wurde und er sich in den Codices der verschiedenen Kirchen findet, erscheint lieblich, sanft, ganz leicht zu erlernen und von so neuer und unerwarteter Schönheit, dass er dort, wo man ihn eingeführt hat, bei den jungen Sängern sofort wahre Begeisterung auslöste.“*⁴

Mit dem Motu proprio *„Tra le sollecitudini“* vom 22.11.1903 eröffnete Pius X. eine neue Phase in der Regelung gottesdienstlicher Musik.⁵ Es handelt sich um das erste Dokument des Heiligen Stuhles zur Kirchenmusik, das für die gesamte Westkirche verpflichtend ist. Erstmals stellt dieses Dokument eine positiv formulierte, liturgische Musik betreffende Gesetzgebung dar, während vergleichbare frühere Verlautbarungen stets nur der Abwehr von Missständen gedient hatten: *„Die Kirchenmusik muss in hohem Maße die besonderen Eigenschaften der Liturgie besitzen, nämlich die Heiligkeit und die Güte der Form; daraus erwächst von selbst ein weiteres Merkmal, die Allgemeinheit.“*⁶

Die Gregorianik wurde als Stil-Ideal für die Kirchenmusik festgelegt: *„Eine Kirchenkomposition ist umso heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack der gregorianischen Melodik nähert; und sie ist umso weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem höchsten Vorbild entfernt.“*⁷ Damit definierte Pius X. eine eindeutige Rangordnung für liturgische Musik, deren Maßstab in der Nähe zum Gregorianischen Choral besteht. Diesem kommt die höchste Eignung für die Liturgie zu, gefolgt von der römischen Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (Palestrina und seine Schüler). Neuere Musik (die jedoch keineswegs „weltliche“ oder „opernhafte“ Züge tragen darf) wird auf den dritten Platz verwiesen.

Ein wichtiges Anliegen Pius X. war die stärkere Beteiligung des Volkes an der Messfeier, insbesondere durch Teilnahme am Choralgesang, was durch eine systematische Heranführung und Unterweisung ermöglicht werden sollte. Zahlreiche Dokumente bezeugen die Gründung entsprechender Institutionen durch den Papst höchstpersönlich. Dabei war insbesondere an liturgische Akklamationen⁸ und leichtere Ordinariumsteile⁹ gedacht, während die kunstvolleren und komplizierteren Gesänge des Propriums¹⁰ aus spezialisierten Sängern bestehenden Scholen vorbehalten bleiben sollten¹¹. Dies wäre ein brauchbares Konzept auch für die heutige Praxis. Jedenfalls findet sich im Motu proprio *„Tra le sollecitudini“* erstmals der Begriff der „tätigen Teilnahme“ (*„actuosa participatio“*) des Volkes an der Liturgie, der später durch die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils in den Mittelpunkt gestellt wurde. Infolgedessen wurde er reichlich strapaziert und diente als Vorwand für eine Flut von

⁴ Schreiben von Papst Pius X. an den Vikar der Stadt Rom vom 8.12.1903, zitiert nach: Rudolf Pacik, *Das Motu proprio „Tra le sollecitudini“* (1903) und seine Vorläufer in Italien, in: *Singende Kirche* 4/2003, Wien 2003, S. 271ff

⁵ Vgl. hierzu Rudolf Pacik, *Das Motu proprio „Tra le sollecitudini“* (1903) und seine Vorläufer in Italien, in: *Singende Kirche* 4/2003, Wien 2003, S. 271ff

⁶ Ebenda, S. 275

⁷ Ebenda, S. 275

⁸ kurze Anrufungen

⁹ Ordinarium: die gleich bleibenden Gesänge der Messfeier (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei)

¹⁰ Proprium: die veränderlichen, dem jeweiligen liturgischen Anlass (Fest etc.) entsprechenden Gesänge der Messfeier (Introitus, Graduale, Alleluia bzw. Tractus, Offertorium, Communio)

¹¹ Vgl. Rudolf Pacik, a. a. O., S. 276

Missbräuchen, die einen beispiellosen Niedergang von Liturgie und Kirchenmusik in Gang gesetzt haben. Eine Besinnung auf das, was Pius X. mit diesem Wort eigentlich gemeint hat (nachzulesen in seinen konkreten Anweisungen wie z. B. dem erwähnten Motu proprio „Tra le sollecitudini“), könnte hier vieles ins rechte Licht und ins rechte Maß zurückbringen.

In der Auseinandersetzung um die Choralforschung hat Pius X. also – wissenschaftlich gut begründet – Partei für die Arbeit der Mönche von Solesmes ergriffen und damit eine jahrzehntelange Diskussion beendet. Wer daher heute die Ergebnisse der Choralforschung mit dem Vorwurf des „Archäologismus“ ablehnt und unter Berufung auf „lebendige Tradition“ an der erstarrten Form des Niedergangs festhält – was leider in vielen, insbesondere an der Tradition orientierten Gemeinschaften der Fall ist – verlässt damit den von Pius X. klar und eindeutig vorgegebenen Weg.

Probleme bei der Wiederherstellung

Im Jahre 1904 gab Pius X. den Plan der Herausgabe einer „Editio Vaticana“ der auf Grundlage der Forschungen von Solesmes wiederhergestellten Gesänge bekannt. Hierzu setzte er eine Kommission unter der Leitung von Dom Pothier ein. Diese Phase der Choralrestauration war nun geprägt von dem Dilemma zwischen liturgischen und wissenschaftlichen Ansprüchen. Durch den Wunsch des Papstes nach einer möglichst raschen gesamtkirchlichen Verbreitung der wiederhergestellten Gesänge war ein beträchtlicher Zeitdruck in der Erstellung der hierzu erforderlichen Bücher gegeben. Die Notwendigkeit, eine praktikable Grundlage für den Gesang zu finden, machte unzählige Kompromisse hinsichtlich der wissenschaftlichen Erschließung des Materials notwendig, und führte in zahlreiche „Sackgassen“ und Irrwege. Die wissenschaftliche Erforschung der Handschriften, deren Zeichen für das Verständnis erst erschlossen werden mussten, verlief gleichzeitig mit der Schaffung von Normen für die praktische liturgische Ausführung, die aus heutiger Sicht als vorläufig anzusehen sind und deren Urheber sich dieser Vorläufigkeit auch vollkommen bewusst waren. Die Pionierarbeit der Mönche von Solesmes in der Erschließung der handschriftlichen Quellen war von einem noch weitgehend unkritischen Zugang geprägt. Insbesondere im Hinblick auf die praktische Bedeutung der Neumenzeichen (die sogenannte *Semiologie*) war noch viel wissenschaftliche Arbeit zu leisten – vorher war man weitgehend auf die jeweils eigene Intuition angewiesen, zumal die bekannten Schriften zeitgenössischer mittelalterlicher Musiktheoretiker mit Bezug zur authentischen Tradition der klassischen Epoche für die praktische Ausführung, die konkrete klangliche Realisation, nicht in ausreichendem Maße Aufschluss gaben.

Die offenen Fragen konzentrierten sich im Wesentlichen auf zwei Problembereiche: die Wiederherstellung der melodischen Gestalt (wobei nicht ursprünglichen Lesarten oft aus praktischen Erwägungen oder aufgrund noch nicht eindeutiger Forschungslage der Vorzug gegeben wurde) sowie das Rhythmusproblem. Bezüglich Letzterem wurden gerade von bezüglich des Chorals ansonsten hochverdienten Forscherpersönlichkeiten, wie beispielsweise Dom André Mocquereau, aus heutiger Sicht absurde Irrwege beschritten. Daran wird vor allem eines deutlich: das größte Hindernis für einen heutigen Menschen auf dem Weg zur ursprünglichen Gestalt des Gregorianischen Chorals besteht in der Voreingenommenheit durch das Rhythmussystem der neuzeitlichen abendländischen Musik, das auf einer vollständigen *Digitalisierung* der Verhältnisse der Tondauern untereinander beruht, die stets ganzzahlig sind. Ein Ton hat entweder die gleiche Zeitdauer wie ein anderer, oder die doppelte, dreifache, halbe etc. Es gibt keinen Wert dazwischen; einen solchen gibt es für unsere durch die Illusion einer vollständigen Berechenbarkeit, Verfügbarkeit und Machbarkeit alles Wirklichen (das sogenannte „wissenschaftliche Weltbild“) enggeführte Wahrnehmung einzig noch in der Sprache. Und in deren *analoger* (d. h. dem Wort entsprechender) Betonung: dem (durch Befreiung von allen äußerlich herangetragenem Ausführungs- und Bedeutungsschemata in seiner ursprünglichen Gestalt erschlossenen) Gregorianischen Choral.

Daniel Schmidt, Mag. art., ist Kirchenmusikdirektor an der ältesten Wiener Marienkirche und früheren Offizialatskirche, Maria am Gestade. Er lehrt außerdem Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals an der Ordenshochschule der Servi Jesu et Mariae (SJM) in Blindenmarkt/ Niederösterreich.

Der Gregorianische Choral als Ideal und Inbegriff sakraler Musik

5. Die Wiederentdeckung der Gestalt

Daniel Schmidt

Im letzten Beitrag wurden die Anfänge der Wiederentdeckung des Gregorianischen Chorals im 19. Jahrhundert dargestellt. Während das Gespür für den vergessenen Reichtum mittelalterlicher Formen durch die Bewegung der Romantik geweckt wurde und in zahlreiche Initiativen zu deren Wiederbelebung mündete, war die Gefahr groß, durch den großen zeitlichen Abstand einem durch die Sichtweisen und Grundhaltungen des eigenen Zeitalters bestimmten Trugbild zu erliegen. Überzeugungen und Vollzugsweisen frühmittelalterlicher Mönche waren einer „anderen Welt“ zugehörig und daher nicht ohne weiteres zu rekonstruieren. Für eine ernsthafte Wiederbelebung des Gregorianischen Chorals reichte die verbreitete romantische Begeisterung für mittelalterliche Formen nicht aus; hierfür war zunächst harte Arbeit notwendig. Die der Blütezeit des Chorals am nächsten stehenden schriftlichen Quellen, die großteils aus dem 9. und 10. Jahrhundert stammen, mussten gesammelt, geordnet und hinsichtlich ihrer Aussagekraft für die praktische Ausführung ausgewertet werden. Diese Arbeit nahm ihren Ausgangspunkt von der wiedererrichteten Benediktinerabtei Solesmes in Nordfrankreich, und wurde auch zum wesentlichen Teil von ihren Mönchen geleistet. Die Sichtung und Editierung des umfangreichen Quellenmaterials dauerte allein viele Jahrzehnte und bildete das „Lebenswerk“ vieler Solesmeser Mönche. Solange die alten Handschriften nicht auf breiter Grundlage erschlossen waren, musste jede Aussage über den musikalischen Gehalt der nicht mehr verständlichen Zeichen (der *Neumen*) äußerst spekulativ bleiben – so dass man sich mit entsprechenden Äußerungen tunlichst zurückhielt. Erst nachdem die Wissenschaft von den alten Handschriften (die *Paläographie*) eine ausreichende Basis an erschlossenem Material zur Verfügung gestellt hatte, konnte die Frage nach der Bedeutung der Zeichen (die *Semiologie*) in den Blick genommen werden. Tatsächlich war dies erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts der Fall.

Nun verlangten aber die liturgischen Entwicklungen in der Kirche rasch nach praktikablen Lösungen für die Wiedereinführung des Gregorianischen Chorals auf breiter Basis, insbesondere unter dem Pontifikat von Papst Pius X., dem wir die entscheidenden Weichenstellungen für die Wiederherstellung dieser Gesänge in ihrer ursprünglichen Gestalt verdanken. Durch den Zeitdruck wurden die mit der Aufarbeitung der handschriftlichen Quellen befassten Mönche, insbesondere der bereits im letzten Beitrag erwähnte Dom Pothier und sein um vierzehn Jahre jüngerer Schüler Dom Mocquereau zu unterschiedlichen Kompromisslösungen gedrängt. Dies hatte leider zur Folge, dass sie sich in ihrer jeweiligen Theorie – obwohl sie sich deren Vorläufigkeit jeweils voll bewusst waren – dermaßen „verrannten“, dass sie sich darüber zerstritten. Die Auseinandersetzungen konzentrierten sich auf zwei Themenkreise: die Frage nach der Wiederherstellung der ursprünglichen Melodien und die Frage der rhythmischen Ausführung. Vereinfacht dargestellt, hat Dom Mocquereau in der Melodiefrage den zukunftsweisenden Weg beschritten und der jeweils ältesten, dem Ursprung am nächsten stehenden Lesart den Vorzug gegeben. Dementsprechend galt sein Lebenswerk der Aufarbeitung und Herausgabe der handschriftlichen Quellen auf möglichst breiter Basis. Dafür irrte er in der Rhythmusfrage gewaltig; da der Stand der Quellenforschung noch keine praktikablen Aussagen hinsichtlich der rhythmischen Ausführung zuließ, erfand er die ganz vom neuzeitlichen Rhythmusempfinden bestimmte „Solesmeser“ Methode“ und steckte die von ihm in so verdienstvoller Weise auf profunder Basis wiederhergestellten Melodien damit in ein ihnen ganz und gar unangemessenes Korsett. Genau umgekehrt verhielt sich Dom Pothier: er hatte bezüglich der Rhythmusfrage die vollkommen richtige Intuition, der Rhythmus der Gregorianischen Gesänge könne nicht auf einem von außen an ihn herangetragenem System von „Notenwerten“ beruhen, sondern allein auf dem natürlichen Fluss der Sprache. Auf dieser Einsicht baute später die gregorianische Semiologie auf. In der Melodiefrage hingegen plädierte er dafür, späteren Lesarten den Vorzug zu geben.

Da diese beiden Forscherpersönlichkeiten den weiteren Gang der Choralrestauration auf lange Zeit prägten, und da ihre Grundhaltungen auch noch für eine heutige Choralpraxis von Bedeutung sind, werden sie im Folgenden noch eingehender gewürdigt. Wenn man sich heute mit Gregorianik beschäftigt, kommt man nämlich nicht umhin, sich bezüglich der von ihnen aufgeworfenen Fragen und Grundhaltungen zu entscheiden; es gibt diesbezüglich keine Gleichgültigkeit.

Dom Joseph Pothier OSB (1835-1923)

[Bild 1]

Joseph Pothier trat 1859 in die Abtei von Solesmes ein und wurde später Abt des Klosters St. Wandrille in der Nähe von Rouen in Nordfrankreich. Im Jahre 1880 veröffentlichte er sein Hauptwerk: „*Les mélodies grégoriennes d’après la tradition*“ (Die Gregorianischen Melodien gemäß der Tradition). Darin führte er unter anderem seine Theorie des *oratorischen Rhythmus* aus, die im wesentlichen besagt, dass die Länge der einzelnen Töne beim Choralgesang ausschließlich durch den natürlichen Fluss der Sprache bestimmt wird (konkretisiert durch die rhythmische Aussage der Neumenzeichen, deren Erschließung zu Lebzeiten Pothiers aber noch in ihren Anfängen verhaftet war). Kein neuzeitliches System messbarer und in ganzzahligen Verhältnissen zueinander stehender Notenwerte kann dem ursprünglichen Reichtum des dem natürlichen Sprachfluss selbst innewohnenden Rhythmus, der dem Wort selbst eigenen inneren Dynamik, gerecht werden. Die gregorianischen Gesänge sind vom Wort her entstanden und vom Wort her zu interpretieren. Kein anderes Repertoire der Musikgeschichte ist so nahe an der Sprache, so sehr dem Wort gemäß wie die Gregorianik. Die wesentlichen Gestaltungsprinzipien werden vom Wort empfangen, gehen aus dem Wort hervor. Insofern ist der Gregorianische Choral eher Be-tonung als Ver-tonung von Sprache¹; die Musik ist nichts anderes als Widerschein, als Abglanz der inneren Baugesetze, der Logizität des Wortes. Die musikalische Interpretation der melodischen Linie unterliegt daher den Gesetzmäßigkeiten der (lateinischen) Sprache. Gregorianischer Rhythmus ist somit *oratorischer*, d. h. von der Rede bestimmter Rhythmus.

Hinsichtlich der geradezu visionären Klarheit, mit der Dom Pothier das Wesentliche hinsichtlich der rhythmischen Gestalt der gregorianischen Gesänge erkannt hat, ist ihm keiner seiner Zeitgenossen zu vergleichen. Er hat es als einziger in seiner Zeit vermocht, den gesamten Ballast neuzeitlicher Voreingenommenheiten in rhythmischer Hinsicht zu durchschauen und hinter sich zu werfen. Weder eine *äqualistische* (d. h. auf gleich langen Tönen beruhende) noch eine in sonstigem Sinn *mensuralistische* (d. h. die Tondauern in ganzzahligen, messbaren Verhältnissen zueinander bestimmende) Ausführung kann der ursprünglichen, aus dem Wort selbst strömenden rhythmischen Kraft, der inneren Dynamik des Gregorianischen Chorals gerecht werden. Von welcher grundlegenden Bedeutung diese Einsichten Pothiers sind, kann nur ermessen, wer einmal versucht hat, mit Laien oder auch professionellen, aber in der Gregorianik unerfahrenen Sängern solche Gesänge einzustudieren. Damit soll keineswegs gesagt sein, dies sei aussichtslos; aber jeder einzelne Sänger braucht diesen persönlich erfahrenen Moment der Befreiung (auf neudeutsch würde man sagen „Aha-Erlebnis“), in dem die äqualistischen „Scheuklappen“ – ein Unterpfand neuzeitlichen Denkens, das nichts einfach stehen lassen kann, was sich der Messbarkeit, der berechnenden Instrumentalisierung entzieht – von ihm abfallen und die ursprüngliche Schönheit einer ganz der Sprache, und zwar in Form des Gebetes, entsprechenden Musik ungeschmälert vor ihm steht.

¹ Vgl. Godehard Joppich, *Ein Beitrag zum Verhältnis Text und Ton im Gregorianischen Choral*, in: *Zwischen Wissenschaft und Kunst*, herausgegeben von Peter Becker, Arnfried Eder, Beate Schneider, Mainz 1995, S. 184.

Pothiers Weitsicht hinsichtlich der gregorianischen Rhythmik steht leider eine Blindheit hinsichtlich der Melodik gegenüber. Sicherlich auch durch den schon erwähnten Zeitdruck bestimmt, der für die in Bezug auf die Wiederherstellung der Melodien notwendigen wissenschaftlichen Vorarbeiten keinen Raum ließ, gab er häufig – unter Berufung auf eine „lebendige Tradition“ bzw. „pastorale Gründe“ – späteren Lesarten mit den bekannten Verfallserscheinungen² (insbesondere schon im Mittelalter begonnene Entwicklungen auf ein harmonisches Denken im Sinne neuzeitlicher Dur- und Molltonarten hin) den Vorzug.

Im Jahre 1904 setzte Papst Pius X. eine Kommission zur Wiederherstellung des Gregorianischen Chorals in seiner ursprünglichen Form und zur Herausgabe der entsprechenden liturgischen Bücher ein; als Präsident ernannte er Dom Pothier. Durch die unterschiedlichen Ansichten ihrer Mitglieder bezüglich der Melodie- und der Rhythmusfrage war die Kommission von Anfang an zerstritten und dadurch praktisch handlungsunfähig. Es kam zum Zerwürfnis zwischen Pothier und seinem Mitbruder und früheren Schüler Mocquereau, der energisch die ältesten Melodiefassungen verteidigte. 1905 wurde als erstes Ergebnis das *Kyriale*³ herausgegeben, mit der Zustimmung nur eines Teiles der Kommission. Die weiteren liturgischen Bücher – Graduale Romanum, Antiphonarium u. a. – veröffentlichte Pothier in den folgenden Jahren in „Eigenregie“ (jedoch mit Rückendeckung des Papstes). Auch die heute gebräuchlichen Ausgaben beruhen auf Pothiers Melodiefassung (die sogenannte *Vaticana*), so dass bei der Ausführung zahlreiche Korrekturen im Sinne der ältesten verfügbaren Handschriften notwendig sind.

Im Gegenzug legte der Abtprimas der französischen Benediktiner schon im Dezember 1905 auf der Vollversammlung der französischen Benediktiner-Äbte den Plan dar, Pothiers Ausgaben – vor allem wegen der unbefriedigenden Gestalt der Melodiefassungen – als vorläufig zu betrachten und eine endgültige, durch Solesmes editierte Ausgabe ins Auge zu fassen.

Dom André Mocquereau (1849-1930)

[Bild 2]

Dom Mocquereau, ebenfalls Mönch von Solesmes, war zunächst Pothiers Schüler und „Juniorpartner“. Er begründete die musikalische Paläographie als Wissenschaft und widmete sich insbesondere der Erforschung der ältesten Handschriften, die er ab 1889 in der Faksimile-Reihe *Paleografie musicale* der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zugänglich machte. Sein Wirken ist bestimmt vom Kampf für die jeweils älteste Fassung der Melodien.

Zunächst war er überzeugt davon, dass auch das Rhythmusproblem nur durch das Studium der ältesten, adiathematischen (linienlosen, d. h. mehr die rhythmische Qualität als die Höhe der Töne anzeigenden) Handschriften gelöst werden kann. Da jedoch die liturgischen Erfordernisse der Klostersgemeinschaft wie auch der Weltkirche auf eine rasche, praktikable Lösung für den gemeinschaftlichen Gesang drängten – die Sänger mussten ja in irgendeiner Weise hinsichtlich der Tondauern „zusammengehalten“ werden, damit der Gesang nicht „zerbröselte“ – präsentierte er Anfang des 20. Jahrhunderts plötzlich seine eigene Theorie, die „Methode von Solesmes“⁴, dargelegt in seinem 1908 erschienenen Hauptwerk „Le nombre musical grégorien“. Auf dieser Theorie beruhen auch die von der Abtei Solesmes editierten Choralbücher, die gleichsam als „Antwort“ jeweils kurz nach Pothiers *Vaticana*-Ausgaben erschienen. Mocquereau zwängte die gregorianischen Melodien in ein modern

² Siehe dazu den Beitrag in *Vobiscum* 3/2008.

³ Buch, das die Gesänge des Ordinarius, die gleich bleibenden Gesänge der Messfeier enthält (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei)

⁴ Die sogenannten *Ikten* im teilweise noch heute gebräuchlichen *Liber usualis* gehen auf Dom Mocquereau zurück.

konzipiertes, auf *äqualistischen* und *mensuralistischen* Prinzipien beruhendes Rhythmussystem, das auf der unteilbaren Gleichwertigkeit der Grundzeit der einzelnen Töne beruhte. Dies ist für die Koordinierung des gemeinschaftlichen Gesanges von unzweifelhaftem Nutzen – der aber um den Preis einer gewaltsamen Entstellung der ursprünglichen Melodien und ihres Wort-Ton-Verhältnisses durch ein dem Wesen dieser Melodien fremdes, ihnen übergestülptes System erkaufte ist. Mocquereau teilte die Töne der Melodien in Zweier- und Dreiergruppen ein, die in freiem Wechsel aufeinanderfolgten, was er „freien Rhythmus“ nannte. Die prinzipielle Gleichwertigkeit der Tondauern ließ nur minimale Nuancen von Dehnungen oder Beschleunigungen zu.

Mocquereau erlag der Versuchung eines verfehlten Kompromisses, um die wiederhergestellten Gesänge in der Praxis der liturgischen Feier ausführen zu können. Um allen Teilnehmern der Feier ohne Unterschied die Beteiligung an allen Gesängen (auch den schwierigen, melismatischen wie *Graduale* oder *Tractus*) zu ermöglichen, nahm er eine grobe, die Gestalt verfälschende Vereinfachung in Kauf. Er traute der Sprache selbst nicht zu, die Vermittlung einer Vielzahl von Sängern zu einer Einheit zu leisten.

Durch ihre leichte Ausführbarkeit verbreitete sich die „Methode von Solesmes“ sehr schnell und gelangte zu großer Popularität. Im Gegensatz zu einer Unzahl ähnlicher Theorien, übte sie einen gewaltigen Einfluss auf die Choralpraxis des 20. Jahrhunderts aus. Im Lichte heutiger Forschung zeigt sich jedoch, dass Mocquereaus Methode in eindeutigem Widerspruch zu den durch die Handschriften klar bezeugten Fakten steht – für deren Anerkennung er selbst sein Leben lang gekämpft hat.

Im Gegensatz zu Pothier, für den das Wort Grundlage und Ausgangspunkt jeder Interpretation ist, geht Mocquereau von der Musik aus bzw. von einer ästhetizistisch-ideologischen Vorstellung, die er sich von ihr gemacht hat. Die Musik folgt ihren eigenen Gesetzen (um nicht zu sagen, Mocquereaus Gesetzen). Das Wort hat sich diesen anzupassen, es wird in diesen Mantel gekleidet. Für Mocquereau stand die Melodie im Mittelpunkt des Interesses. Dies führte einerseits im positiven Sinn zu seinem unerbittlichen Eifer in der Freilegung ihrer ursprünglichen Gestalt, so dass wir heute vor allem *Ihm* die auf solider wissenschaftlicher Basis erfolgte Wiederherstellung der ursprünglichen Melodien verdanken. Für ihn stand die Melodie – und die Leidenschaft für die Freilegung ihrer ursprünglichen Gestalt – allerdings so sehr im Mittelpunkt, dass er darüber beinahe die Quelle vergaß, aus der ihre Gestalt in undurchschaubarer und unerschöpflicher Fülle hervorquillt: den *logos*, das Wort.

Das Erwachen der Semiologie

Erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts hatte die Paläographie eine ausreichende Grundlage hinsichtlich der Erforschung der mittelalterlichen Choralhandschriften geschaffen, um nach der Bedeutung (griech. *logos*) der einzelnen Zeichen (griech. *semeion*) in Bezug auf die Ausführung der Gesänge zu fragen. Wie bei jeder auf Einzelerfahrungen aufbauenden (*empirischen*) Wissenschaft, ist die Zahl der beobachteten Fälle maßgeblich für die Aussagekraft der Ergebnisse. Erst nachdem man eine ausreichende Zahl an Beispielen ausgewertet hat, in denen ein Zeichen in einem bestimmten Zusammenhang vorkommt, kann man aus dem Vergleich dieser Fälle einigermaßen gesicherte Rückschlüsse über dessen Bedeutung ziehen, will man sich nicht im Raum des Beliebig-Spekulativen bewegen. Umgekehrt kann man sagen, dass das durch die Mönche von Solesmes, insbesondere Dom Mocquereau, gesammelte und erschlossene Material in jeder Hinsicht eine ausreichende Grundlage bietet, um zu wissenschaftlich gesicherten Ergebnissen bezüglich der Bedeutung der Zeichen zu gelangen. Der immer wieder gegen die Semiologie vorgebrachte Einwand, die Zeichen selbst gäben gar nicht jene Bedeutung her, die die Semiologen in sie hineinlesen, ist mit Hinweis auf die Fülle und die breite Basis des befragten Materials leicht zu entkräften. Es wurden Handschriften verschiedenster Schulen berücksichtigt, so dass es nicht denkbar ist, dass – wie man immer wieder hören kann –

bestimmte Sonderformen von Zeichen, deren Bedeutung die Semiologie durch vergleichende Forschung erschlossen hat, lediglich durch „Launen“ oder „Manierismen“ der jeweiligen Schreiber begründet sind.

Dom Eugène Alexandre Cardine OSB (1905-1988)

[Bild 3]

Den entscheidenden Durchbruch der Semiologie leistete Dom Eugène Cardine. Erst durch ihn wurde das mühevoll von seinen älteren bzw. schon verstorbenen Mitbrüdern zur vollen Entfaltung seiner Fruchtbarkeit gebrachte, indem er den Sinn der bis dahin hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Ausführung unverständlichen Neumenzeichen erschloss. Er knüpfte an das von Dom Mocquereau angestrebte, aber dann nicht weiter verfolgte Ziel an, die alten Handschriften mit wissenschaftlicher Methodik nach Hinweisen für die praktische Ausführung der Gesänge zu befragen.

Eugène Cardine trat 1928 in die Abtei Solesmes ein. 1952 wurde er als Professor für Gregorianische Paläographie und Semiologie an das Päpstliche Institut für Kirchenmusik in Rom berufen. 1968 wurde er außerdem zum Konsultor der Ritenkongregation ernannt. Nach seiner Emeritierung 1984 kehrte er in sein Professkloster Solesmes zurück, wo er 1988 starb.

Cardines bleibender Verdienst besteht darin, dass er der Forschung die entscheidenden Impulse gab, nach den ureigenen rhythmischen Kräften, dem Lebensprinzip der Gregorianik zu suchen, um diese Kräfte für die musikalische Praxis fruchtbar zu machen und den Choralgesang mit neuem Leben zu erfüllen.

Beim 2. Internationalen Kongress für Katholische Kirchenmusik 1954 in Wien stellte Dom Cardine erstmals die Gregorianische Semiologie als interdisziplinäre Wissenschaft vor, die Aspekte der Paläographie, der Ästhetik und der Interpretation in sich vereint. 1968 veröffentlichte er sein Hauptwerk „Semiologia Gregoriana“, worin er seine wichtigsten Erkenntnisse zusammenfasste. Seine Schüler leben heute über die ganze Welt verstreut. 1975 gründeten Freunde und Schüler Cardines die *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* (AISCG; Internationale Gesellschaft für Studien des Gregorianischen Chorals)⁵ mit Sitz in Cremona, die regelmäßig Kurse und Kongresse veranstaltet sowie wissenschaftliche Publikationen herausgibt, um die Ergebnisse der Semiologie der interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und in die musikalische Praxis umzusetzen.

Die Methode der Semiologie

[Bilder 4-6]

Ausgangspunkt der Gregorianischen Semiologie ist die Erforschung verschiedener Neumenzeichen für ein und dieselbe Tonfolge. Anhand von Vergleichen zwischen Schreibarten verschiedener Schriftfamilien lässt sich nachweisen, dass die Wahl des jeweiligen Zeichens nicht der Willkür des Schreibers entspringt, sondern etwas mit dem rhythmischen Moment zu tun haben muss. Es wird nun nach einer inneren Logik der jeweils gewählten Schreibweise gesucht mit dem Ziel, die musikalische Bedeutung der Zeichen zu erschließen. Die Forschungsergebnisse bedürfen jeweils der Bestätigung durch vergleichendes Quellenstudium und ästhetische Analyse. Die Semiologie ist ein kritischer und methodologisch durchdachter Forschungsweig, der nicht bloß zu Hypothesen, sondern zu wissenschaftlich gesicherten Ergebnissen führt.

⁵ Siehe deren sehr informative Homepage: www.aiscgre.org.

Schon vor Cardine war es möglich, bei St. Galler und Metzger Neumen gewisse rhythmische Aussagequalitäten einzelner Zeichen zu erkennen, etwa durch Zusatzbuchstaben, die ihre Bedeutung klar zu erkennen geben (z. B. *c* für *celeriter*, schnell). Die St. Galler Notation (*Akzentnotation*) wurde aus den Akzentzeichen *Akut* und *Gravis* entwickelt, so dass ihre rhythmische Aussagekraft auf der Hand liegt.

Den ersten (noch „vor-kritischen“) Aufschluss über die rhythmische Aussagequalität eines Zeichens gibt die graphische Form. Zahlreiche Neumenzeichen sind ja nichts anderes als die schriftliche Fixierung der Dirigiergesten, d. h. die auf das Pergament übertragenen „Winke“ (griech. *neuma*), die ihren ursprünglichen suggestiven Ausdrucksgehalt bewahrt haben und – neben der Bewegungsrichtung der Töne – die rhythmischen Spannungsrelationen zur Darstellung bringen. Bezüglich der graphischen Form der Zeichen unterscheidet man grundsätzlich die *kurrente* Schreibweise, die eine fließende Tonbewegung nahe legt, von der *nicht kurrenten*, die eine schwerfälligere Bewegung anzeigt, etwa um auf die besondere Bedeutungsschwere eines Wortes hinzuweisen (Vgl. den Unterschied der kurrenten und nicht kurrenten Schreibweise der wichtigsten Grundbewegungsformen in der abgebildeten Neumentafel).

Im nächsten Schritt wird das Zeichen in seinem Zusammenhang betrachtet. Dabei muss sich zunächst erweisen, ob die in der graphischen Form des Zeichens begründeten Vermutungen haltbar sind, d. h. ob die äußere (Laut-) Gestalt und der Sinn des Wortes die durch die Zeichenform nahegelegte Weise der Ausführung sinnvoll erscheinen lassen.

In einem dritten Schritt werden weitere Beispiele aus den Handschriften hinzugezogen, in welchen das Zeichen in dieser speziellen Schreibweise vorkommt. Diese Beispiele werden bezüglich Parallelen im Satzbau, in der Wortartikulation und im Sinnzusammenhang der Worte in den Blick genommen. Erst durch den Vergleich vieler ähnlicher Anwendungsfälle des Zeichens lässt sich eine gesicherte Aussage über dessen Aussagekraft für die musikalische Ausführung treffen.

Bei heutigen Semiotikern (also Schülern Cardines der zweiten und dritten Generation) gewinnt man häufig den Eindruck, dass die (an sich notwendige und wünschenswerte) kritische Analyse jedes einzelnen Neumenzeichens hinsichtlich seiner Bedeutung für die Interpretation, in einen Ästhetizismus ausartet. Die Grenze hierzu wird dann überschritten, wenn die Neume zunehmend abgelöst von ihrem ursprünglichen Zusammenhang, der jeweils für ihr Verständnis unabkömmlich ist, in den Blick genommen wird. Die Neume ist ein Zeichen (*semeion*), das aus dem Wort (*logos*) – in Form der Dirigierbewegung – kommt und auf das Wort zielt. Der Neumenschreiber vermittelt die in seinem Herzen durch den *logos* selbst – dem das Prinzip aller Bewegung, das Leben in Fülle, innewohnt – empfangene Bewegung. Nur in diesem lebendigen Zusammenhang, dessen Lebendigkeit nichts Statisches duldet, sondern reine Wirklichkeit, reine Bewegtheit ist, kann die Neume ihre Sinn vermittelnde Kraft entfalten; außerhalb dieses Zusammenhangs verkommt sie zum bloß Vorhandenen, zum Element einer toten Zeichensprache, die *etwas* bezeichnet, eine bestimmte Art der Tonverbindung, ohne den dem Betenden von sich her sich zusprechenden *logos* zu eröffnen und (als Bewegung) sichtbar zu machen.

Nachdem der erste, der *paläographische* Abschnitt der Choralrestauration sich – trotz mancher wissenschaftlicher Unzugänglichkeit – ganz zugunsten der Wiederbelebung des Chorals ausgewirkt und einen diesbezüglichen Aufbruch hervorgerufen hat, hat der zweite, der *semiotologische* Abschnitt, die zuvor immer gewünschte und ersehnte wissenschaftliche Grundlegung und Durchdringung endlich geleistet und für die Praxis fruchtbar gemacht. So sind heute durch gründliche wissenschaftliche Vorarbeit – die nun einmal bei einer spirituell-musikalischen Vollzugsweise, deren lebendige Tradition mehr als ein Jahrtausend zurückliegt, unverzichtbar ist, will man nicht seinem eigenen Trugbild oder,

noch schlimmer, dem Trugbild des „Zeitgeistes“ erliegen – alle Türen für eine authentische, an der ursprünglichen Gestalt orientierte Choralpraxis eröffnet. Die Sache hat nur einen Haken: man braucht das alles nicht mehr. Große Teile der Kirche, Klerus und Gläubige, können den Choral nur tolerieren, solange sie ihn in sicherer Entfernung auf der liturgischen Müllhalde wäghen. Die ureigenste Gesangs- und Gebetsweise der abendländischen, römisch-katholischen Kirche hat an den wenigsten ihrer „Dienststellen“ weltweit ein Heimatrecht. Eher schon, wie ein Beispiel aus jüngerer Vergangenheit zeigt, in den Popcharts, neben Amy Winehouse und der sogenannten „Madonna“. Das lässt ja immerhin hoffen...

Daniel Schmidt, Mag. art., ist Kirchenmusikdirektor an der ältesten Wiener Marienkirche und früheren Offizialatskirche, Maria am Gestade. Er lehrt außerdem Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals an der Ordenshochschule der Servi Jesu et Mariae (SJM) in Blindenmarkt/ Niederösterreich.

Der Gregorianische Choral als Ideal und Inbegriff sakraler Musik

6. Gregorianik in der Gegenwart: Herausforderungen und Möglichkeiten

Daniel Schmidt

In den vergangenen fünf Beiträgen wurde die wechselvolle Geschichte des Gregorianischen Chorals mit ihren Höhen und Tiefen dargestellt. Die einzigartige, außerhalb jeder Vergleichbarkeit stehende Sakralität dieser Musik – die erst in zweiter Linie Musik ist, vor allem aber vollkommen lauterer, in Gesang überfließendes Gebet – erklärt sich aus der Tiefe monastischer Spiritualität in der Spätantike, für die den allermeisten heutigen Menschen (der Verfasser dieser Zeilen inbegriffen) jeglicher Maßstab fehlt. Der „Kompositionsprozess“ – sofern man überhaupt von einem solchen sprechen kann, denn hier wird ja gerade nichts „komponiert“, d. h. „zusammengesetzt“¹ – ist das genaue Gegenteil der „Vertonung“ eines geistlichen Textes. Gerade weil Wort und Ton eine vorgängige Einheit bilden und keine zusammengesetzte, konstruierte (was die Ikonographie mit dem Bild der unmittelbaren Inspiration des hl. Gregor des Großen durch den Heiligen Geist darstellt), entzieht sich die Gregorianik jeder vergleichenden Bewertung anhand von späteren Meisterwerken der Kirchenmusik, von Palestrina über Mozart und Bruckner bis hin zu Messiaen, Penderecki oder Pärt (die an dieser Stelle nur exemplarisch genannt seien).

Mozart hat das – wie jeder wahre Meister der Tonkunst – gewusst; das wird an seiner bereits zitierten Aussage deutlich, für eine einzige Zeile Gregorianischen Chorals würde er all seine Kompositionen hergeben.² Selbstverständlich hat auch die heilige Mutter Kirche das immer gewusst, wie in allen Dokumenten zur Kirchenmusik, bis hin zur Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils, *Sacrosanctum Concilium*, nachzulesen ist: stets wird dem Gregorianischen Choral eine über jeden Vergleich erhabene Sonderstellung zuerkannt. Er entspricht der Römischen Liturgie in einer keiner Nachahmung zugänglichen Vollkommenheit. Nun ist die Realität an der „Basis“ von einer Umsetzung dieser Vorgabe an den meisten Orten weit entfernt – wie der Verfasser als ausübender Kirchenmusiker u. a. aus unzähligen Diskussionen mit vielen Geistlichen weiß. Der Choral hat – neben der unerwarteten Faszination, die er, wie beispielsweise die Popcharts zeigen, gerade auf Menschen ausübt, von denen man dies vielleicht am wenigsten vermuten würde – auch etwas ungeheuer Abstoßendes. Für manche ist er geradezu ein „rotes Tuch“ – der Inbegriff all dessen, gegen das die nun Ergrauten einst in jugendlichem Eifer, in der breiten Bewegung „konziliaren Aufbruchs“ gekämpft haben.

Nun soll in keiner Weise bestritten werden, dass diesem „Kampf“ auch durchaus berechtigte Momente zu eigen waren. Die Formen religiösen Lebensvollzugs waren vielfach zur äußeren Übung erstarrt, obwohl sie danach verlangen, vom Einzelnen aus innerster Seele mit-vollzogen zu werden. Es hätte eines wahren *Aggiornamento* bedurft, das den in fast zweitausend Jahren angesammelten Schatz spiritueller und liturgischer Überlieferung, die Weisheit der Väter, für heutige Menschen in der Weise aufschließt, dass sie darin wahrhaft den Weg zum Leben in Fülle erkennen, so dass der religiöse Vollzug in jedem Gläubigen *Fleisch werden*, d. h. aus lauterem Herzen ohne Momente des bloß äußerlich Aufgesetzten, Erstarrten, mitvollzogen werden kann. Stattdessen hat man das in Jahrtausenden Erbetete und Errungene mit wenigen Federstrichen beiseitegeschoben, um an seiner Stelle gleichsam am Reißbrett – wie Phönix aus der Asche – neue, „zeitgemäße“ Formen zu entwerfen. Folglich blieb der erhoffte „Aufbruch“ aus; es kam stattdessen zu einem Niedergang von nie gekanntem Ausmaß. Eine „gemachte“ Liturgie wird nie lebensfähig sein, weil ihr die Kontinuität des Lebensstromes der universalen Kirche abgeht, in der die Gläubigen aller Zeiten und aller Orte versammelt sind.

¹ Siehe dazu den Beitrag in *Vobiscum* 1/2008.

² Ebenda.

Da gesungenes Gebet eine in besonderem Maße sensible Materie ist, hat sich die schon angesprochene Erstarrung von Formen christlichen Lebensvollzugs im Falle des Chorals in unmittelbar sinnenfälliger Weise bemerkbar gemacht. Ist die innere Wachsamkeit nicht unermüdlich auf den *logos* als Quell des Lebens gerichtet, so erlahmt die allein der inneren Dynamik des Wortes entströmende Bewegung umgehend; der Gesang wird schwerfällig. Dies geschah freilich nicht erst im 20. Jahrhundert, sondern, wie schon gezeigt, bereits im Mittelalter.³ Die äußere Gestalt des Gesanges ist in diesem Sinn ein untrüglicher Indikator für die Lauterkeit des Gebetes.

Die Ironie der Geschichte wollte es, dass gerade zu dem Zeitpunkt, als nach mehreren Generationen mühevoller und intensivster Forschungstätigkeit endlich die Grundlage für eine authentische, an den ältesten Quellen orientierte Choralpraxis wieder gegeben war und eine umfassende, geistlich fruchtbringende Wiederbelebung dieser spirituellen Vollzugsweise ermöglicht hätte, der Choral – nach Meinung derjenigen, die das „Reformwerk“ letztlich umgesetzt haben – reif war für die liturgische Müllhalde.

Momente des Unnahbaren

Nachdem der Lauf der in den vergangenen fünf Beiträgen angestellten Betrachtungen über den Gregorianischen Choral am Leitfaden seiner Geschichte nun in der Gegenwart angelangt ist, also Möglichkeiten und Probleme heutiger Choralpraxis in den Blick treten, ist zunächst der Frage nachzugehen, worin die Momente des „Unnahbaren“, die dem Gregorianischen Choral zweifellos anhaften, bestehen – und welche Konsequenzen daraus zu ziehen sind.

Der Gregorianische Choral stammt ja in der Tat aus einer „anderen Welt“: der Welt des unaufhörlichen Gebetes, in der andere Maßstäbe und Werte gelten als in der „säkularen“ Welt. Gerade darin liegt sowohl seine Einzigartigkeit als auch seine weitgehende Unzugänglichkeit und Unverständlichkeit begründet. Es fragt sich, worin die angemessene Haltung des Glaubens einem solchen Phänomen gegenüber besteht – ist es doch letztlich allein der Glaube, der den Blick für dessen wahrhaften Wert zu öffnen vermag. Spätere Sakralmusik kommt in ungleich prächtigerem Gewand daher; nach äußeren Maßstäben, verblasst die schlichte Einstimmigkeit der Gregorianik vor der ungeheuren Kunstfertigkeit der Mehrstimmigkeit in Gotik und Renaissance, wie auch vor dem Reichtum orchestraler Mittel, wie sie im „bürgerlichen Zeitalter“, der Wiener Klassik und der Romantik aufgeboten wurden. Es ist in der Tat nur dem Glaubenden möglich, in der schlichten Gestalt des Chorals eine Wirklichkeit zu sehen, die über all das erhaben ist.

Gerade diese Schau hat Mozart gehabt; er hat aber deshalb keineswegs zu komponieren aufgehört. Vielmehr war es gerade das Bewusstsein dieser Spannung zwischen dem unerreichbaren Ideal und dem – durch dieses Ideal gleichwohl befruchteten – eigenen Schaffen, das ihn wahrhaft Großes hervorbringen ließ. Umgekehrt liegt es im Fehlen dieses Bewusstseins begründet, dass heute kaum noch wahrhaft Großes hervorgebracht wird.

Das Große an der Musik Mozarts wird man aber nicht erfahren, wenn man nicht nachvollziehen kann, worin die Größe jener schlichten, äußerlich gesehen unscheinbaren Musik liegt, die wie ein nie erreichbarer Leitstern über seinem ganzen Schaffen stand und für die er dieses sogar geopfert hätte. Man wird dann auf der Ebene des Sinnlichen, des Ohrenkitzels, des bloß Gefälligen stehen bleiben, die ja von Mozart durchaus auch bedient wird. Die über alles erhabene Geistigkeit des Chorals liegt gerade darin, dass er davon nichts bietet. Daher ist er dem „modernen Menschen“ – dessen Begriff ja eine durchaus problematische Generalisierung voraussetzt – unverständlich. Diese Geistigkeit stellt an ihn

³ Siehe den Beitrag in *Vobiscum* 3/2008.

einen radikalen Anspruch, fordert zur Infragestellung aller Wertmaßstäbe „der Welt“ auf. Dem „modernen Menschen“ kann man so etwas nicht zumuten; also füttert man das Kirchenvolk mit „zeitgeistgemäßer“ Schonkost. Interessanterweise gibt es aber gerade dort, wo man es am wenigsten erwarten würde, offenbar „noch modernere Menschen“, die bewusst oder unbewusst, nach genau dieser unverstellten Geistigkeit dürsten, die man dem Kirchenvolk vorenthält. Und sei es nur zum „Relaxen“; auch ein solches Ausruhen ist ein berechtigtes, vorübergehendes Innehalten, das Ausblenden einer „äußeren Welt“, die dem Menschen einerseits immer mehr an Leistung abverlangt („Leistungsgesellschaft“) und ihn andererseits immer mehr mit den Reizen flacher, industriell produzierter Unterhaltung überflutet („Spaßgesellschaft“). Es ist höchste Zeit, dieser Entwicklung auch von kirchlicher Seite Rechnung zu tragen, damit es nicht beim „Relaxen“ bleibt, sondern die Menschen dorthin geführt werden, wo ihre Sehnsucht wahrhaft gestillt wird: *„Unruhig ist unser Herz, bis es ruht, o Gott, in Dir“* (hl. Augustinus).

Weil der Choral nicht als Produkt eines Schaffensprozesses erklärt werden kann, ist er Fremdkörper in einer Welt, in der nur das Machbare zählt. Er ist also das angemessene „Alternativprogramm“ – dies ist wohl ein wesentlicher Grund für seine heutige Beliebtheit gerade außerhalb des kultisch-liturgischen Zusammenhangs, wo er eigentlich hingehört und aus dem er auch entstanden ist. Damit soll keineswegs einer Weltflucht das Wort geredet werden; den Herausforderungen dieser Welt kann aber nur gewachsen sein, wer die Kraft dazu aus der Stille empfängt und in seinem Leben Orte der Stille, d. h. sakrale Orte⁴ einrichtet. Der Gregorianische Choral atmet diese Stille, er lebt aus ihr. Er kennt nicht das Zeitmaß, den Puls, der für die abendländische Musik schon ab der ersten Jahrtausendwende immer mehr bestimmend wird, ebenso wie das Ticken der Uhr das Raster für das geschäftige Treiben der neuzeitlich-säkularen Welt darstellt. Es gibt nicht den durch wiederkehrende Impulse eröffneten Zeit-Raum, der zur Aktivität herausfordert, man könnte sogar sagen Stress verursacht. Dieses Moment der abendländischen Musik – das freilich eine wesentliche Grundlage ihrer gewaltigen Kunstfertigkeit darstellt – ist dem Gregorianischen Choral vollkommen fremd. Jede Einführung derartiger Elemente in seine Praxis – das Singen nach dem Schema messbarer Tondauern in ganzzahligen Verhältnissen – misshandelt den Choral und bringt ihn um die Entfaltung seiner ursprünglichen, heilenden und heiligenden Ausstrahlung. Jede Aktivität nach den Maßstäben der äußeren Welt, wozu auch ihre Zeitmaße gehören, ruht hier. Die dem Choral innewohnende Bewegung ist nicht Aktivität im Sinne der äußeren Welt, sondern allein Tun des Herrn, an dessen Herzen der Betende sich ruhend auf-hält. Sie entspringt unmittelbarer Mitteilung der Lebensfülle des *logos*. In diesem Mysterium liegt das für die einen Faszinierende, für die anderen Abstoßende des Gregorianischen Chorals. Wer es fassen kann, der fasse es.

So ist der Gregorianische Choral nicht nur im liturgisch-kultischen Sinn das unanfechtbare Ideal sakraler Musik (woran ja ohnehin nicht zu zweifeln ist), sondern auch im pastoralen. Eine Kirche, die den Menschen bloß eine „Verlängerung“ ihrer Lebenswirklichkeit in den religiösen Bereich hinein bietet, ist wenig anziehend. Die Menschen suchen in der Kirche ja gerade die Transzendenz, d. h. die Eröffnung neuer Horizonte für ihr Leben, die über das hinausgehen, womit sie im Alltag schon reichlich genug konfrontiert sind, um es in einem ganz anderen Licht erscheinen zu lassen. An dieser Herausforderung gehen etwa Rock- und Pop-Messen ebenso vorbei wie jeder andere gefällige Ohrenkitzel – wozu leider auch wahrhaft große Musik gezählt werden muss, falls sie bloß um dieser Ebene willen geschätzt wird, weil der Sinn für das wirklich Heilige in ihr vollends abgestumpft ist.

Es sollen nun, zum Abschluss dieser Reihe, noch einige Gedanken darüber angestellt werden, wie diese Einsichten in der heutigen Wirklichkeit umgesetzt werden können.

⁴ Vgl. das in *Vobiscum 1/2008* über Sakralität Gesagte.

Heiligung der Welt

Die schon öfter angesprochene Tatsache, dass der Gregorianische Choral Menschen anspricht, die ansonsten nicht kirchlich gebunden sind, ist zunächst vollends zu begrüßen und nach Kräften zu fördern – unter Zuhilfenahme aller heute verfügbaren Medien. Die spirituelle Kraft, die von dieser Weise des gesungenen Gebetes ausgeht, ist so groß, dass sie auf jeden, der sich durch sie ansprechen lässt – wenn auch unter ganz anderen Voraussetzungen, als es ihrem ursprünglichen liturgischen Kontext entspricht – eine reinigende, heilende und heiligende Wirkung ausübt. Der „Trend“ zur Gregorianik ist also ein hervorragendes Medium für den dem Christen stets aufgetragenen Dienst zur Heiligung der Welt. Die im Gregorianischen Choral Gestalt gewordene geistige Wirklichkeit ist so reich und vielschichtig, dass sie auch ausserhalb des kultischen Geschehens ihre heilende Kraft entfaltet, wobei bestimmte Momente sogar stärker in den Blick treten können.

Persönliche Heiligung

In einer kirchlichen Wirklichkeit, aus der der Choral weitgehend verbannt ist, bleibt es dem einzelnen Gläubigen gleichwohl unbenommen, aus der Quelle dieses spirituellen Schatzes zu schöpfen. Dies kann auf den verschiedensten Ebenen geschehen, je nach musikalischer Vorbildung bzw. Bereitschaft und Zeit, sich diese anzueignen.

Wer über keine musikalischen Kenntnisse verfügt, kann sich mit Hilfe der schon genannten Medien, die heutzutage leicht erhältlich sind, einen Zugang zu dieser Welt eröffnen lassen. Wer sein Herz für diese Wirklichkeit öffnet, wird ohne irgendeine Vorleistung in sie hineingenommen, so dass er Anteil erhält an ihrer Fülle.

Auch demjenigen, der nicht über Kenntnisse der lateinischen Sprache, der Notenschrift, geschweige denn der vierlinigen Quadratnotation oder gar der mittelalterlichen Neumen verfügt, sei die Anschaffung der liturgischen Bücher ans Herz gelegt. Das wichtigste dieser Bücher ist das von der Abtei Solesmes herausgegebene *Graduale Triplex*. Es enthält die Gesänge für die Messfeier, und zwar in (übereinanderstehend) dreifacher Notation: in der Mitte die (dem heute üblichen Notationssystem am nächsten kommende) Quadratnotation auf vier Notenlinien, darüber die Neumen der Metzger Schule, darunter die Neumen der St. Galler Schule. Es sei ausdrücklich empfohlen, auch ohne Vorkenntnisse die Gesänge nicht nur anzuhören – am besten natürlich im Rahmen der Liturgie, aber durchaus auch von Tonträgern, zumal es Choral in der Liturgie ja nicht gerade an vielen Orten gibt – sondern auch mitzulesen. Auch ohne Notenkenntnisse kann man im Notenbild der Quadratnotation das Auf und Ab der Bewegung verfolgen. Das Bild der Neumennotation wirkt zwar einerseits abschreckend kompliziert, ist aber in gewissem Sinn wieder denkbar einfach, wenn man die Neumen („Winke“) als am Papier festgehaltene Dirigierbewegungen begreift. Der in einer Neume dargestellte Bewegungsimpuls teilt sich auch dem nicht Vorgebildeten unmittelbar, gewissermaßen suggestiv, auf bildlichem Wege mit.

Man findet auch im Internet mit Hilfe von Suchmaschinen eine Fülle reichhaltigen, gut aufgearbeiteten und ansprechend präsentierten Materials: die Gesänge in schriftlicher Form, als Tonaufnahmen, sowie Übersetzungen und Einführungen.

Jedem Gläubigen steht es frei, den Schatz des Gregorianischen Chorals zu heben, sich diese Gebetsweise der Kirche anzueignen, zu seinem eigenen Gebet zu machen. Dies kann, nach dem Vorbild der alten Mönche, in der Zelle bzw. im Kämmerlein geschehen, oder auch bei der Arbeit. Jedes Wort der Heiligen Schrift eröffnet einen unendlichen Horizont. Es verlangt danach, im Leben jedes Einzelnen verwirklicht zu werden, Fleisch zu werden. Indem man ein kurzes Wort betrachtet, über einen längeren Zeitraum ständig (laut oder in Gedanken) wiederholt (die alten Mönche bezeichneten das als

ruminatio, d. h. „Wiederkäuen“), wird es mit der eigenen Lebenswirklichkeit verwoben. Jeder Aspekt des eigenen Lebens wird durch das Licht dieses jeweiligen Wortes beleuchtet, jeder verborgene Winkel des Herzens. Man sieht schließlich sein ganzes Leben im Licht *dieses* Wortes, wird durch dieses Wort verwandelt – und man wird staunen, welche Fülle an geistlicher Nahrung selbst in „unscheinbaren“ Worten verborgen liegt, über die man bei der Bibellektüre leicht achtlos hinwegliest. Es zeigt sich, dass sich der Sinn der Worte bei weitem nicht in dem erschöpft, was der offenliegende Wortsinn zu bedeuten scheint. Das Wort ist nicht mehr eine Information, die man sich mittels des Geistes aneignet, sondern eine Wirklichkeit, die man in seiner ganzen leiblich-seelisch verfassten Existenz wahrhaft erfährt.

Auf die gleiche Weise kann man ein Wort in Gestalt des Gregorianischen Choral betrachten. Dies kann ein ganzer Gesang sein, den man unablässig wiederholt – laut oder im Geiste – oder auch ein kurzer Abschnitt von wenigen Worten. Wer kein Latein versteht, nehme eine Übersetzung zu Hilfe – selbst dann wird sich ihm die Wahrheit in Gestalt der lateinischen Wörter, wenn er sie sich unablässig wiederholt, in anderer Weise erschließen. Wer die musikalische Notation nicht versteht, nehme einen Tonträger als Grundlage, singe laut oder im Geiste mit und versuche sich den Gesang abschnittsweise anzueignen, so dass man ihn schließlich auswendig (die alten Mönche sagten *ex corde*, „aus dem Herzen“) singen kann. Auf diese Weise öffnet der Gregorianische Choral den Schatz seiner geistlichen Reichtümer, ohne dass es dazu einer gesonderten Anleitung oder Vorkenntnissen bedarf. Seine geistliche Kraft wirkt gerade dann am stärksten, wenn sie sich in Unmittelbarkeit entfalten kann.

Diese Weise der persönlichen, betend mit-vollziehenden Aneignung dieser Gesänge, des uralten und zugleich völlig zeitlosen (d. h. durch nichts Zeitbedingtes getrüben) Gebetsstromes der Kirche ist die beste Grundlage für diejenigen, denen es zukommt, diese Form des gesungenen Gotteslobes in der öffentlichen Liturgie zu vollziehen – Sänger (ob Mönche, Kleriker oder Laien in kirchlicher Hinsicht; ob Fachleute oder Laien in musikalisch-künstlerischer Hinsicht) wie Scholaleiter.

Gregorianik in den Klöstern

Der naheliegendste Ort für eine Wiederbelebung des Gregorianischen Choral sind die Ordensgemeinschaften, alte und neue (wobei gerade in den alten sich die Tradition des Choralsingens am ehesten erhalten hat, namentlich in solchen benediktinischer Prägung). Im Idealfall wird einem geeigneten Mitglied der Gemeinschaft die Ausbildung zum Choral-Magister ermöglicht (z. B. an der Kirchenmusik-Abteilung einer Musikuniversität; oft ist z. B. in Form eines *studium irregulare* ein reines Gregorianik-Studium möglich). Dieser kann dann die Mitbrüder im Choralgesang unterweisen und den Gesang in der Liturgie, in Messe und Stundengebet, leiten. Wichtig ist dabei, dass dem Choralstudium ein angemessener Platz im klösterlichen Tagesablauf eingeräumt wird. Durch die Kontinuität möglichst täglicher Übung werden auch musikalische Laien schnell in den Geist der Gregorianik hineinfließen. Die Offenheit des Herzens ist dabei wichtiger als jede Form von Vorbildung.

Den angemessenen Stellenwert im klösterlichen Zeitablauf wird man dem Choral nur dann einräumen, wenn man ihn nicht als notwendige Gebrauchsmusik zur „Verschönerung“ der Gottesdienste auffasst, sondern als wahrhaft geistliche Übung in die monastische Spiritualität integriert. Die Übung des Choral ist kein gewöhnliches Musizieren, sondern wahrhafte Kontemplation, wahrhaftes Gebet.

Eine andere Möglichkeit für Klöster besteht darin, auswärtige Choral-Experten einzuladen, in regelmäßigen Abständen die Konventsmitglieder im Choralgesang zu unterweisen. Der Verfasser praktiziert einen solchen Unterricht seit einigen Jahren bei einer jungen Ordensgemeinschaft in Niederösterreich, im Rahmen von deren Ordenshochschule, mit beachtlichem Erfolg. Es gibt eine große Gruppe, der alle Studenten des Klosters angehören, unabhängig von musikalischer Vorbildung. Mit dieser Gruppe werden die leichter zu erlernenden Gesänge einstudiert, insbesondere die Gesänge des

Ordinariums (die gleich bleibenden Gesänge der Messfeier), also Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei, sowie liturgische Anrufungen (Akklamationen), Hymnen und Sequenzen. Diese Gesänge sind auch für Laien in der Regel, unter entsprechender Anleitung, leicht zu erlernen. Daneben gibt es die Schola, eine Gruppe von ca. fünf Studenten mit entsprechender Vorbildung und Begabung, die sich den schwierigeren Gesängen insbesondere des Propriums (die wechselnden Gesänge der Messfeier: Introitus, Graduale, Alleluia bzw. Tractus, Offertorium, Communio) widmet. Diese Studenten werden jeweils am konkreten praktischen Beispiel in das Lesen der Neumen eingeführt. Außerdem gibt es für alle eine Vorlesung, wobei am Leitfaden der geschichtlichen Entwicklung in die Besonderheiten der Gregorianik eingeführt wird, so dass alle Studenten zumindest ein Grundwissen, auch über die Neumen, erhalten.

Klöster sind ideale „Stützpunkte“ zur geistlichen Bildung und Auferbauung des Volkes (das wusste vermutlich Kaiser Joseph II., als er massenweise Klöster in Österreich aufhob und damit zu einem bedeutenden Anteil die heutige kirchliche Strukturkrise in dieser Region verursacht hat). Sie sind in diesem Sinn auch hervorragende Multiplikatoren für die Pflege und Verbreitung des Chorals. Werden Mönche, die solcherart eine gute Ausbildung im Gregorianischen Choral erhalten haben, später als Priester mit der Pfarrseelsorge betraut, so können sie auch in diesem Rahmen für ein Aufleben der Choralpraxis sorgen und das Volk unterweisen (was beispielsweise Papst Pius X. in seiner Zeit als Pfarrer auch getan hat)⁵.

Gregorianik in den Pfarrkirchen

Eine vergleichbare Ausbildung angehender Priester im Gregorianischen Choral sollte auch in den diözesanen Seminaren zum Standard werden. Sie können später dort, wo kein geeigneter Kirchenmusiker zur Verfügung steht, nach dem Vorbild des heiligen Pius X. selbst das Volk im Choralgesang unterweisen. Noch wichtiger aber ist, dass in den zukünftigen Geistlichen ein Bewusstsein für die einzigartige Spiritualität des Gregorianischen Chorals geweckt wird, sowie für dessen Stellenwert in der Liturgie. Wichtig ist, dass in jeder Pfarre eine entsprechend ausgebildete Person für die Entwicklung des liturgischen Gesanges Sorge trägt.

Bei der Einführung von Gesängen empfiehlt sich eine behutsame Vorgehensweise. Es ist besser, einen einzelnen Gesang sorgfältig und richtig zu erarbeiten, als sich am Anfang zu übernehmen (z. B. gleich eine ganze „Messreihe“, ein komplettes Ordinarium) und dafür Abstriche bei der Genauigkeit zu machen. Eine „schlampige“ Choralpraxis, der es nur darum geht, das Programm irgendwie abzusingen (es handelt sich ja ohnehin um „primitive“ Musik im Vergleich zur neueren, kunstvolleren), ist – in gewisser Hinsicht durchaus zu Recht – zugrunde gegangen. Nun gilt es, sich jedem einzelnen Gesang mit der ihm angemessenen Aufmerksamkeit zuzuwenden. Nur so wird ein wahrhaft geistlicher Nutzen daraus entstehen und keine leere „Pflichtübung“.

Das Gesangbuch, das bei der Messfeier in die Hände des Volkes gehört (und in die Kirchenbänke) ist das *Kyriale*. Dieses Buch sollte in Pfarrkirchen in genügender Anzahl zur Verfügung stehen (vergleichbar dem jeweiligen Kirchengesangbuch). Es enthält die Gesänge, die allen Gläubigen zukommen und von diesen (über einen längeren Zeitraum) realistischerweise erlernt werden können: 18 Messreihen, 6 Credo, sowie mehrere einzelne Ordinariumsgesänge. Das *Kyriale* ist in dem bereits erwähnten *Graduale Triplex* zur Gänze enthalten. Schreckt man vor einer solchen Anschaffung noch zurück, kann man auch mit den etwa im *Gotteslob* abgedruckten gregorianischen Messreihen beginnen. Sehr bekannt und beliebt ist etwa die *Missa de Angelis* (die allerdings nicht aus der Blütezeit der Gregorianik stammt, sondern deutlich jüngeren Ursprungs ist, was sich beispielsweise in einer

⁵ Siehe dazu den Beitrag in *Vobiscum* 4/2008.

neuzeitlichem Empfinden näheren „Dur-Tonalität“ niederschlägt; von daher ist sie aber für den ersten Einstieg durchaus geeignet).

Gleichzeitig sollte aus besonders interessierten Laien eine Schola gebildet werden, deren Mitglieder sich unter fachkundiger Leitung möglichst regelmäßig und intensiv dem Studium der Gregorianik widmen. Wo die entsprechenden personalen und finanziellen Mittel vorhanden sind, kann die Schola freilich aus professionellen Sängern bestehen, die über besondere Kenntnisse des Gregorianischen Chorals verfügen.

Die Schola übernimmt die Vorsängerfunktion bei den vom Volk gesungenen Messgesängen. Darüber hinaus werden die schwierigeren Gesänge des Propriums erarbeitet. Es ist dabei besser, sich zunächst auf einzelne Gesänge zu beschränken, als sich am Anfang zuviel zuzumuten. Diese sollten allerdings nach allen Regeln der Semiologie einstudiert werden; es muss dabei genug Zeit sein, der Bedeutung jeder einzelnen Neume Rechnung zu tragen.

Es ist nicht realistisch, gleichsam „über Nacht“ nach Art einer Revolution die gottesdienstliche Musik komplett „auf Gregorianik umzustellen“. Dies kann gar nicht zu befriedigenden Ergebnissen führen. Es gilt vielmehr, zunächst einzelne Gesänge, die wirklich sorgfältig erarbeitet und dem Volk auch entsprechend nahegebracht wurden, in das liturgische Leben der Gemeinde einzuführen, wobei sie durchaus auch von anderen Gesängen, wie sie am Ort üblich sind, umgeben sein können. So kann – in kleinen Schritten – ein Bewusstsein für den reichen spirituellen Schatz der Gregorianik im Volk geweckt werden.

Die vollendete Integration des Gregorianischen Gesanges in die Messfeier ist freilich nur im tridentinischen, nach jetzigem Sprachgebrauch also im „außerordentlichen“ römischen Ritus gegeben. Im neuen, dem „ordentlichen“ Ritus, werden immer Brüche und Spannungen bestehen bleiben. Das soll jedoch nicht davon abhalten, auch dort, wo der „ordentliche Ritus“ üblich ist, Gregorianische Gesänge einzuführen.

Die erwähnten liturgischen Bücher, die die Gesänge in einer Form enthalten, die dem gegenwärtigen Forschungsstand gerecht wird und insbesondere die ältesten verfügbaren Handschriften in originaler (Neumen-) Notation wiedergibt, enthalten die Gesänge in der dem neuen Ritus entsprechenden Abfolge. Für Messfeiern im tridentinischen Ritus wähle man die Gesänge aus dem diesem entsprechenden Choralbuch, dem *Liber Usualis* aus, singe sie dann aber tunlichst aus dem *Graduale Triplex*.

Mit diesen praktischen Hinweisen endet die Reihe über den Gregorianischen Choral. Dieses Ende wurde bewusst gewählt, weil es dem Thema keineswegs angemessen ist, bei interessanten historischen Betrachtungen stehenzubleiben. Das Ziel des Verfassers besteht darin, ein Bewusstsein für den einzigartigen Reichtum dieser Gebetsweise zu wecken und zu eigenständiger Beschäftigung mit ihr zu ermuntern. Jeder auf diese Weise Begeisterte wird dort, wo er steht, entsprechend seinen Möglichkeiten, dazu beitragen, diesen Reichtum allen Menschen zugänglich zu machen und dem Gregorianischen Choral auch im Rahmen der kirchlichen Liturgie wieder den Stellenwert einzuräumen, der ihm gebührt.

Daniel Schmidt, Mag. art., ist Kirchenmusikdirektor an der ältesten Wiener Marienkirche und früheren Offizialatskirche, Maria am Gestade. Er lehrt außerdem Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals an der Ordenshochschule der Servi Jesu et Mariae (SJM) in Blindenmarkt/ Niederösterreich.