

DER ORGANISCHE AUFBAU DES LATEINISCHEN HOCHAMTES

(Schluß)

Der kirchliche Volksgesang ist also von den Päpsten nicht als Musik zweiter Ordnung gedacht, wenn vielleicht gerade kein Sängerkhor zur Verfügung steht. Er hat vielmehr sein Recht und seine Aufgabe gerade im feierlichen und feierlichsten Gottesdienst. Von da aus wird verständlich, warum Pius X. sagt, daß die Feier von ihrer Erhabenheit nichts einbüßt, wenn dabei nur Choral gesungen wird, gesungen aber nicht allein vom Sängerkhor, sondern vom „Volk“. Das gilt in erhöhtem Maße vom Volk einer Pfarrei: „Das christliche Volk nehme derart lebendigen Anteil an der Liturgie, daß diese wirklich zu einer heiligen Handlung werde, bei der vor allem der *Seelsorgepriester in der Pfarrei* mit der Schar der Gläubigen vereint dem Ewigen Gott die gebührende Huldigung darbringt.“

Das künstlerische Prinzip des Hochamtes liegt also nicht in der einseitigen und isolierten Kunstpflege durch den Sängerkhor, sondern in der Verteilung der Gesänge unter alle Teilnehmer an der Mysterienfeier je nach dem Grade und der Aufgabe, die ihnen jeweils zustehen. Daher tritt neben das Stilgesetz der Chorgesänge das Gesetz des bewußten Gegensatzes von Kunst- und Volksgesang.

Innerhalb des durch Introitus und Offertorium geschaffenen Rahmens liegen zwei in sich abgeschlossene Reihen des Wortgottesdienstes: Unser Menschenwort zu Gott und Gottes Wort an uns.

Unser Menschenwort steigt auf drei Stufen zum Thron Gottes empor: *Kyrie, Gloria, Oratio*. Ganz wirksam wird diese Stufenfolge, wenn das *Kyrie* Volksgesang ist, das *Gloria* vom Kleriker-Chor oder seinem Vertreter und die *Oratio*, wie ja selbstverständlich, vom Priester allein vgetragen, vom Volke aber mit kräftigem *Amen* beantwortet wird. Gerade in dem Gegensatz zwischen einem kunstvollen *Introitus*, sei es im Choral oder einer andern Musikgattung mit oder ohne Orchester, und dem folgenden Massengesang des *Kyrie* liegt ein besonderer Reiz. Die Melodie des *Kyrie* kann nicht einfach genug sein. Es genügt jene aus der Allerheiligenlitanei. Unser deutsches Volk hat im Mittelalter überall mit großer Freude das *Kyrie eleison* gesungen. Warum sollte es heute nicht mehr gehen? Wohl nicht deshalb, weil es „zu schwer und unverständlich“ ist, sondern weil es zu wenig die Ohren kitzelt, was man von einem *Kyrie* des Sängerkhores erwartet. Richtig verstanden ist es aber im eminenten Sinne Volksgebet. Wohl werden dem *Kyrie* des Volkes nicht mehr die Gebetsmeinungen durch den Diakon vorausgeschickt, aber jeder einzelne Teilnehmer an der Opferfeier trägt seine eigenen Anliegen im Herzen, und Gott weiß sie, ohne daß sie ausgesprochen werden. Der Zelebrant faßt dann alle diese Anliegen zusammen und trägt sie durch Christus, der „lebt und als König herrscht — *vivit et regnat*“, dem himmlischen Vater vor. Dazwischen liegt für gewöhnlich an Sonn- und Festtagen die große Doxologie: das „*Gloria in excelsis Deo*“. Dieses ist kein Volksgesang. Schon das Anstimmen durch den Priester oder Bischof zeigt, daß es vom Priester- oder Klerikerchor beim Altar fortzusetzen ist. Der Bischof steht beim Thron, seiner Cathedra,

inmitten seines Klerus und fordert diesen durch sein Anstimmen zum Mitsingen auf. Was der Sängerkhor zu singen hat, wird von einem Sänger angestimmt, wie *Introitus* und *Communio*, was vom Zelebranten angestimmt wird, wird von den ihn umgebenden Klerikern weitergesungen. Die Musikgeschichte zeigt uns, daß die Komponisten lange damit gerungen haben, die ganz lose aneinander gereihten Rufe des *Gloria* gruppenweise zusammenzuziehen, um dem musikalischen Satz und seinen Gliedern größere Einheitlichkeit zu geben. Das *Gloria* der 15. Messe hat die einfachste psalmodische Form erhalten. Wird es etwa von zwei Gruppen von Knaben gesungen, die zu beiden Seiten des Altares aufgestellt sind, oder im Pontifikalamt zu beiden Seiten des Thrones, dann kommt der Sinn des *Gloria* in dem steten Wechsel der Rufe, in dem Bestreben, sich in Lobpreisungen gegenseitig zu überbieten, sehr wirkungsvoll zur Geltung. Und jetzt wird es ganz still: Der Zelebrant erhebt allein seine Stimme und begrüßt das Volk, seine Gemeinde, die ihm aus einem Munde antwortet: *Et cum spiritu tuo*. Es kommt nicht darauf an, daß das Volk den Inhalt des Gebetes versteht. Oft genug enthält es überhaupt keine besondere Bitte, sondern faßt die Anliegen aller Anwesenden zusammen. Gebete, wie das folgende, sind keine Seltenheit: „Laß Dein Erbarmen in uns wirken und leite unser Herz, weil wir ohne Dich Dir nicht zu gefallen vermögen“ (18. Sonntag nach Pfingsten), oder: „Laß uns wirklich erlangen, um was wir gläubig bitten — quid fideliter petimus, efficaciter consequamur“ (22. Sonntag nach Pfingsten). Was wir erbitten, wird gar nicht gesagt. Das weiß jeder selbst, was ihm am Herzen liegt. Aufgabe des Priesters aber ist es, diese Bitten vor Gott zu tragen. Darum sucht er durch die Einleitung *Dominus vobiscum*, *Oremus*, die Verbindung mit jenen, in deren Namen er nun betet, und die sich im *Amen* an das Gebet anschließen.

Natürlich ist es der Musik nicht verwehrt, *Kyrie* und *Gloria* zu komponieren. Die Komponisten stehen hier vor der schwierigen Aufgabe, die der Choral glänzend gelöst hat, die Steigerung vom *Kyrie* zur *Oratio* herauszuarbeiten. Sonst verfehlt der Komponist sein Ziel. Man wird sich füglich fragen können, ob die Oration auf ein rauschend verklungenes *Gloria* wirklich für den unbefangenen Hörer als Höhepunkt des Gebetes deutlich und unmißverständlich hervortritt.

Die zweite Reihe ist gebildet von den Lesungen aus dem Worte Gottes. Kirchenväter haben hier keinen Platz; wohl kommen sie im kirchlichen Stundengebet zu Wort. Zur Vorbereitung auf die Mysterienfeier aber dient nur die Verkündigung des Wortes Gottes, wieder in dreifacher Steigerung: Zuerst liest der Subdiakon aus den Apostelbriefen oder aus dem Alten Testament. Dann liest der Diakon einen Abschnitt aus einem der vier heiligen Evangelien, und schließlich — so kommt die Steigerung erst recht zur Geltung, hält der Zelebrant, Priester oder Bischof eine Homilie, die sich natürlich in den Charakter des Hochamtes organisch eingliedern muß und nicht in irgend einer Predigt über ein gerade dieser Meßfeier ganz fernes Thema bestehen darf. In der Homilie kommt die Volkssprache zu ihrem Recht. Nach Belieben kann ihr ja das Tagesevangelium in der Volkssprache vorangeschickt werden. Das Evangelium deutsch in der liturgischen Melodie zu singen, entspricht kaum unserem deutschen Sprachgefühl, selbst wenn es gestattet wäre. Durch die vatikanische Choralausgabe sind uns wieder zu den Lesungen und Gebeten die *Toni ad libitum* zugänglich

geworden. Ihnen kommt die Bedeutung zu, daß durch sie das ganze Hochamt auf die subtonale Tuba eingestellt werden kann, das heißt auf einen Rezitationston, unter dem ein Ganzton liegt. Das *Et cum spiritu tuo* nach dem *Pax Domini* verliert dadurch seine isolierte Sonderstellung, weil diese Antwort auch an allen anderen Stellen des Hochamtes so zu singen ist, wenn man die subtonale Tuba wählt.

In nähere Beziehung zur Musik treten die Lesungen durch die sogenannten Zwischengesänge, eine Verlegenheitsbezeichnung, welche diesen Gesängen durchaus nicht gerecht wird. So wie sie heute vorliegen, sind es für gewöhnlich zwei, die aber liturgisch und musikalisch scharf zu trennen sind. Im Choral kommt diese Trennung deutlich zum Ausdruck. Falsch wäre es, sie bei musikalischen Kompositionen zusammenzuschmelzen. Mit den antiphonischen Gesängen, wie *Introitus*, haben diese Gesänge nichts zu tun. Sie sind viel älter als das Eindringen der Antiphonie in die Meßfeier; sie sind heute Verbindung von Sologesang mit einem kleinen Chor. Sie sind *ihrer selbst* wegen da, nicht um irgend eine Pause auszufüllen oder eine Handlung, wie den Einzug, zu begleiten. Darum sind sie mindestens ebenso wichtig, wie die Lesungen, zu denen sie gehören. Das Graduale wächst aus der Lesung heraus, wenn auch nicht immer in jener Klarheit wie am Epiphaniestag. An diesem schließt die Prophetenlesung: „Alle werden von Saba kommen, Gold und Weihrauch bringen und das Lob des Herrn verkünden.“ Das Graduale greift diese Worte auf und kleidet sie in eine schwungvolle Melodie. Der Solist singt darauf den ersten Satz der Lesung: *Surge, illuminare, Jerusalem!*“ und der kleine Chor wiederholt deren Schluß-Satz: „*Omnes de Saba venient.*“ — Ist auch der Zusammenhang zwischen Lesung und Graduale nicht immer so offenkundig, so ist das Graduale doch immer die Blüte, die aus der Lesung erblüht. Daß der Zelebrant gleichzeitig den Text des Graduale liest, ist eine spätere Zutat. Jahrhundertlang dachte niemand daran, den Text durch den Priester lesen zu lassen. Ja, er hatte dazu auch kein Buch zur Hand. Nicht einmal die Sänger hatten das Buch mit dem Graduale, sondern nur jener, welcher es eben vortrug. Wie nun die Lesung selbstverständlich von *einem* vorgetragen wurde und heute noch wird, so ist auch der Gradualvers wesentlich *Sologesang*. Ihn von zwei oder vier Sängern vortragen zu lassen, mag wohl dem Buchstaben der Rubriken entsprechen, aber nicht ihrem Geist. Wie dem Orchester, gibt das *Motu proprio* auch dem Solisten sein Recht, mag er Choral oder etwas anderes singen: „Damit (mit dem Hinweis auf den Chor) soll freilich der Sologesang nicht ganz verboten werden. Er darf nur in der Liturgie nicht so sehr hervortreten, daß er den größten Teil des Textes umfaßt; er soll vielmehr dazu dienen, einen Text hervorzuheben oder eine schöne Verbindung herzustellen und soll aufs engste dem Chorgesang verbunden sein“ (Mp V 12). Das ist der Fall, wenn der Gradualvers vom Solisten vorgetragen und vom kleinen Chor umrahmt, also der erste Teil, wie es die Rubriken gestatten und nahe legen, wiederholt wird. Corbinian Gindele widmet dem Choral solo die warmen Worte: „Nicht weniger wesentlich wie der Chorgesang ist auch der Sologesang im Choral. Er setzt darum eifrigste Stimmbildung voraus. Selbst wenn viele Choral-Solostücke in ihrer heutigen Fassung für die Ausführung keine besonderen technischen Schwierigkeiten aufweisen, muß zunächst einmal der Wert des Solosingens ins rechte Licht gerückt werden. Solosingen bedeutet individuelles Singen. Der Zauber einer Einzelstimme soll

aufleuchten, von keiner anderen Stimme beeinträchtigt; die ungetrübte Schönheit der Einzelstimme soll sich mit überlegener musikalischer Gestaltungskraft vereinen. Das ist auch im Choral der engere musikalische Sinn des liturgischen Solosingens, soweit es sich um kunstvolle Melodien handelt. Der Solostimme gebührt es, im Kult den besonderen kunstvollen Ausdruck liturgischen Gesanges zu gestalten“ (Lebendiger Choral S. 48). Schon im Jahre 1869 hat Raymund Schlecht in einem Promemoria an den deutschen Episkopat in Fulda über den Choral geschrieben: „Damit dieser Gesang aber seine ganze Würde und Anmut entfalten könne, ist die Heranbildung von Sängern notwendig, welche mit den jedem Kunstsänger unersetzlichen Eigenschaften noch die tiefste Kenntnis der vorzutragenden Gesänge verbinden, daß sie den durch die heiligen Texte im Herzen erweckten Gefühlen entsprechenden Ausdruck zu geben imstande sind“ (Neue Aktenstücke zur Geschichte der Regensburger Medizäa, Eichstätt 1912, S. 8). Es ist klar, daß man diesen vollendeten Vortrag nicht von einem beliebigen Dilettanten, sondern nur von einem geschulten Sänger verlangen und erwarten darf. Seinen Platz im Hochamt hat der Sologesang im *Graduale*, im *Alleluja*-Vers und im *Tractus*, sowie in den *Offertorium*-versen. Freilich wird es nur selten möglich sein, dazu den geeigneten Sänger zu finden. Er muß Latein können, nicht bloß einige Worte übersetzen können, sondern den ganzen seelischen Gehalt des Stückes in seiner lateinischen Ausprägung erfassen und erleben können. Es handelt sich nicht um ein verstandesmäßiges Übersetzen der lateinischen Worte, sondern um ein seelisches Nachfühlen der darin ausgeprägten Stimmung. Die Liturgie will ja im *Graduale* nicht lehren — das tut sie in der Lesung —, sondern den seelischen Gehalt der Lesung im Gemüt ausschwingen lassen. Dann muß der Solosänger, ebenso wie die andern, am Tisch des Herrn teilnehmen, der auch für ihn gedeckt und zu dem auch er eingeladen ist; endlich muß der Sänger beim Gesang wirklich dort stehen, wohin ihn der Name des Gesanges — *Graduale* — weist, also an den Stufen des *Ambo*, von dem aus die Lesung vorgetragen wurde, wo der *Ambo* fehlt, jedenfalls in sichtbarer Verbindung mit dem Subdiakon, der gelesen hat. Wie es in der Oper selbstverständlich ist, daß jeder an dem Platz singt, wohin er im Zusammenhang der Handlung hingehört, so muß auch in der Liturgie jeder dort stehen, wohin er im Zusammenhang der Handlung hingehört. Der Name *Graduale* sollte nicht bloß eine historische Erinnerung sein, daß es einmal so war, sondern eine stete Mahnung, wie es sein kann und soll, wenn die Gesänge ganz zur Wirkung kommen sollen. Natürlich hat der Solist auch ein liturgisches Gewand, sei es Chorrock oder auch *Pluviale*. Erst mit dem *Graduale* ist die vorangegangene Lesung abgeschlossen. Nochmals sei betont, daß das *Graduale* mit den andern Gesängen nichts zu tun hat. Daher wird ihm eine einheitliche Komposition des sogenannten „*Propriums*“ nicht gerecht.

An das *Graduale* schließt sich der Gesang zur Vorbereitung auf das Evangelium. Liturgisch vollzieht sich diese Vorbereitung in einer heute leider ganz zusammengeschrumpften Prozession an den Ort, wo das Evangelium vorgetragen wird. Das Evangelienbuch selbst wird vom Altar genommen, wo es bei den Orientalen immer liegt. Der Diakon empfängt vom Zelebranten Sendung und Segen zur Verkündigung. Eine Weihrauchwolke bezeichnet den Weg, den das heilige Buch nun antritt, zwei Akoluthen mit brennenden Kerzen begleiten es. Bevor noch sein Vortrag

beginnt, werden die heiligen Worte ehrfürchtig in Weihrauch gehüllt. Dieser feierlichen Vorbereitung entspricht auch ein feierlicher Gesang. Voll Ehrfurcht und Staunen schauen Sänger und Volk auf die Prozession mit dem heiligen Buch. Wie ein Herold verkündet jetzt der Solist, was hier geschieht: Es wird gerüstet zur Verkündigung der „Frohen Botschaft“, das heißt ja *Evangelium*. Der Sänger hat die Herzen vorzubereiten, daß diese Frohbotschaft auf gutes Erdreich falle. Manchmal, in Zeiten der Buße, muß das Herz durch die Psalmworte des *Tractus* erst aufgepflügt werden, damit es den Samen des göttlichen Wortes aufnehmen. Am Festtage ist es schon zur Aufnahme gerüstet. Nur die Heilsfreude soll erweckt werden, damit das Hören der Heilsbotschaft den Hörern wirklich zum Heil sei. Darum erklingt jetzt ein Wort, das alle verstehen, das Wort der Heilsfreude, das ausklingt in wortlosen Jubel, den langen *Jubilus* des *Alleluja*. Es ist kein Lied, das das Volk singen soll, aber es ist ein Lied für das Volk. Ein innerer Jubel, eine unsagbar tiefe Freude, Christ zu sein, muß jetzt die Herzen der Gläubigen durchziehen. Die Herzen geben das Echo auf den *Jubilus* des *Alleluja*. Nun kommt ein anderer Solist, der in einem kurzen Lied das Evangelium begrüßt. Deutlich ist es gerade auch an Epiphanie, wie der Vers auf das Evangelium hinweist: „Wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen und kommen mit Geschenken, den Herrn anzubeten.“ Aber auch sonst sind die Beziehungen zwischen *Alleluja-vers* und *Evangelium* oft deutlich zu spüren. Am zweiten Sonntag nach Ostern heißt es in Vers und Evangelium: „Ich bin der gute Hirt.“ Am fünften Sonntag nach Ostern in beiden: „Ich bin vom Vater ausgegangen und in die Welt gekommen; nun verlasse ich die Welt wieder und gehe zum Vater. Alleluja.“ Dadurch, daß der Vers vom *Alleluja* umrahmt wird, nimmt er teil an dem seelischen Gehalt des Jubelwortes. Das alles läßt es sich die Liturgie kosten, um die Verkündigung der Heilsbotschaft würdig und stimmungsvoll vorzubereiten. Dazu hat uns Pius X. in seinem *Motu proprio* angeleitet, wieder auf diese Zusammenhänge in der Liturgie zu achten. Der größte Gewinn, den uns die Ausgaben des „Traditionellen Chorals“ gebracht haben, ist der, daß sie uns den in der *Medicäa* ganz verschütteten Formenreichtum der Gesänge erschlossen haben. Ganz zur Geltung kommen diese Gesänge freilich nur, wenn sie in liturgischer Form in engster, auch sichtbar dargestellter Verbindung mit den Lesern vorgetragen werden.

Es ist eine sehr schwere Aufgabe für einen Komponisten, hier in einer Komposition das zu erreichen, was der Choral vorgebildet hat. Das Bestreben wird sich nicht darauf zu richten haben, genau sklavisch die Formgebung des Chorals nachzuahmen und gleich ihm zwischen Solo und Chor zu unterscheiden. Nicht darin liegt die Angleichung an den Choral als Ideal der Kirchenmusik. Werden diese Gesänge auf den Sängerkhor in der jetzt üblichen Form übertragen, dann sind die Prinzipien zur Komposition eben aus dem Charakter des Chorgesanges her zu nehmen, und auch auf diese Weise wird es möglich sein, die Herzen so zu bereiten, daß sie die Epistel in sich nachklingen lassen und das Herz der Frohbotschaft öffnen. Freilich, die scharfe Trennung der beiden Gesänge ist dazu notwendig, ebenso ein liebevolles Sich-Versenken in den Sinn und die Stimmung der Lesungen. Der heutige Kirchenkomponist kann nur in engster Fühlungnahme mit dem *Missale* komponieren, heute, in einer Zeit, wo der Inhalt

des *Missale* mehr und mehr Gemeingut der religiös interessierten Kreise geworden ist.

Das dem *Evangelium* folgende *Credo* will sich auch heute noch nicht recht in das Ganze des Hochamtes einfügen. Die weit ausholenden *Credo*-Kompositionen der Romantiker und ihrer Nachahmer verschieben den Akzent von der schlichten Bejahung des Glaubens in eine gemütvollte Betrachtung der im Bekenntnis aufgezählten Tatsachen, mit besonderer Vorliebe für das *Et incarnatus, passus, resurrexit*. Mit vielen anderen ebenso wichtigen Glaubensartikeln haben manche Komponisten nichts Rechtes anzufangen gewußt, wenn sie nicht kühn einige Artikel überhaupt gestrichen haben. Und taten sie es nicht selbst, so übernahmen diese traurige Aufgabe die Chorleiter bei ihren „Aufführungen“. Ein gekürztes *Gloria* zu singen ist nicht so schlimm, weil es sich dabei nur um einige Anrufungen mehr oder weniger handelt. Das Glaubensbekenntnis aber gewohnheitsmäßig zu verstümmeln, Glaubensartikel nach Belieben des Chorleiters auszulassen, das *Credo* vorzeitig abubrechen oder darin Sätze zu überspringen, ist eine derartige Ehrfurchtslosigkeit gegen unseren heiligen Glauben, daß dieser Übelstand von den für den Gottesdienst Verantwortlichen nicht länger übersehen und geduldet werden darf. Wo es sich um Verletzung der dem *Symbolum* schuldigen Ehrfurcht handelt, kann es nie eine rechtmäßige gegenteilige Gewohnheit geben. Mancherorts hilft man sich damit, daß man das *Credo* wohl vollständig singt, dafür aber das *Offertorium* ausläßt, und der Priester während des *Credo* die Opferung vollzieht. Ein gangbarer Weg wäre es, im Hochamt mit Predigt, die Predigt mit dem von allen laut gebeteten Glaubensbekenntnis zu schließen, während der Priester am Altar sein *Symbolum* betet. Freilich, den Rubriken entspricht das nicht; aber ebensowenig entspricht die unwürdige Kürzung. Welche Art würdiger ist, dürfte nicht schwer zu entscheiden sein. Das *Motu proprio* macht ja in seinem III. Teile auf die Bedeutung des ganzen liturgischen Textes nachdrücklich aufmerksam.

Zwischen *Evangelium* und *Credo* ist die Homilie eingeschoben. Sie kommt dann recht zur Geltung, wenn sie der Zelebrant selbst hält.

Damit ist der organische Bau des Hochamtes aufgezeigt. In der Mitte der gewaltige Felsblock des eucharistischen Gebetes, ihm vorgelagert ein lieblicher Blumengarten sorgfältig ausgewählter Lesungen und Gesänge. Der Zugang dazu führt auf den drei Stufen des Gemeinschaftsgebetes: Volk, Kleriker, Zelebrant. Über dem Felsen der Eucharistie ragt das Kreuz des Erlösers empor, nicht in unzugänglicher Ferne. Liebevoll ladet er ein: „Kommt und kostet, wie süß der Herr ist! Nehmet hin und esset: Dies ist mein Leib.“ Gebets- und Lesungsreihe sind von einem herrlichen, kostbaren Rahmen umgeben. Pius X. war es aber nicht um den Rahmen und überhaupt nicht um die Musik an sich zu tun, sondern nur insoweit, als sie sich in die Einladung zum Tisch einfügt. Dazu soll sie dienen.

St. Ottilien-Schwaz

Univ.-Prof. DDr. Erhard Drinkwelder O.S.B.