

„So sie's nicht singen, glauben sie's nicht“ (1)
Die Hymn-odie im Gregorianischen Choral (2)

1. Der Bestand und seine Entstehung

Die Psalmen hat das Christentum aus dem Alten Testament übernommen, die im Raum der lateinischen Kultur entstandenen Hymnen sind sein eigener Beitrag zur Lyrik der Weltliteratur. Diese für den Gottesdienst und für die private Frömmigkeit bestimmte Literatur setzt im 4. Jahrhundert ein. Am Ende des Mittelalters ist der Bestand auf annähernd 30.000 Titel angewachsen. Sie finden sich in den 55 Bänden der *Annalecta Hymnica Medii Aevi*, einer monumentalen Edition, die auf eine kirchliche Initiative zurückgeht: Der Provinzial der deutschen Jesuiten hatte den jungen Pater Guido Maria Drewes 1885 mit der Ausarbeitung einer Geschichte der lateinischen Hymnodie beauftragt. Mit der Unterstützung seines Mitbruders Clemens Blume widmete sich Drewes ein Vierteljahrhundert lang bis zu seinem Tod im Jahre 1909 der Aufgabe, den Schatz der lateinischen Hymnendichtung zu heben. Diese Initiative entsprang – wie auch die Wiedergewinnung des Gregorianischen Chorals – aus dem Geist der nicht nur kirchlichen Restauration des 19. Jahrhunderts. Hunderte sind in der Neuzeit im liturgischen Gebrauch geblieben. Folgende Ausführungen möchten den Schatz der besonderen Gottesrede und seine Entwicklung etwas näher betrachten. In ihnen werden entlang eines geschichtlichen Abrisses Gesichtspunkte von Stil und Funktion der Hymnen zur Sprache kommen, sowie einzelne Hymnen – nicht in ihrer Vollständigkeit, doch mit einzelnen besonderen Aspekten – gewürdigt werden. Auch die Problematik der Übersetzungen und die Wirkungen der nachkonziliaren Dynamiken des 2. Vatikanischen Konzils werden in gebotener Kürze thematisiert.

2. erste Charakteristika

In der griechischen Antike ist der Hymnus ein Lied, das zum Preis von Göttern oder Heroen angestimmt wird. Die lateinische Sprache übernimmt den Begriff als Lehnwort. Mit der Übernahme durch das Christentum tritt auch die griechische Musikpraxis in den Horizont der liturgischen Musik, die zunächst nicht liturgierelevant ist, da sowohl das Evangelium wie auch die ins lateinische übersetzten Psalmen nicht metrisch gebundene Texte sind, diese aber eine Grundvoraussetzung für die griechische Musik ist. Das Wort ist wohl abgeleitet von griechisch „hyphaino - weben“. Weben meint die Herstellung einer Textur aus Kette und Schuss. Die Kette des Hymnus ist eine Sache der Kunst, der Schuss ist eine Sache des Kultes. Zur Sache der Kunst gehört seine metrisch gebundene, in Strophen gefasste Form – mit Vorläufern im wesentlichen aus Griechenland stammend – zur Sache des Kultes gehört, dass er preist. Er ist zuerst und vor allem Lobgesang! Nach dem hl. Augustinus ist dreierlei notwendig, damit etwas ein Hymnus sei: Lob, Gott und Gesang (Lied), also spezifische Gottesrede; Lob, poetisch und gesungen. Denn so Augustinus weiter: „Wer singt, der lobt nicht nur, er lobt auch freudig, wer Lob singt, singt nicht nur, nein, er liebt auch den, dem er singt“ (3). Freude und Liebe sind also seine beiden Lungenflügel. Beides aber setzt Beziehung voraus, Anrede. Die Praxis des Singens von Hymnen kann deswegen auch wesentlichen Beitrag zur Vertiefung dieser Beziehung leisten.

Lucis Creator optime: DU
Aeterne rerum Conditor: DU
Te ante lucis terminum: DICH
Diese Liste ließ sich beliebig fortführen.

3. Ambrosius als Vater der poetischen Gottesrede im Westen

Isidor von Sevilla (gestorben 633) überliefert die Definition des Augustinus'. Er fügt ihr aber einen folgenreichen historischen Akzent hinzu, wenn er den gallischen Bischof Hilarius von Poitiers (gestorben 366) als ersten lateinischen Hymnendichter bezeichnet und ihm den Mailänder Bischof Ambrosius an die Seite stellt. Das Konzil von Toledo (633) übernimmt in seiner Entscheidung über den liturgischen Gebrauch nichtbiblischer Hymnen das Urteil Isidors, denn es stellt in seinem 13. Kanon Hilarius und Ambrosius nebeneinander und nennt sie allein als Verfasser von Hymnen. Was sich nun im Gefolge dieser poetischen Erneuerung der lateinisch christlichen Literatur ausgebildet hat, wird nun im strengen Sinne als Hymnus bezeichnet. Eine Bestimmung dieser besonderen Form der Gottesrede ist also ohne einen Blick auf die Geschichte nicht zu erreichen. Von Hilarius von Poitiers stammt im Übrigen ein „liber hymnorum“, das heute nur noch fragmentarisch erhalten ist. Da aber nach Auskunft von Hieronymus Hilarius die Gallier im Hymnengesang ungelehrig fand, so wurde nicht Hilarius sondern Ambrosius der Vater des lateinischen Kirchengesangs im Westen. Die unmittelbare Wirkung der poetischen Erfindung des Mailänder Bischofs wird in einer berühmten Passage der Bekenntnisse des Augustinus bezeugt. (4)

Augustinus verbindet dies Aufkommen einer neuen Art von kirchlichem Gesang mit dem dramatischen Ereignis einer Domblockade, bei der die Mailänder Gemeinde ihrem Bischof in der Kirche gegen die Bedrohung durch die arianische Kaiserin Justina aushielt und sich mit Gesängen auferbaute. Das Zeugnis der Confessiones des Augustinus weist hier deutlich auf den starken emotionalen Eindruck hin, den die neuen Hymnen auf das bedrängte Kirchenvolk wie auf den von Zweifeln umgetriebenen Intellektuellen gemacht haben, und spricht auch schon davon, dass sie sich weit über Mailand hinaus verbreitet hätten.

4. Der Hymnus „Veni Redemptor gentium“ als Beispiel (5)

Einer der markantesten Hymnen des Ambrosius ist das bis in unsere Gesangsbücher weiter lebende Weihnachtslied „Veni Redemptor gentium“ – „Nun komm, der Heiden Heiland“, so nach Luther – oder auch in neuer Übertragung von Markus Jenny, der allerdings das Versmaß verändert hat: „Komm, Du Heiland aller Welt“ (Neues GL 227). Dieser Hymnus erinnert an die O Antiphonen der letzten 7 Tage vor Weihnachten, die alle auf den Ruf „Veni – komm“ hinzielen. Die gemeinsame Wurzel liegt aber wohl in einem Psalm; das ist unschwer zu erkennen aus der ursprünglichen, später verlorenen Eingangstrophe:

Intend(e), qui regis Israel
Super Cherubim qui sedes,
appar(e) Ephrem cor(am), excita
potentiam tu(am) et veni.

Man kann verstehen, dass diese Strophe – mit 5 Elisionen in 4 Zeilen! – später als holprig empfunden und deshalb weggelassen wurde. Aber was ging damit verloren! Wer den lateinischen Psalter im Ohr hat, hört sogleich den Anfang von Psalm 80 heraus:

„Qui regis Israel, intende,
(qui deducis velut ovem Joseph,)
Qui sedes super Cherubim,
manifestare coram Ephraim,
(Benjamin et Manasse,)
Excita potentiam tuam et veni.“ (6)

Nun erst erhält der ambrosianische Strophenanfang „Veni redemptor gentium“ sein volles Gewicht; nun ist auch nicht mehr nur vom Volk Israel die Rede, sondern vom Heiland aller Welt, „Der Heiden Heiland“. Da wird auch erkennbar, dass die Grundgedanken der O-Antiphonen nicht nur in dem Wort „veni“ zur Geltung kommen, sondern auch in den alttestamentlichen Bildern, die dann in diesem Worte gipfeln: „Führer und Szepter des Hauses Israel – Zeichen für die Völker, vor dem die Könige schweigen, den die Heidenvölker anflehen – Erwartung der Völker und ihr Erlöser“. Mit anderen Worten: Hier ist ein Bindeglied zwischen Psalm und Hymnus zu erkennen, das etwas Wesentliches über den Hymnus aussagt: Biblische Poesie – und dazu gehören auch die alttestamentlichen Cantica, also „Psalmen“ in anderen Büchern der Schrift, etwa in der Weisheitsliteratur, bei den Propheten, ja auch in den Geschichtsbüchern – Gedicht- und Gesangsformen also aus dem hebräischen, sie werden umgegossen in die Poesieformen der lateinischen Sprache. Ambrosius allerdings hat den Hymnus nicht speziell nur für Weihnachten oder für den Advent gedichtet. Den gab es zu Ambrosius Zeiten in der uns geläufigen Form noch gar nicht. Er breitet deswegen in seinem Hymnus zunächst die gesamte Heilsgeschichte aus sowohl im Hinblick auf das erste Erscheinen Christi wie auch auf sein zweites Erscheinen bei jedem von uns und auch auf sein Erscheinen am Ende der Zeiten. Das Anliegen des Ambrosius ist es also, das eher trockene Wort der Theologie in Bilder zu gießen, damit sie als frohe Botschaft von jedem angenommen, gesungen und verkündet werden können, eben: „So sie's nicht singen, glauben sie's nicht“. In der ersten Strophe wird der Rückkäufer der Völker angeredet. Die nächsten Strophen entfalten die Heilsgeschichte Gottes mit den Menschen in zarten, fast mystischen und doch sehr ausdrucksstarken Bildern. In ihnen herrscht die „Er-Rede“. In der 6. Strophe allerdings kehrt Ambrosius wieder zur direkten Anrede zurück: „preasepe iam fulget tuum“ – „Deine Krippe glänzt schon hell und klar“. Das tut die Übersetzung von Markus Jenny fatalerweise nicht: „Glanz strahlt von der Krippe auf“. Eine Krippe besteht aus Brettern und sie leuchtet weder noch glänzt sie. Das Geheimnis von Weihnachten wird sich erst dann enthüllen, wenn die Holzkrippe vergessen und gesungen wird: „Deine Krippe – Du, in Niedrigkeit geborenes Kind, Du Retter der Welt!“. Wie nichtssagend ist der Satz ohne Beziehungsrede! Und wie leuchtet er auf in ihr: der in der erbärmlichen Krippe liegende Erlöser bringt die Krippe zum Leuchten und dieses Leuchten geht fortan durch alle Dunkelheiten dieser Welt! Hier schon wird ansatzweise die Problematik der Übersetzung deutlich, andererseits aber auch wie essentiell für den Hymnus die Beziehungsrede ist: So sie' s nicht singen, glauben sie's nicht.

Der überaus große Erfolg der Lieder des Ambrosius bedingte, dass die Hymnen in Form und Stil auf breiter Basis Nachahmer fanden und so „ambrosianus“ zu einer Gattungsbezeichnung wurde. Der Hl. Benedikt verwendet in seiner Regel den Begriff

„ambrosianus“ statt des Begriffes „Hymnus“ (vgl. RB u.a. Kap.9, 4). Ihn kennzeichnet metrischer Bau, nach Quantitäten geordnet, octosyllabisch und im jambischen Dimeter:

Aetérne rérum cónditór:

v – der Fuß

v – v – zwei FüÙe, das Metrum

v – v – v – v – zweimal das Metrum: hier jambischer Dimeter

Auf das Problem „quantitierend – akzentuierend soll hier nicht eingegangen werden. Ambrosius also, der Vater des lateinischen Kirchengesanges hat dem abendländischen Hymnus eine Art Muster mitgegeben, aus dem dann doch eine große hymnische Vielfalt erwachsen konnte.

5. Die „Söhne“ des Ambrosius im Raum der Antike

Zunächst ist hier der Spanier Prudentius (348-404) zu nennen, dessen Morgenhymnus „Ales diei nuntius“ bis heute erhalten ist. Er hat heute im Stundengebet seinen Platz als Hymnus der Lesehore am Donnerstag der zweiten und vierten Woche. (7) Im Gegenüber von Ambrosius und Prudentius, dessen Werk eher als Lesedichtung einzuordnen ist, wird nun schon am Anfang der Gebrauchsraum des Hymnus sichtbar. Er bedient offizielle Liturgie und private Frömmigkeit. Benedikt kann bereits auf einen festen Bestand zurückgreifen und macht die feste Regel daraus, dass bei jeder kanonischen Tageszeit ein bestimmter Hymnus zu singen sei. Aus dieser Ordnung ergeben sich für jeden Tag acht Hymnen: zur Vigil, zur Prim, zu den Laudes, zur Terz, Sext und Non, zur Vesper und zur Komplet, alle im Wesentlichen als „ambrosiani“.

Die Hymnendichter des 5. und 6. Jahrhunderts erweitern dieses Spektrum. Allen voran Gregor der Große, dem wir die herrlichen Vesperhymnen der Woche verdanken. Sie spiegeln die einzelnen Phasen der Schöpfungstage in Beziehunsrede und fügen nach den „naturalia“ in der Regel ausgedehnte „moralia an. Im Hymnus „Lucis Creator Optime“ wird dies ganz deutlich. (8)

1. Lucis Creator optime
lucem dierum proferens,
primordiis lucis novae
mundi parans originem,

Beste Schöpfer des Lichtes Du,
du bringst das Licht der Tage hervor,
durch den ersten Anfang des neuen Lichtes
rufst Du die Welt zu ihrem Beginn.

3. Ne mens gravata crimine
vitae sit exsul munere,
dum nil perenne cogitat
sesequae culpae illigat.

Dass nicht der Mensch, durch Schuld beschwert,
verbannt sei von der Gabe des Lebens,
wenn er nichts Ewiges denkt
und sich in Schuld verstrickt.

„Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde, ... und Gott sprach: es werde Licht und es ward Licht. Und Gott sah, dass das Licht gut war....“ (Genesis 1,1). So beginnt die geniale Kosmologie der Bibel als mythische Erzählung, als Lichtbildschau von der Entstehung der Weltordnung. Papst Gregor der Große (+604), geht an den in der Genesis vorgestellten Sachverhalt ganz anders heran. Er beginnt mit einer persönlichen Anrede „Du“. Und er spricht im Präsens. Gottes Schöpfungstat ist für ihn nicht ein vergangenes Ereignis, sondern gegenwärtig. Schöpfung geschieht für ihn täglich neu,

indem er mit dem Licht des neuen Tages die Schöpfungstat Gottes am Anfang der Welt erinnert und in seine Lebenswelt hinein holt. Es heißt: „Du bringst das Tageslicht hervor, du scheidest die Finsternis und schaffst dem Lichte Raum“. Die letzte Zeile der zweiten Strophe „audi preces cum fletibus“ – „höre unsere mit Weinen vorgebrachten Bitten“ leitet jetzt mit der Formulierung der ersten und einzigen Bitte zu den „moralia“, zu den Bezügen zum inneren Leben über. Er macht so deutlich, dass seine Bitte in einem inneren Zusammenhang mit den „naturalia“ steht. Das ist ja das besondere Kennzeichen des Hymnus, dass er bei der Schilderung der natürlichen Welt nicht stehen bleibt. Das Schwinden der Finsternis vor dem Lichte und die Bereitstellung von Lebensraum, das war es, was den Hymnendichter zum „optime“ veranlasste. Nun formuliert er daraus seine erste Bitte. Nach sieben Zeilen Lobpreis in Anrede folgt jetzt eine Bitte, die mit dem „audi – horche“ auch das erste Prädikat des Hymnus eingeführt. Könnte die erste Strophe auch einem religiösen Schwärmer entsprungen sein, so erweist sich Gregor mit der folgenden Strophen als ein Mensch, der auch Abgründe und chaotische Verwirrung und Verirrung bei sich selbst kennt. Er wird konkret, er kennt das von sich: eine Schuld, die bis zum ureigenen Wesenskern vordringt und ihn wie eine drückende Last beschwert. Mit diesem Wesenskern findet er sich plötzlich nicht mehr im Lichte wieder sondern im lichtlosen Schattenreich, in „Finsternis und Todesschatten“. Er nennt diesen Ort ein Exil, weil er weiß, dass der lichte Tag und nicht der Hades sein eigentlicher von Gott gewollter Heimatort ist. Eine zweite Gefahr lauert: Die Gefahr, nichts Ewiges mehr zu denken, die Gefahr im Diesseits hängen zu bleiben, die Gefahr sich mit den Gütern dieser Welt zufrieden zu geben. Das sind für den Hymnendichter die Gefahren für den Verlust des Kontaktes zum Schöpfer und Zeichen der Zunahme der Erfahrung von Finsternis, wo doch der Schöpfer selbst durch die Schaffung des Lichtes sie zum Platz machen veranlasst hat. Den Hymnus schließt eine Doxologie ab. Seinen besonderen Platz findet der Hymnus im Stundengebet natürlich am Sonntag, dem ersten Tag der Woche, dem Tag, den die Genesis in ihrer Kosmologie für die Erschaffung des Lichtes reserviert. So geht es Gregor dem Großen auch bei diesem in der ambrosianischen Nachfolge stehenden Hymnus darum, objektive Texte der Hl. Schrift umzuschmieden in poetische Beziehungsrede: „So sie's nicht singen, glauben sie's nicht!“

Sedulius dichtet seinen 23-strophigen, abecedarischen Hymnus „A solis ortus cardine“, der primär für den Gebrauch gebildeter Frömmigkeit zu denken ist, woraus jedoch 2 Teile in das römische Stunden Gebet an Weihnachten und an Epiphanie gelangt sind. (9)

Für die bedeutenden Kreuzhymnen des Venantius Fortunatus (540 – 609) sei auf die exzellente Würdigung durch P. Gerhard Voss in UNA SANCTA 2/92 verwiesen. Dort wird v.a. auf die originale Fassung rekurriert, welche erst eine vollständige und gültige Interpretation ermöglicht. Die deutsche Fassung im Gotteslob (Neues GL Nr. 299) mit nur 5 der sonst 8 Strophen ist ein Torso. Der in Ravenna geborene und im fränkischen Poitiers als Bischof gestorbene Venantius Fortunatus bildet allerdings mit seiner Person ein wesentliches Scharnier zwischen der Antike, in der Latein als Muttersprache fungierte und dem nun aufziehenden Mittelalter, in dem Latein im Bildungsträger Kloster als quasi „Fremdsprache“ gelehrt wird. Denn was zur Zeit des Ambrosius noch als gemeindlicher Volksgesang realisiert werden konnte – Ambrosius hat ja schließlich die lateinische Sprache mit der Muttermilch aufgesogen – , wurde in den folgenden Jahrhunderten eine Sache der im Unterschied zum gemeinen Volk immer noch in der lateinischen Sprache – aber in der Schule gelernt! – beheimateten monastischen und klerikalen Kultur.

6. Der Hymnus im Raum der karolingischen Renaissance

Ein eigener hymnodischer Raum bildet sich im Raum Irland/England des 7./8. Jhd. unter vielen anderen Beda Venerabilis.

Für die Weiterentwicklung der Hymnodie bedeutet die karolingische Renaissance einen wichtigen neuen Schub, unter vielen anderen seien hier genannt Paulus Diakonus und Theodulf von Orléans.

Ersterem verdanken wir den berühmten, im sapphischen Versmaß komponierten Hymnus zum Fest des heiligen Johannes des Täufers „Ut queant laxis“. Dieser Hymnus aus dreimal fünf Strophen erzählt die Lebensgeschichte des – wenn man so will – christlichen Heroen, des hl. Johannes des Täufers:

Ut queant laxis **re**sonare fibris
Mira gestorum **fa**muli tuorum
Solve polluti **la**bii reatum
Sancte Iohannes.

In Stilistik und Inhalt zeigt sich hier der Dichter als ein Meister der lateinischen Sprache, vollendet bewandert in antiker Bildung und der Heiligen Schrift. Von Horaz und Vergil übernimmt er die feierliche poetische Wortwahl, wenn er „queant“ statt „possit“, „parens“ statt „mater“, „promere“ statt „nuntiare“ sagt. Zwölfmal verwendet er verwendet er das Stilmittel des Hyperbatons (in dem ein zusammengehöriger Doppelbegriff über ein dazwischen geschobenes Wort „drüberspringen“ muss, z.B. „laxis resonare fibris“ in Strophe 1. Kostbar ist auch die Metrik des Gedichts. Die etwa um 650 v. Chr. auf der Insel Lesbos in der Ägäis lebende erste europäische Dichterin, die berühmte Sappho, erfand für ihre Lieder eine Strophenform, die später nach ihr benannt wurde. Sie besteht aus drei aufeinander folgenden langen Zeilen mit elf Silben und am Schluss der Strophe aus einer fünfsilbigen Kurzzeile, dem sog. Adoneus, weil ihr Rhythmus an den Klageruf erinnert, mit dem die Frauen der Antike der Göttin Aphrodite halfen, ihren toten Freund Adonis zu suchen: „O ton Adonin“. Das als ein Beispiel wie der Hymnus ein Gebilde von Kunst und Kult in höchster Vollendung sein kann. (10) Diese erste Strophe hat musiktheoretische Bedeutung erlangt. Auf sie hat Guido von Arezzo um das Jahr 1000 eine Melodie komponiert, die in jeder Halbzeile auf dem nächsthöheren Ton beginnt und diesem ihren Namen gibt: ut, re, mi, fa, sol, la, si, (do) (vgl. die fettgedruckten Silben der ersten Strophe). Dies wurde dann buchstäblich tonangebend für die Solmisation, wie sie heute noch – vor allem in den romanischen Ländern, als Schulmethode verwendet wird; nur das „ut“ wurde – abgesehen von Frankreich – durch das klangvollere do ersetzt. Dass „si“ bildet sich später aus „Sancte Iohannes“. In den weiteren Strophen bezieht sich Paulus direkt auf Lukas 1, 13-17, aber eben in der subjektiven Beziehungsrede, die den zu Feiernden anredet: „Te patri magnum fore nasciturum“ – „trägt deinem Vater ordnungsgemäß vor, du würdest als ein Großer das Licht der Welt erblicken“ in Strophe 2 entspricht Lukas 1,15: „Denn er wird groß sein vor dem Herrn“ und „sed reformasti genitus peremptae organa vocis“ – „...aber du hast durch deine Geburt wieder hergestellt die Werkzeuge seiner (Zacharias') zerstörter Stimme“ entspricht Lk 1, 63.64: „...und schrieb, er heißt Johannes. ... Und alsbald ward sein Mund und seine Zunge aufgetan.“ Wie der Name des Neugeborenen Johannes seinem Vater den Mund öffnete, so soll er auch den Sängern den Mund öffnen und die Stimme lösen, damit sie, wenn sie's singen, glauben können.

Immerhin war ja auch bis zur Ablösung durch die zweifelhafte Qualifikation der hl. Cäcilia Johannes der Täufer der Patron der Kirchenmusik.

Theodulf schenkt der Kirche u.a. sein in Distichen komponierten Hymnus „Ad Christum Regem“, der seinen liturgischen Platz beim Einzug in die Kirche am Palmsonntag hatte. Er war in einer wenig überzeugenden Form noch im alten Gotteslob zu finden war (Gl 197). Im neuen Gotteslob ist er zum Ruf vor dem Evangelium geschrumpft (Gl 176.5). (11)

Im 9. und 10. Jahrhundert sind als bedeutende Hymnendichter vor allem Hrabanus Maurus (Fulda), Wallafried Strabo (Reichenau) und Notker Balbulus (St. Gallen) zu nennen. Dem Erstgenannten wird der berühmte Hymnus „Veni Creator Spiritus“ zugeschrieben. (12)

Dieser Hymnus hat eine große musikalische Wirkungsgeschichte gezeitigt. Hier sei nur der erste Satz der 8. Sinfonie von Gustav Mahler genannt, der ganz aus dem Hymnus gespeist wird. Der bedeutende Hymnus hat mannigfache Vertonungen durch die Mehrstimmigkeit des 15. Jh. erfahren (Victoria, Palestrina). Auch Martin Luther hat ihn übersetzt. Er vertauscht in seiner Übersetzung die Strophen 3 und 4 des Originals, sodass in die Mitte des Hymnus rückt, was ihm ein zentrales Anliegen war: „des Vaters Wort gibst du gar bald“. Auch dieser hymnische Text hat Eingang in viele Kompositionen gefunden. Selbst Goethe hat den Hymnus 1820 übersetzt, dessen lateinischen Text er sich beim Weimarer katholischen Pfarrer besorgt hatte. 1823 notiert er: „Der herrliche Kirchengesang: Veni creator Spiritus ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie, deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht.“ (13) Es ist klar, dass Goethe den Hymnus damit in sein Geniedenken einfügt.

Auf Notker Balbulus gehen um 830 die Anfänge der Sequenz zurück, die als Sonderform des Tropus entsteht. Diese besondere hymnische Gattung wird weiter unten näher betrachtet.

7. Der Hymnus im späten Mittelalter

Die Hymnenproduktion des 13. Jahrhunderts wird vorangetrieben von der Inspiration der neuen Orden. Während die Thomas von Aquin zugeschriebenen Hymnen zum Fronleichnamfest disziplinierte philosophische Dichtungen sind – man sucht in ihnen vergebens nach der Beziehungsrede – konzentrieren sich die Beiträge der franziskanischen Hymnenschreiber eher individuell und realistisch auf Passion und Kreuzigung. Auf dem Feld der Compassio-Verehrung entstehen u.a. die Sequenzen „Dies irae“ und „Stabat mater“. (14)

Beide sind – unbeschadet ihrer Entfernung aus der Liturgie, einmal praktisch, das andere Mal per Dekret – durch ihre Vertonungsgeschichte ein großes Zeugnis abendländischer Kultur. Auch sie werden weiter unten näherhin betrachtet.

Nachtridentinisch gewinnt das humanistische, an der antiken Literatur orientierte Stilempfinden auch Einfluss auf die offizielle Liturgie. 1632 werden nach Vorgaben des klassischen Lateins korrigierte Hymnen in das römische Brevier eingefügt.

Die Ausgaben des 19. Jahrhunderts haben diese dem Humanismus entsprungenen Hymnen nicht aufgenommen. Sie haben sich auf die mittellateinische Epoche (vom 4. bis zum 15. Jahrhundert) beschränkt, in dem die christliche Hymnik sich in all ihren Facetten und hohen Qualitäten entwickelt hat. Die Produktion geht natürlich in der Neuzeit weiter. Neu eingeführte Feste mussten hymnisch bestückt werden. Die Hymnen zum Herz Jesu

Fest, Christkönigsfest und zum Stundengebet des Zweiten Vatikanischen Konzils (Liturgia horarum), sind hier zu nennen.

Die Liturgiereform des Zweiten Vatikanums hat die bis dahin gültige, vorher in Ausführlichkeit behandelte Benediktinernischen Ordnung geändert: „die Prim soll wegfallen“ (Konstitution über die heilige Liturgie, Art. 89 d, zitiert nach LThK ErgBd I, S. 79) und aus dem Nachtgebet der Matutin wurde eine Lesehore! Beide vorgenommenen Veränderungen betrafen natürlich auch die Hymnen, die entfielen, verlegt oder angepasst wurden.

5. Die poetische Rede im Missale – der Tropus und die Sequenz

Poetische Gottesrede im Missale entfaltet sich im weitesten Sinne durch Einschübe vor, in oder nach den vorliegenden und feststehenden Texten der Messe. Die Form, die sich dafür herausgebildet hat, ist der Tropus. In den mächtigen Schöpfungen von Tropen und Sequenzen hat die abendländische Musik unter dem maßgebenden Einfluss des Gregorianischen Chorals zum ersten Mal ihren eigenen Klang verwirklicht. Hier beginnt ihre eigene Geschichte. Die Blütezeit der Tropen liegt im 10./11. Jahrhundert. Die Neigung dieser Kunst zur Überwucherung leitete alsbald den Widerstand und den Verfall ein. Seit dem Tridentinum sind die Tropen kein Bestandteil der Liturgie mehr. Aber man hat wie so oft das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. In den von den liturgischen Vollzügen freien Choralkonzerten sind sie ab und an noch zu hören. Aber aus dem Tropus ist eine hymnodische Gattung hervorgegangen, die als eigenständige Form den Hymnus an die Seite gestellt wird: die Sequenz. Ihr Erfinder ist wohl Notker Balbulus, (+ 912). Seine Weihnachtssequenz „Natus ante saecula“, seine Sequenz zu Pfingsten „Sancti spiritus assit nobis gratia“, „Congaudet angelorum chori“ zu Mariä Himmelfahrt, „Psallat ecclesia“ zu Kirchweih verbinden hohe künstlerische Qualität mit tiefen theologischen Gedanken.⁽¹⁵⁾ Sie sind sicher zu Unrecht aus dem liturgischen Repertoire entfernt worden. 4000 Sequenzdichtungen sind insgesamt bekannt. Im Missale Pius V. von 1570 wurde die Zahl auf 4 reduziert: Die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ (Wipo von Burgund, 1048), die Pfingstsequenz „Veni, Sancte Spiritus“ (Langton, 1248), die Fronleichnamssequenz „Pange lingua gloriosi“ (Thomas von Aquin zugeschrieben) und die Sequenz „Dies irae“ (Thomas von Celano (?), 1200/1255). Hinzu kam mit der Einführung des Festes der „Sieben Schmerzen Mariens“ noch das „Stabat Mater“ (Bonaventura (?), 1274).

Berühmt und bis heute noch in Gebrauch die Sequenz „Victimae paschali laudes“ des Wipo von Burgund (1048).

Zu Beginn des 10. Jahrhunderts taucht in Choralhandschriften das Alleluia „Christus resurgens ex mortuis“ (Röm 6,9) auf. Es beginnt mit der Tonfolge d-c-d – f-g-f-e-d. Nur kurze Zeit später, um das Jahr 1040 findet sich in Paris ein weiterer Ostergesang, die Sequenz „Victimae paschali laudes“ (GL 320). Diese Sequenz folgt dem Alleluia aber nicht nur zeitlich, sondern eben auch musikalisch. Die ersten acht Töne der Sequenz sind identisch mit den ersten Tönen des Alleluias. Verteilten sich die angegebenen Töne beim Alleluia auf die ersten beiden Silben des Alleluias, verteilen sie sich nun syllabisch auf den Text „Victimae paschali laudes“. Dieser Vorgang wird Tropus genannt. Tropus in dem Sinne, dass eine Wendung vorliegt von der wortarmen Melodie des Alleluias eine Melodie, in der jeder Ton eine Silbe erhält. Dadurch steht die Sequenz nicht einfach als nächstes Stück hinter dem Alleluia, sondern greift es auch musikalisch auf mit der Übernahme seiner Anfangstöne. Im weiteren Verlauf folgen einer Einleitungsstrophe 5 weitere unterschiedlich lange Strophen, von denen jeweils 2 dieselbe Melodie erhalten: das ist das die Sequenz konstituierende Gesetz der Doppelversikel. Besonderes

Kennzeichen dieser Sequenz ist das in den Strophen 3 und 4 zwei Personen auftreten, die in einer Art Frage - Antwortsituation vorgestellt werden und in die Dichtung ein dramatisches Element bringen. Auf diese Weise wird das Ereignis der Auferstehung in der Feier in die Gegenwart hereingeholt und lebendig. In dieser Szene wird jene Frau befragt, die wohl die allererste und unmittelbarste Begegnung mit dem Auferstandenen hatte, Maria Magdalena. Was sie sagt, ist den Auferstehungsberichten der Evangelisten Matthäus und Lukas entnommen, nicht wörtlich aber sinngemäß. So ist die Sequenz nun selbst an diesem Weitererzählen beteiligt. Die letzte Strophe lässt das Erzählte Geschehen in eine Antwort münden, die lobendes Bekenntnis ist. Sie wendet sich von der objektiven Formulierung „scimus Christum surrexisse“ – „Wir wissen, Christus ist wahrhaft auferstanden“ zur persönlichen Anrede des „tu – Du“. Im Passau des 12. Jahrhunderts wurde zur lateinischen Sequenz von der Gemeinde – wohl zum ersten Mal – ein Kirchenlied in deutscher Sprache gesungen. Es ist das älteste uns erhaltene: „Christ ist erstanden“. Auch dieses Lied erzählt auf seine Weise die Osterbotschaft weiter. Es beginnt mit der Botschaft, mit der der christliche Glaube steht und fällt: „Christ ist erstanden“. Dem Indikativ „Christ ist erstanden“ folgt der Imperativ „des sollen wir alle froh sein“. Martin Luther schreibt über dieses Lied: „Das Lied ist fein gemacht, das den Nutzen also gefasset, das Werk ist nun geschehen, todt, sund, teuffel, hell (= Hölle) sind gefangen“ und weiter: „Alle Lieder singt man sich mit der Zeit müde, aber das Christ ist erstanden muss man alle Jahre wieder singen.“ Woher nimmt Luther die Gewissheit, dass man dieses Liedes nicht müde wird? Eine genauere Untersuchung zeigt, dass fast jede Note, fast jede melodische Wendung des Kirchenliedes der Sequenz entstammt. So bleibt das Lied wie einst die Sequenz mit dem Alleluia in Kontinuität mit seinen Vorfahren musikalisch substantiell verbunden und ist doch etwas ganz Neues. Martin Luther hat aber über dieses Lied auch Klage geführt: „Das Lied hat keinen Prediger gehabt, der uns hatte sagen können, was es sei.“ So machte er sich an die Arbeit und schafft das Osterlied „Christ in lag in Todesbanden“. Sein Lied bindet sich textlich und musikalisch an das „Christ ist erstanden“, aber noch viel intensiver und enger an die Sequenz. Es ist eine tiefe theologische Deutung des Ostermysteriums in einer poetisch hochstehenden Form. Im Übrigen macht die sieben Strophen dieses Liedes 800 Jahre nach der Entstehung des Alleluia „Christus resurgens“ Johann Sebastian Bach 1704 zur Grundlage der berühmten Choralkantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4. Dort erzählt Bach mit dem musikalischen Material des Lutherliedes, das seinerseits auf der Sequenz basiert, die Osterbotschaft in melodischer Kontinuität auf seine Weise neu. Sie hat ihren Ursprung dort, von wo die Musik und die Botschaft beim Choralisten, beim Dichter der Sequenz, beim Dichter des ersten deutschen Kirchenlieds, bei Martin Luther und Johann Sebastian Bach ausgeht und hingehört: in die Auferstehungserfahrung als der Herzmitte unseres Lebens und Wesens: „so sie's nicht singen, glauben sie's nicht. (16)

Nach der Liturgiereform des Zweiten Vatikanums (1970) sind im römischen Missale nur noch die eben vorgestellte Oster- und die Pfingstsequenz verbindlich, das „Dies irae“ ist ganz gestrichen, das Stabat mater durch die liturgische Zurückstufung des Festes der Sieben Schmerzen Mariens an den Rand der kirchlichen Aufmerksamkeit gerückt – ganz im Gegenteil zu seinen Vertonungen. Nach dem Ordinarium der Messe ist das „Stabat mater“ der am häufigsten vertonte liturgische Text. Das Internet listet für den Zeitraum von 1490 bis 2008 mehr als 400 Komponisten auf (www.stabatmater.info/composers.html)! Das Gedicht des „Dies irae“ fand auch losgelöst von der Musik und seinem angestammten liturgischen Platz eine so weite Verbreitung, dass man es zum übernationalen Bestand der literarischen Kultur Europas rechnen muss. „Die Sequenz

„Dies irae“ ... ist wahrscheinlich das repräsentativste, kulturell folgenreichste und darum berühmteste Gedicht des lateinischen Mittelalters“. (17) Zu seinem Rang im kulturellen Gedächtnis hat gleichermaßen der Gebrauch im Gregorianischen Gesang der Totenmesse wie die hochkulturelle Geschichte der im 16. Jahrhundert einsetzenden Requiemsvertonungen von Haydn, Lully, Mozart bis Verdi und Berlioz, Britten und Ligeti beigetragen. Im Jahre 1840 sind 70 Übersetzungen in deutscher im Jahre 1957 über 150 in englischer Sprache nachzuweisen. All dessen ungeachtet wurde das „Dies irae“ seitens der Kirche im Zuge der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils aus der Liturgie des Requiems entfernt. Man war der Meinung, die alte Messliturgie von Allerseelen lasse den österlichen Sinn des christlichen Sterbens nicht genügend deutlich werden, wie es die Liturgiekonstitution im Artikel 81 gefordert hatte. Aus dieser Rücksicht hat man u.a. auch auf die Sequenz „Dies irae“ verzichtet. Die kirchliche Einschätzung, in ihr habe die Angst vor einem schrecklichen Gericht Gottes die Leuchtkraft des Auferstehungsglaubens verdunkelt, hängt allerdings gerade mit einem besonderen kulturellen Erfolg des „Dies irae“ zusammen. In Goethes Faust (1. Teil, Szene im Dom) begleitet der Gesang die Ängste Gretchens und wird von Goethe in der Tat als Medium der Beängstigung eingesetzt. Das boshafte Spiel mit liturgischen Zitaten überträgt sich im Fortgang der Bildungslektüre auf die Sequenz als solche und als ganze. So muss man konstatieren, dass diejenigen, die sie aus der Liturgie entfernten, selbst Opfer dieser Rezeption geworden sind, die ja keinesfalls eine notwendige ist. Bei genauerer und von der Goetherezeption ungetrübter Betrachtung (18) zeigt sich nämlich, dass die Sequenz durch die grandiose Verknüpfung der Formulierungen persönlicher Betroffenheit und souveräner Schriftkenntnis besticht. Es besteht also gar kein Grund, dieses Werk als Instrument einer Pastoral zu deuten, der es recht ist, wenn den Gläubigen der Schrecken vor dem Gericht im Genick sitzt. Im Gegenteil, es scheint recht modern, spricht in ihm doch ein Einzelner – gerufen zur letzten Verantwortung – ganz persönlich und in allem Ernst unter vollem Einsatz seiner Gefühle sein Leben vor dem Angesicht Christi durch. Er orientiert sich dabei ganz an der Heiligen Schrift, um der Gefahr der Banalität auf der einen Seite und der Gefahr des Pathos auf der anderen zu entgehen.

Insgesamt muss gesagt werden, dass die mit der Liturgiereform über die tridentinische noch einmal hinausgehende Reduzierung der Sequenzen im Fall der letzten beiden Genannten eine bedenkenswerte Verwerfung zwischen kirchlich-liturgischer und allgemein-kultureller Wirkungsgeschichte der Hymnen zur Folge hat.

9. Die Situation nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil

Die vom Zweiten Vatikanischen Konzil beschlossene Liturgiereform bedeutete wie für die Messe, so auch für das Stundengebet einen epochalen Einschnitt. Die zur Reform eingesetzte Kommission schuf ein neues, stark vermehrtes Hymnar, das im Rahmen des Stundengebets 1971 von der Kongregation für den Gottesdienst und die Sakramente Ordnung promulgiert wurde. Die alten Hymnen wurden „gereinigt“, „bearbeitet“, Strophen entfernt, umgestellt, neugebildet, das Hymnar um neue Hymnen erweitert. Damit ging in die Überarbeitung des objektiven Bestands bedauerlicherweise ein subjektives Moment ein. Dieses lateinische Hymnar wurde auf einschneidende Weise durchkreuzt durch die kirchliche Entscheidung, die lateinische Sprache als verbindliche Liturgiesprache aufzugeben. Das lateinische Missale und die lateinische „Liturgia horarum“ blieben zwar die Urtexte der römisch-katholischen Liturgiefamilie, aber durch die Zulassung der Landessprache als gleichwertig, wurde das Latein in den Status einer

Nischensprache gedrängt. Auf den Status des Hymnars bezogen, führte das natürlich zu einer vollkommen neuen Situation. Das Stundenbuch bietet nun Übersetzungen der lateinischen Hymnen. Sie sind nichts mehr als freie Analoga der originären lateinischen Lyrik, haben aber den Status liturgierechtlich gleichwertiger und authentischer Texte einer ganz in der Landessprache zu vollziehenden Liturgie. An die Stelle der freien und namentlich genannten Autoren treten nun kirchenamtlich autorisierte Übersetzungen, deren Urheber in den offiziellen Büchern anonymisiert sind. Eine römische Instruktion des Jahres 1969 hatte für poetische Freiheit hier ausdrücklich Lizenz gegeben: „Wenn liturgische Hymnen mit poetischer Form nicht in wirklich poetischer Art übersetzt werden, die für Volksgesang geeignet ist, verlieren sie ihre eigentliche Funktion. Meistens steht dieser Forderung der Singbarkeit einer wörtlichen Übertragung entgegen. Daher müssen die Hymnen fast immer neu geschaffen werden in Übereinstimmung mit den Gesetzen, die im jeweiligen Sprachgebiet für Musik und Gesang der Volkspoesie gelten.“ (19)

Die hier unter der obersten Maxime der Singbarkeit gewährte dichterische Freiheit dennoch als Übersetzung aus dem lateinischen Grundtext realisieren zu sollen, stellte die liturgische Übersetzer vor schier unlösbare Probleme. Einer der führenden katholischen Liturgiker konstatierte: „Die Erfahrungen die man mit den bisherigen Übersetzungen gemacht hat, sind trüb. (...) Hier ist die Schwierigkeit so groß, dass man am liebsten ganz auf Übersetzungen verzichten möchte.“ (20)

Diesen Erfahrungen muss ich mich in aller Heftigkeit anschließen. Was damit verloren geht, wird nur demjenigen auffallen, der das Original mit dem Abkömmling zu vergleichen sich in der Lage sieht und dieser Personenkreis wird auch immer kleiner.

10. Schluss

Dass zu Beginn des 21. Jahrhunderts lateinische Hymnen sich in einer vollkommen anderen Lage befinden als ein Jahrhundert zuvor, hängt mit weitreichenden kulturellen Veränderungen zusammen. Die lateinisch grundierte humanistische Bildung hat ihre selbstverständliche Dominanz eingebüßt, auch in den Klöstern, und die römische Kirche hat sich vom Latein als verbindlicher Liturgiesprache verabschiedet. Die Motivation sich mit lateinischen Hymnen zu befassen, ist nicht mehr so selbstverständlich wie im Jahre 1885 als der deutsche Jesuiten Provinzial die *Annalecta Hymnica* auf die Reise schickte. De facto eigentlich nur noch eine Sache von anspruchsvollen Liebhabern von geistlich-poetischer Nahrung.

Die lateinischen Hymnen haben für das Mittelalter den Rang klassischer Dichtung. Sie waren bei der Geistlichkeit in täglichen Gebrauch und selbst für den gebildeten Laien Schulpensum. Die Hymnen waren die christliche Dichtung par excellence; ihr häufiger Gebrauch, ihre Melodien, die größtenteils einfachen metrischen Formen und nicht zuletzt ihre dichterische Ausdruckskraft gaben ihnen eine Popularität und Verbreitung, die von keiner anderen lyrischen Gattung des Mittelalters erreicht worden sein dürfte. Im Kontinuitätsraum der katholischen Liturgie ist etwas von diesem kulturellen Rang auch über die Grenze des Mittelalters hinaus bewahrt worden. Diese Kontinuität ist im Wesentlichen zerbrochen. Meines Erachtens müsste es aber auch in Zukunft einzelne Orte geben, an denen sie erfahrbar bleibt, Benediktinerabteien beispielsweise.

Die lateinischen Hymnen sind ein relativ stabiles Depositum religiöser Dichtung. Sie sind durch ihre lyrische Art – Autoren sind Theologen **und** Poeten – in besonderer Weise zum Lob Gottes geeignet. Sie prägen mehr als andere Teile der Liturgie die besondere

Eigenart der Feste und Festzeiten. Ihre besondere Wirksamkeit gründet in ihrer literarischen Schönheit. Stellt man in Rechnung dass viele von ihnen weit über 1000 Jahre lang von Mönchen, Nonnen und Klerikern jahraus, jahrein, Tag um Tag gebetet wurden – so sie's nicht singen, glauben sie's nicht! – gehören die lateinischen Hymnen neben den Psalmen vermutlich zu den meist gebrauchten lyrischen Texten der Weltgeschichte überhaupt, sind aber im liturgischen Rahmen und Raum i.w. nicht mehr erfahrbar.

Anmerkungen:

- 1 Das Zitat stammt aus dem gleichnamigen Artikel von Eugen Eckert in: Edith Harmsen, Bernd Wilmes (Hg.), Musik in der Liturgie, Verlag Michael Imhof, Petersberg.
- 2 Der Artikel geht zurück auf den Vortrag im Rahmen der Ökumenischen Einkehrzeit in Niederaltach, gehalten am 9. August 2015. Er orientiert sich in seinem historisch orientierten Aufbau an der Einleitung von A. Stock in: Lateinische Hymnen, Berlin 2012.
- 3 Augustinus, in ps.72,1 (Kirchenväterausgaben der Mauriner, IV 1, 1077 C).
- 4 Vgl. Augustinus, Bekenntnisse. Confessiones, aus dem Lateinischen übersetzt von Joseph Bernhart, hg. v. Jörg Ulrich, Frankfurt/Main und Leipzig 2007, dort: Confessiones IX 7,15.
- 5 Eine ausführliche Würdigung findet sich in G. Baumhof, Gesänge der Stille, München 2006.
- 6 Vgl. Edith Harmsen, Bernd Willmes (Hg.), Musik in der Liturgie, Michael Imhof Verlag, Petersberg.
- 7 S. Liber hymnarius, Solesmes 1983, S. 232.
- 8 Vgl. G. Baumhof, Gesänge der Hoffnung, München 2013, S. 34 ff..
- 9 S. Edith Harmsen, Bernd Willmes (Hg.), Musik in der Liturgie Petersberg, S. 53 ff..
- 10 Im Übrigen befinden sich im Gotteslob noch zwei Lieder mit diesem metrischen Aufbau: Neues GL 81 und GL 484.

- 11 Eine ausführliche Würdigung dieses Hymnus s. G. Baumhof, *Gesänge von Licht und Leben*, München 2009, Seite 61 ff..
- 12 Eine ausführliche Würdigung dieses Hymnus s. G. Baumhof, *Gesänge der Hoffnung*, München 2013, Seite 138 ff..
- 13 Vgl. den Artikel in *CiG*, 20/2013.
- 14 Eine ausführliche Deutung findet sich in G. Baumhof, *Gesänge der Hoffnung*, München 2013 und bei A. Stock, *Lateinische Hymnen*, Berlin 2012.
- 15 Die Texte und Darstellungen derselben finden sich bei Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Bern 1978,2.
- 16 Näheres bei G. Baumhof, *Gesänge der Hoffnung*, München 2013, Seite 100 ff..
- 17 vgl. F. Rädle, „Dies irae“, in H. Becker (Hg.), *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium*, Bd. 1, St. Ottilien 1987, 331-340, 334.
- 18 vgl. hierzu G. Baumhof, *Gesänge der Hoffnung*, München 2013, S. 122 ff..
- 19 *Consilium ad exsequendam Constitutionem de sacra Liturgia*, Instruktion „Comme le prévoir“, in: *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie*, Bd. 1, hg. V. H. Rennings, M. Klöckener, Kevelaer und Fribourg 2002, S. 1200-1242.
- 20 zitiert nach J. Pascher, *Das neue Stundenbuch. (1) Die Hymnen*, in: *Gottesdienst. Informationen und Handreichung der liturgischen Institute Deutschlands, Österreichs und der Schweiz* 4 (1970), S. 184).