

Zur Überlieferung des Meßgesangs im Kloster Schöntal

VON ANDREAS TRAUB

Der folgende Aufsatz knüpft an die Darstellungen von Julius Oechsler und Heribert Hummel in früheren Bänden dieses Jahrbuchs an¹. Oechsler nennt wichtige Einzelheiten zur Musikpflege in Schöntal; er erwähnt Cantionen und zweistimmige Lektionen, schildert die Geschichte der Orgeln und Glocken und gibt eine Liste der Organisten und Cantoren vom späten 16. Jahrhundert an. Hummel beschreibt die Klosterbibliothek und zählt die noch erhaltenen Hand-

1 J. Oechsler: Die Musikpflege in der ehemaligen (exempten) Zisterzienser-Abtei Schöntal. In: Württembergisch-Franken 53 (1969) S. 33–53. – H. Hummel: Die Bibliothek des Zisterzienserklosters Schöntal. In: Württembergisch-Franken 69 (1985) S. 221–242.

Zum besseren Verständnis des Beitrags sollen hier einige Erläuterungen vorab gegeben werden:

Alleluia – zum einen der Jubelruf, mit dem liturgische Gesänge in der sich von Ostern bis Pfingsten erstreckenden Festzeit abgeschlossen werden. Zum andern dritter Gesang des Meßproprium, melodisch reich gestaltet und mit einem wechselnden, vom Solisten (Cantor) vorgetragenen Vers (meist aus den Psalmen) verbunden, gesungen nach dem Graduale und vor der Evangelienlesung. In Fastenzeiten wird es nicht gesungen, sondern der Tractus, eine Solopsalmodie.

Antiphon – meist kurzer Gesang, der den Vortrag eines Psalms (oder Psalmteiles) einrahmt. Umfangreichere Gesänge ohne Psalmodie sind die Prozessionsantiphonen und die vier abwechselnd das Stundengebet jeden Tages abschließenden marianischen Antiphonen *Alma redemptoris mater*, *Ave regina coelorum*, *Regina coeli laetare* und *Salve regina*.

Cantio – lateinisches Lied des hohen und späten Mittelalters, nicht zur Liturgie gehörend, aber meist eine liturgische Handlung begleitend.

Communio – fünfter Gesang des Meßproprium, Antiphon zur Gabenausteilung, folgt auf die Wandlung. Der Communiopsalm ist im Lauf der Zeit weggefallen.

Graduale – zum einen zweiter Gesang des Meßproprium, gegliedert in einen vom Chor und einen vom Solisten (Cantor) vorgetragenen Teil, gesungen nach der Epistelsetzung. Der Text ist stets ein Psalm. Zum anderen Bezeichnung des die Gesänge der Meßliturgie enthaltenden Buches. Im Großen gegliedert in das *Proprium de tempore* (Kirchenjahr, beginnend mit dem Advent), das *Proprium de Sanctis* (Heiligenfeste) und das *Kyriale* (Sammlung von Ordinarien). Die ältesten Gradualhandschriften stammen aus der Zeit um und nach 900; das heute gebräuchliche Graduale romanum wurde im französischen Benediktinerkloster St. Pierre de Solesmes erarbeitet.

Hymnus – von Ambrosius in den Gottesdienst eingeführt und von Benedikt für jede Feier des monastischen Stundengebets vorgeschrieben, wurde der Hymnus zur zentralen dichterisch-musikalischen Gattung des Mittelalters. Hymnenübersetzungen gehören zu den wichtigsten Kirchenliedern: Nun komm der Heiden Heiland – *Veni redemptor gentium*, Komm Gott Schöpfer heiliger Geist – *Veni creator Spiritus*.

Introitus – erster Gesang des Meßproprium, Antiphon mit Psalmvers, gesungen zum Einzug des Zelebranten. Der Text benennt meist so prägnant den Festgedanken, daß einige Textanfänge zu Sonntagsnamen werden konnten: *Invocavit*, *Reminiscere*, *Oculi etc.*

Offertorium – vierter Gesang des Meßproprium, gesungen zur Gabendarbringung vor dem Hochgebet und der Wandlung, im Mittelalter oft mit umfangreichen, vom Solisten (Cantor) vorzutragenden Versen ausgestattet.

Ordinarium – die fünf in jeder Meßfeier unverändert vorkommenden Gesangsstücke Kyrie, Gloria (nicht immer), Credo, Sanctus und Agnus Dei.

Proprium – die fünf wechselnden Gesangsstücke Introitus, Graduale, Alleluia (Fastenzeit: Tractus), Offertorium und Communio.

schriften und Drucke auf. Darunter befinden sich vier Gradualien, Handschriften also, die ausschließlich die liturgischen Gesänge zur Meßfeier enthalten; sie liegen heute in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart².

Codex XVII 22, die älteste Handschrift, stammt wohl aus dem 12. Jahrhundert. Am Schluß des Hauptteils, auf fol. 148^v, steht der Schreibervermerk BERTOLFUS (Abb. 1). Dieser Vermerk findet sich sonst nur noch einmal in einem anderen Graduale, das als Codex 445 in der Bibliothèque de la Ville in Colmar liegt und aus dem elsässischen Zisterzienserklöster Pairis bei Orbais dorthin gekommen ist³. Hält man beide Handschriften nebeneinander, so springt die Übereinstimmung in Größe – beide haben ein Blattformat von etwa 31 zu 22 cm –, Anlage, Schriftart und Notationsweise ins Auge. Wer war jener Bertolfus, der zwei mit einigen großen Initialen geschmückte und musikalisch fein und sachkundig geschriebene Gesangbücher angefertigt hat? Die französische Forschung benennt den bedeutenden Abt Bertolf von Murbach (reg. 1122–1149). Doch es handelt sich um Aufzeichnungen des Zisterzienserchorals, dessen Redaktion – über sie wird noch zu berichten sein – erst 1147 abgeschlossen wurde. Der Abt hätte also in seinen letzten Lebensjahren diese Handschriften schreiben müssen, und vor allem: Murbach war keine zisterziensische Gründung, sondern ein altes, ehrwürdiges Benediktinerkloster. Ein anderer Weg: Schöntal wurde 1156 von Maulbronn aus gegründet, und solche Filiationsverhältnisse waren bei den Zisterziensern ausgeprägt und dauerhaft. So verwies der Abt Sifrid von Maulbronn im Jahr 1282 Schöntal an den Abt von Kaisheim, da das Kloster vor allem wirtschaftlich ruiniert war; man hatte 1200 Pfund an Schulden aufgehäuft⁴. Andererseits übernahm Maulbronn 1453 die Reform des Klosters Pairis, und dabei wurden auch Bücher dorthin gesandt oder zwischen den Klöstern getauscht. 1534 flohen Abt und Mönche aus Maulbronn nach Pairis; auch damals werden Bücher transportiert worden sein⁵. Sollten die beiden Gradualien, die heute in Stuttgart und Colmar liegen, in Maulbronn entstanden und von dort nach Schöntal und Pairis gelangt sein? Allerdings ist bislang nichts darüber bekannt, daß man in Maul-

2 Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Zweite Reihe, Bd. 6: Codices musici I, beschrieben von *Clytus Gottwald*: Wiesbaden 1965, S. 6–8, S. 36–39 und S. 43. Die Handschriften werden nicht erwähnt in: *R. P. Solutor R. Marosszéki S. O. Cist.*, *Les Origins du Chant Cistercien* (= *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis VIII/1952*). Herrn Direktor Dr. Heinzer von der Handschriftenabteilung der Württembergischen Landesbibliothek sei an dieser Stelle für seine große Hilfsbereitschaft herzlich gedankt. Ebenso danke ich Conservateur M. Francis Gueth von der Bibliothèque de la Ville de Colmar.

3 Zum Schreibervermerk: *Bénédictins du Bouveret*. Colophons des Manuscrits occidentaux, Freiburg i. Ue. 1965, Bd. I, S. 275, Nr. 2196. Zur Handschrift: *Catalogue General des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France*, Tome LVI: Colmar, Paris 1969, S. 105, unter Hinweis auf: *Dom Jean Leclercq*: *Textes cisterciens à la Bibliothèque de Colmar*, in: *Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis X/1954*, S. 313.

4 *Heribert Hummel*: *Die Zisterzienserabtei Schöntal*, in: *825 Jahre Kloster Schöntal*, Bildungshaus Kloster Schöntal 1980, S. 15–114.

5 *Eberhard Gohl*: *Studien und Texte zur Geistesgeschichte der Zisterzienserabtei Maulbronn im späten Mittelalter*, Diss. masch. Tübingen 1977. Dort werden folgende Handschriften in der Bibliothèque de la Ville in Colmar für Maulbronn wahrscheinlich gemacht: Cod. 437 (Psalterium, 13. Jh.), Cod. 433 (Missale, 13. Jh.), Cod. 441 (Hymnar-Prozessionale, 13. Jh.) und Cod. 492 (Bibel, 13. Jh., Entstehung in Maulbronn fraglich). Alle diese Handschriften waren zuvor im Kloster Pairis.

bronn damals derartige Handschriften angefertigt hätte. Vielleicht kann man aber noch einen Schritt wagen. In den Jahren 1152, 1159 und 1163 wird in Urkunden der Bischöfe von Speyer Günther von Henneberg (reg. 1146–1161) und Ulrich I. von Dürmanz (reg. 1161–1163) ein *decanus Bertholfus* genannt; alle drei Urkunden betreffen Maulbronn, und dort liegen die beiden Bischöfe auch begraben⁶. Sollte dieser Bertolf der Schreiber der beiden Handschriften sein? Sollte – doch mit dieser Frage wird die Grenze zur freien Phantasie endgültig überschritten – die berühmte Predigt Bernhards von Clairvaux am Weihnachtstag 1146 in Speyer, mit der er König Konrad III. zum (Zweiten) Kreuzzug bewog, den großen geschichtlichen Hintergrund ihrer Entstehung bilden?

Zurück zu den Handschriften. In der Colmarer Handschrift ist die Aufzeichnung des Bertolfus so gut wie unbeschädigt erhalten. Sie war jedoch noch im 17. Jahrhundert in Gebrauch; darauf deuten sowohl zwei Besitzvermerke wie mehrere nachgetragene Rubriken, die auf das neue, nach dem Konzil von Trient redigierte Missale verweisen⁷. In der Stuttgarter Handschrift greift dagegen diese Einrichtung gemäß der nachtridentinischen Liturgie- und Choralreform – auch darüber wird noch zu berichten sein – in die alte Aufzeichnung direkt ein. An vielen Stellen wurden die Notenzeichen ausradiert und überschrieben: Man vergleiche auf Abbildung 1 die Zeile *Benedictus qui venit*, die bis auf den Schluß alt ist, mit den folgenden Zeilen, in denen radiert und überschrieben wurde. Ebenso erkennt man im Introitus *Puer natus est nobis* zur dritten Weihnachtsmesse (Abb. 9) die Eingriffe bei *filius* und *imperium*. Zur Einrichtung im 17. Jahrhundert gehören auch die dem Pergamentblock vor- und nachgestellten Papierlagen. Die vorangestellten enthalten den *Index / ad usum Missalis novi accomodatus / exhibens vel indicans quae in illo de novo / addita vel immutata fuere*, d. h. das Verzeichnis der neu eingerichteten und geordneten Heiligenfeste. Unter ihnen sind die der Zisterzienserheiligen Stephan Harding (am 17. April), Robert von Molesmes (am 29. April) und Bernhard von Clairvaux (am 20. August) besonders gekennzeichnet. Die nachgestellten Papierlagen enthalten die Terzantiphonen zu den einzelnen Festen; daß ein Gesang dieser Gebetsstunde in das Meßgesangbuch aufgenommen wird, zeigt, daß die Terz unmittelbar vor der Messe gebetet wurde. Im Codex XVII 5 sind deshalb die einzelnen Antiphonen auch den zugehörigen Meßformularen vorangestellt worden (s. Abb. 5).

Die zweite Handschrift, Codex XVII 23, wird um 1300 in Schöntal entstanden sein, wenn einen auch der Gedanke an den Zusammenbruch des Klosters 1282 bei dieser Feststellung zögern läßt. Es ist deutlich zu erkennen, wie der Schreiber in allem dem Vorbild des Codex XVII 22 nachtastet; man vergleiche nur die Initialen

⁶ Zu den Urkunden: Württembergisches Urkundenbuch Bd. 2, 1138–1212, Stuttgart 1858 (Nachdruck Aalen 1972), S. 64, S. 123 und S. 141. Zu den Bischofsgräbern: Kloster Maulbronn 1178–1978 (Ausstellungskatalog), Maulbronn 1978, Abb. 22a und b.

⁷ Der Vermerk auf fol. 54^r nennt Charles Anhoine in Orbais und das Jahr 1665, der Vermerk auf fol. 133^r E.(?) Mougeolle in Orbais und das Jahr 1664. Auf fol. 37^r steht zudem die Jahreszahl 1667.

(Abb. 2 und 3, 6 und 7)⁸. Dabei fällt eine größere Farbigkeit auf: Wird im Codex XVII 22 fast nur rot verwendet – nur bei den großen Initialen kommen auch braune Striche vor –, so erscheinen hier stets rot und grün zusammen. Auch diese Handschrift wurde im 17. Jahrhundert eingreifend bearbeitet, stellenweise noch gewaltsamer als die erste, und die Jahreszahl 1677 auf fol. 160^r ist als Datum des Eingriffs zu lesen. Der *Index*, wiederum auf Papier geschrieben, ist hier dem Hauptteil der Handschrift nachgestellt; ihm vorangestellt ist eine Pergamentlage, die die Terzantiphonen und andere Gesänge enthält, darunter den Hymnus *Gaude celestis curia quae virginum tot milia* zum Fest der Elftausend Jungfrauen. An seinem Ende steht die Jahreszahl 1485 (fol. 7^v); die Pergamentlage wird also aus einer in diesem Jahr geschriebenen Handschrift entnommen und dem Codex XVII 23 vorangestellt worden sein. Daraus erhellt, wie sehr die einzelne Handschrift den Erfordernissen des Gebrauchs zu dienen hatte. Auf fol. 159^{r-v} des Codex XVII 23 steht eine wohl im 17. Jahrhundert vorgenommene Einrichtung des Credo für den Wechsel von Orgelversetten und einstimmigen Choralgesang. Auf die Intonation des Priesters *Credo in unum Deum* folgen:

- Orgel: *Patrem omnipotentem ...*
 Chor: *Et in unum Dominum ...*
 Orgel: *Deum de Deo ...*
 Chor: *Qui propter nos homines ...*
 Orgel: *Crucifixus etiam pro nobis ...*
 Chor: *Et iterum venturus est ...*
 Orgel: *Et in Spiritum sanctum ...*
 Chor: *Qui locutus est per Prophetas ...*
 Orgel: *Confiteor unum baptisma ...*
 Chor: *Et expecto resurrectionem ...*

Die Tradition, die Sätze des Meßordinariums (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus) im Wechsel von Orgelsätzen und Chorgesang aufzuführen, reicht bis ins 14. Jahrhundert zurück; die ältesten überlieferten Kompositionen für Tasteninstrumente sind solche Meßsätze.

Aus dem 15. Jahrhundert stammen die beiden Gradualien Codex XVII 28 und Codex XVII 5, die mit Formaten von 49,5 zu 35 cm und 55,5 zu 40,5 cm deutlich größer sind als die älteren Handschriften. Im Codex XVII 28 findet sich nur eine einzige Angabe: Auf fol. 114^r ist in die Initiale B des Introitus *Benedicta sit* zur Trinitatismesse eingetragen: *DE / Sanctiss. / Trinitate / corrigit. ad / usum novi Miss. / 1659 / P. / S. V. 1659* wurden diese Melodien also dem neuen Missale angepaßt. Auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels ist zudem ein *Officium contra Haeret. et Turc.*, eine Votivmesse gegen Ketzer und Türken, eingetragen; darin spiegelt sich die politische Situation im 16. und 17. Jahrhundert. Bezeichnend beginnt diese Messe mit dem Introitus zum Sonntag Sexagesima: *Exsurge, quare obdormis*

⁸ Auf eine kunsthistorische Einordnung der abgebildeten Initialen wird hier verzichtet; zweifellos könnten aus ihr weitere Erkenntnisse zur Einordnung der Handschriften hervorgehen.

Domine? (Stehe auf, warum schläfst du, Herr?)⁹. Die Handschrift selber ist großzügig angelegt und mit prächtigen Initialen ausgestattet (Abb. 4 und 8); die Farbigkeit wird ganz vom Zusammenspiel und Wechsel von rot und blau bestimmt, wie es in der vorbildlichen französischen Buchkunst seit dem 13. Jahrhundert gebräuchlich war. Auch hier sind viele Melodien durch Rasur oder Überstreichen mit Deckweiß verstümmelt.

Die Geschichte des Codex XVII 5 läßt sich über Jahrhunderte verfolgen. Auf fol. 235^r, am Schluß des Hauptteils der Handschrift, steht ausführlich: *Anno domini millesimo quadringentesimo quadragesimo / secundo Scriptus et comparatus est liber iste sub reverendo / in christo patre ac domino domino Heinrico de Magstat huius / loci venerabili abbate*. (Im Jahre des Herrn 1442 wurde dies Buch geschrieben und zusammengestellt unter dem in Christus ehrwürdigen Vater und Herrn, Herrn Heinrich von Magstadt, dem verehrten Abt dieses Ortes). Auf der Rückseite desselben Blattes steht die Jahreszahl 1481 und auf fol. 131^v die Eintragung: *1512 Fr(ater) Jo(annes) helin*. Heinrich von Magstadt wird 1142 sowohl in Schöntal wie in Herrenalb als Abt genannt, und Johannes Helin war 1527 in Herrenalb. So ist die Herkunft der Handschrift nicht eindeutig zu beweisen, doch spätestens 1535, als Herrenalb aufgehoben wurde, kam sie nach Schöntal. Man scheint sie nicht besonders sorgfältig behandelt zu haben; von zahlreichen Blättern sind Teile abgeschnitten, meist der leergebliebene Rand, aber auch Initialen. Schon im 17. Jahrhundert fehlten mehrere Blätter am Anfang der Handschrift völlig, so daß sie der damalige Prior Angelus Hebenstreit im Jahre 1661 eigenhändig ersetzte, wie er auf der unteren Randleiste des ersten Blattes vermerkte: *R. P. Angelus Hebenstreit p. t. Prior p. m.* Seine prächtig geschriebenen Seiten verzierte er mit rührenden Bildchen in den Initialen (Abb. 5). Die Initialen im Hauptteil der Handschrift zeigen dagegen eine etwas steife Würde (Abb. 11). Ein letztes Datum steht auf dem Buchdeckel, die Jahreszahl 1669. Eines ist besonders wichtig: Prior Hebenstreit schreibt 1661 die alten, unverkürzten Melodien auf, wie sie 500 Jahre zuvor Bertolfus geschrieben hat. Hält man dies mit der Jahreszahl 1677 im Codex XVII 23 (fol. 160^r) zusammen, so läßt sich der Zeitpunkt der Eingriffe einigermaßen bestimmen. Noch im 17. Jahrhundert pflegte man treu die altüberlieferten Melodien. Erst Claudius Vaussin, der 1645–1670 Generalabt der Zisterzienser war, erklärte die damals moderne Choralfassung der sog. *Editio Medicaea* für verbindlich, und alle Klöster hatten dem zu folgen. Dabei beschaffte man sich in Schöntal keine neuen Bücher, sondern richtete die alten Handschriften entsprechend ein – für uns heute ein Akt der Barbarei, doch wie sah es damals aus?

Worum handelt es sich bei der noch vom Prior Hebenstreit gepflegten zisterziensischen Choraltradition¹⁰? Der Zisterzienserorden verstand sich nicht als Neukon-

⁹ Derselbe Introitus wird in den großen Osterspielen des späten Mittelalters in der Szene der Auferstehung vom Engel gesungen, nachdem er die Grabwächter niedergeworfen hat. Dies zeigt die Vielfalt der Zeitmomente, die ein liturgischer Gesang in sich aufnehmen und artikulieren kann.

¹⁰ Zum folgenden vgl. *Marosszéki* (Anm. 2). *Gottfried Göller*: Die Gesänge der Ordensliturgien, in: *Karl Gustav Fellerer* (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik Bd. I, Kassel 1972, S. 265–267.

zeption monastischen Lebens, sondern als Rückkehr zur ursprünglichen benediktinischen Tradition, die man ringsum verfallen und aufgeweicht sah und wieder neu aufbauen wollte¹¹. So sollte auch der liturgische Gesang wieder zur alten Reinheit zurückgeführt werden, *ut in divinis laudibus id cantarent, quod magis authenticum inveniretur* (damit man zum Lob Gottes das sänge, was am meisten authentisch gefunden werde) – so Bernhard von Clairvaux¹². Dabei berief man sich auf die Kirchenväter. Abt Stephan Harding († 1132) übernahm deshalb die Hymnen, die in jeder Feier des Stundengebets gesungen wurden, aus der Tradition der Mailänder Kirche, die auf den hl. Ambrosius († 397) zurückgeht, der den Hymnengesang aus der Ostkirche übernommen und die Hymnenform für das ganze Mittelalter gültig geprägt hatte. Der hl. Augustinus († 430) berichtet: *Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium . . . institutum est* (Damals ward das Singen von Hymnen und Psalmen nach der Weise der Ostkirche eingeführt)¹³. Bei den Gesängen der Meßliturgie suchte man der Tradition der Metzger Kirche zu folgen, denn diese galt als die sicherste, direkt auf den hl. Gregor d. Gr. († 604) zurückgehende. Dieses hohe Ansehen hatte die *schola Mettensis*, die Metzger Gesangsschule, seit der Zeit des Erzbischofs Chrodegang († 766).

Ein Einschub: Der gregorianische Choral wurde nicht von Papst Gregor d. Gr. nach dem Diktat des Heiligen Geistes, der in Getalt einer Taube auf seiner Schulter saß, »komponiert«. Diese Szene, die in der mittelalterlichen Buchmalerei so oft, am eindrucksvollsten wohl vom sog. Meister des Registrum Gregorii um 984, dargestellt wurde, gehört zu der Legende, die die Autorität des Papstes über den Choral sichern sollte und die im 9. Jahrhundert erdichtet wurde¹⁴. Über die Herkunft des Chorals gibt es im wesentlichen zwei Theorien: Gemäß der einen soll er in Rom im 7. Jahrhundert als Gesang allein zu den vom Papst selber zelebrierten Meßfeiern gebildet und von dort im 8. Jahrhundert unverändert ins Frankenreich, und zwar nach Metz, übertragen worden sein. Gemäß der anderen übernahm man zwar ein Repertoire liturgischer Melodien von Rom, aber erst die fränkischen Kantoren der *schola Mettensis* gestalteten die überlieferte Form. Für die zweite Theorie spricht, daß auch der Bibeltext und das Gebetbuch, das Sacramentar, im Frankenreich redigiert wurden, und zwar von dem großen Gelehrten Alkuin († 804), bevor sie von Karld. Gr. als verbindlich erklärt wurden. Sollte man die Melodien ohne Überarbeitung übernommen haben? Wie dem auch sei, Metz war

11 Bruno Schneider *S. O. Cist.*: Citeaux und die Benediktinische Tradition, Rom 1961. Georges Duby: Der heilige Bernhard und die Kunst der Zisterzienser, Stuttgart 1981.

12 Jacques-Paul Migne: *Patrologiae cursus completus, Series latina* (folgend: PL), Paris 1844–1856, Bd. 182, Sp. 1121.

13 Augustinus: *Confessiones* – Bekenntnisse, München 1955, S. 664f. Zum Hymnar der Zisterzienser, das neben Hymnen der Mailänder Tradition auch zisterziensische Neukompositionen und einige damals allgemein verbreitete Hymnen enthält, vgl. Bruno Stäblein: *Hymnen I* (= *Monumenta Monodica Medii Aevi I*), Kassel 1956, S. 25–50 (Wiedergabe des Hymnars der Handschrift Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek Cod. 20) und S. 512–522 (Kommentar).

14 Bruno Stäblein: »Gregorius praesul«, der Prolog zum römischen Antiphonale, in: *Ders.*: Musik und Geschichte im Mittelalter – Gesammelte Aufsätze, Göppingen 1984, S. 117–142. Abbildung der Darstellung des sog. Meisters des Registrum Gregorii in: Marcel Durliat: *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1987, Abb. 146.

das Zentrum des liturgischen Gesangs, und es war konsequent, sich dorthin zu wenden.

Was man aber in Metz vorfand, erwies sich als wenig befriedigend: *Longe aliter rem esse quam audierant invenerunt* (sie fanden die Sache weit anders, als sie gehört hatten)¹⁵, denn: *Adeo disconveniunt, ut idem Antiphonarium nec duae canant provinciae . . . si identitatem inveneris, age Deo gratias* (Es gab solche Abweichungen, daß nicht zwei Kirchenprovinzen nach demselben Gesangbuch singen . . . wenn man eine Übereinstimmung findet, so danke man Gott!)¹⁶. Trotzdem dekretierte Stephan Harding, eine dieser vorgefundenen Formen sei für den Orden verbindlich. Erst nach seinem Tod begann unter Bernhard von Clairvaux eine zweite Choralreform. An ihr arbeiteten vor allem zwei Gelehrte, die auch als Verfasser musiktheoretischer Schriften namhaft zu machen sind, Guido von Cherlieu und Guido von Longpont. Nun kam zu der Sorge um die reine Überlieferung ein neuer Gesichtspunkt hinzu: Nicht nur die Tradition ist zu beachten, sondern auch die »Natur der Musik«, ja, diese ist wichtiger als die Tradition! *Licet ergo huiusmodi emendationes usui contrariae videantur, quia tamen usui praevallet natura, non tantum tibi displiceat usus immutatio quantum placeat observatae naturae integritas* (Wenn also auch solche Korrekturen dem Brauch zuwider scheinen, da ja die Natur mehr wert ist als der Brauch, so stoße dich nicht so sehr an der Veränderung gegenüber dem Brauch, wie du dich an der Unversehrtheit der genau beobachteten Natur erfreust)¹⁷. Wie erkennt man aber diese »Natur«? Durch die *ratio*, die »Vernunft«, wenn man diesen Begriff hier als die wissenschaftliche Einsicht in die geordnete Struktur der Dinge versteht. Da die Gelehrten bei der Choralreform vorgehen *magis nimirum naturam quam usum aemulantes* (entscheidend mehr der Natur als dem Brauch folgend), so wird ihr Werk zwar einzigartig (*opus singulare*), aber: . . . *ab aliis ratio fecit diversum; alia vero inter se diversa fecit casus, non ratio* (Die »Vernunft« hat es von den anderen verschieden gemacht; die anderen untereinander hat der Zufall verschieden gemacht, nicht die »Vernunft«)¹⁸. Deshalb heißt es nun ausdrücklich: Nicht die Tradition, sondern die Wissenschaft entscheidet über die Gestalt des Chorals. *Denique cum Musica recte sit canendi scientia, omnes huius modo cantus a musica excluduntur, qui nimirum non recte, sed irregulariter et inordinate canuntur* (Da also die *Musica* die Wissenschaft vom richtigen Singen ist, werden alle solchen Gesänge aus der Musik ausgeschlossen[!], die nicht richtig, sondern unregelmäßig und unordentlich gesungen werden)¹⁹. Welch eine Verschiebung der Zielsetzung!

Was heißt aber »Natur«, was zeigt sich der »Vernunft«? Etwa hundert Jahre vor der zisterziensischen Choralreform verfaßte der einflußreichste Musikgelehrte des

15 PL Bd. 182, Sp. 1121.

16 PL Bd. 182, Sp. 1132.

17 PL 182, Sp. 1152f.

18 PL 182, Sp. 1132.

19 PL 182, Sp. 1122. Ich konjiziere im Text *recte* statt *recta* (die *Musica* ist die Wissenschaft vom richtigen Singen, nicht: die richtige Wissenschaft vom Singen). Mit dieser Vorstellung steht in Zusammenhang, daß in der oben erwähnten Colmarer Handschrift Codex 445 einige Lehrstücke zur Musiklehre eingetragen sind, ebenso in dem auch aus dem Kloster Pairis stammenden Graduale Cod. 406 in Colmar. Solche Lehrstücke sind die ersten Stufen zum »Tempel der Wissenschaft«.

Mittelalters, Guido von Arezzo, seine wichtigste Schrift, den *Micrologus*, und dort heißt es im ersten Kapitel, man müsse Wirkungsmacht und Natur der Töne erkennen (. . . *vi et natura vocum cognita* . . .)²⁰. Die Töne haben eine bestimmte, unverwechselbare Wirkungskraft, die ihrem naturgegebenen gegenseitigen Verhältnis entspringt. Der Tond ist immer ein *protus*, ein »erster«, der Tone ein *deuterus*, ein »zweiter«, der Tonf ein *tritus*, ein »dritter«, und der Tong ein *tetrardus*, ein »vierter«. Mehr verschiedene Qualitäten gibt es nicht, sie strahlten aber aus, und zwar sowohl in den gleichsam ruhenden Tonraum wie auf eine sich entfaltende Melodie. Durch die Verwandtschaft der Quinte ist der Tona wieder ein *protus*, ein »erster«, und wenn eine Melodie auf den Tond oder den Tona hinzielt und mit ihm abschließt, so wird die ganze Melodie zu einer *Protus*-Melodie. (Ganz anders ist unser heutiges Verständnis: Der Ton hat zwar eine bestimmte Tonhöhe, ist aber neutral; das a¹ von 440 Hz kann Grundton in A-Dur und a-Moll sein, Terzton in F-Dur und fis-Moll, Quintton in E-Dur und e-Moll und noch vieles andere.) In diesem Verständnis gründet das System der sog. Kirchentonarten, nach dem die Melodien des gregorianischen Chorals geordnet sind – *nachträglich*²¹. Denn die Melodien des Chorals und das System sind nicht gleichen Ursprungs, und es gibt Stellen, an denen dies offenkundig wird. Vorab diese Stellen sind es, auf die sich die Choralreformer konzentriert haben. Was sie als »ungeregelt« und »unordentlich« bezeichneten, kann durchaus eine sehr alte, sich gegen das System sperrende Melodieform gewesen sein. Darüber hinaus hielten sich die Reformer an zwei Grundsätze. Da es im Psalm 32 (33), Vers 2 heißt, man solle Gott auf dem Psalter von zehn Saiten, dem *psalterium decachordum*, lobsingend, beschränkten sie den Umfang aller Melodien auf nur zehn Töne (d. h. die Oktave und zwei zusätzliche Töne); was weiter ausgriff, wurde zurückgebunden. Ferner empfanden sie die großen Melismen, in denen sich die Melodik auf einer einzigen Textsilbe so sehr entfaltet, daß diese Silbe und der Textzusammenhang in Vergessenheit zu geraten droht, als Überschwang, den es zu beschneiden und zu glätten galt²².

20 Joseph Smits van Waesberghe (Hg.): *Guidonis Aretini Micrologus* (= *Corpus Scriptorum de Musica* 4), American Institute of Musicology 1955, S. 92.

21 Die Bezeichnung der Kirchentonarten, besser: Kirchentöne, als Erster, Zweiter, Dritter und Vierter ist die ursprüngliche, die Zählung von eins bis acht (bei der aus Gründen der Melodieumfänge der Erste in eins und zwei, der Zweite in drei und vier etc. zerlegt wird) die gebräuchlichste und die Benennung mit den pseudo-antiken Namen Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch ein traditionsreiches Mißverständnis.

22 *Marosszéki* (Anm. 2) gibt eine Reihe von Beispielen für die Veränderungen im zisterziensischen Choral; im Codex XVII 22 finden sie sich genau wieder, sofern nicht spätere Eingriffe erfolgt sind. Es handelt sich um folgende Stücke:

- Communio *De fructu* fol. 100^r, *Marosszéki* S. 59.
- Graduale *Sederunt principes* fol. 107^r, *Marosszéki* S. 63.
- Communio *Dicit Dominus* fol. 40^r, *Marosszéki* S. 70f.
- Offertorium *De profundis* fol. 106^v, *Marosszéki* S. 75.
- Alleluia *Ostende* fol. 29^r, *Marosszéki* S. 77.
- Alleluia *Veni Domine* fol. 34^v, *Marosszéki* S. 77.
- Offertorium *Reges Tharsis* fol. 28^r, *Marosszéki* S. 78.
- Graduale *Benedictus* fol. 36^v, *Marosszéki* S. 79.
- Offertorium *Anima nostra* fol. 108^v, *Marosszéki* S. 79.

Die zisterziensischen Gelehrten hatten ihre Arbeit 1147 abgeschlossen. In den Jahren 1173–1191 wurden alle für den Orden grundlegenden Schriften, darunter auch die Gesangbücher, in eine einzige große Handschrift, den sog. »Normalcodex«, zusammengefaßt²³. Laut Inhaltsverzeichnis befand sich an 15. Stelle das Graduale, doch sind die Teile 11–15 seit etwa 1480 verschwunden. Die Melodien wurden aber überall sorgsam abgeschrieben, denn Bernhard von Clairvaux hatte gefordert: *Praemunitos autem esse volumus eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas vel coniuncatas disiungant vel coniungant disiunctas, quia per huius modi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo* (Ich will aber, daß die ganz besonders gewappnet sind, die die Bücher notieren sollen, damit sie nicht entweder zusammengehörige Noten voneinander trennen oder getrennte zusammenziehen, denn durch solche Veränderungen kann dem Gesang eine schwere Entstellung geschehen)²⁴. »Ganz besonders gewappnet« waren Bertolfus und Angelus Hebenstreit.

Anders steht es mit der Choralreform des 16. und 17. Jahrhunderts²⁵. Die auf dem Konzil zu Trient im Zug der Gegenreformation beschlossene umfassende Erneuerung der Liturgie, der – beiläufig bemerkt – ein Großteil der geistlichen Dichtung und Musik des Mittelalters zum Opfer fiel, sollte auch dem Choral gelten. Papst Gregor XIII. (reg. 1572–1585), der die Kalenderreform durchführte, beauftragte den bedeutendsten Musiker seiner Zeit, Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525–1594), mit dieser Aufgabe, und Annibale Zoilo (um 1537–1592), Mitglied der Sixtinischen Kapelle und zuletzt Kapellmeister an der Casa Santa in Loreto, sollte mitarbeiten. 1577 wurde das Graduale revidiert, doch dann blieb die Arbeit liegen. Erst 1611–1612 führten Felice Anerio (1560–1614), Nachfolger Palestrinas als Komponist der päpstlichen Kapelle und Dirigent der Sodalitas musicorum, eines von Gregor XIII. zur Förderung der Kirchenmusikreform gegründeten Instituts, und Francesco Soriano (um 1549–1620), der 1603 als ehemaliger Schüler Palestrinas Kapellmeister an St. Peter in Rom wurde, die Revision zu Ende. Das neue Graduale wurde zwar 1614–1615 von Giovanni Battista Raimondi gedruckt, doch Papst Paul V. (reg. 1605–1621) verweigerte die Approbation. Die Choralreform hätte vor allem die überlieferten Melodien dem neuen humanistischen Sprachverständnis anpassen sollen, und was hätte ein Musiker vom Rang Palestrinas dabei leisten können! Doch es blieb insgesamt bei unvollkommenen und in sich unstimmen Äußerlichkeiten, so daß der gregorianische Choral in dieser sog. Editio Medicea nicht neu erschlossen, sondern gleichsam abgetötet wurde.

An einer Einzelheit sei das Vorgehen geschildert. Der Introitus der Pfingstmesse beginnt mit den Worten *Spiritus Domini* (Der Geist des Herrn erfüllt den Erdkreis,

23 Heute: Dijon, Bibliothèque Municipale, Cod. 114.

24 Zit. nach Marosszéki (Anm. 2), S. 20.

25 P. Raphael Molitor: Die nach-tridentinische Choral-Reform zu Rom, Leipzig 1901–1902. Bernhard Meier: Choralreform und Chorallehre im 16. Jahrhundert, in: Karl Gustav Fellerer (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik Bd. II, Kassel 1976, S. 45–53.

Weish. Sal. 1,7). Die zwei dreisilbigen Wörter haben den Akzent auf der ersten Silbe, die beiden folgenden Silben sind unbetont. Der Zisterzienserchoral, wie er im Codex XVII 5 steht (fol. 98^r, Abb. 11), bewahrt die alte Melodie: Auf den Akzentsilben steht nur je ein einziger Ton, d auf *Spi-* und a auf *Do-*; die folgende, am schwächsten betonte Silbe trägt dagegen jeweils eine melodische Bewegung, *-ri-* den Aufschwung f-a-g und *-mi-* die Drehfigur g-a-g-f-g, und auf der letzten Silbe steht eine zweitönige Wendung, auf *-tus* das weiterführende g-a und auf *-ni* das abschließende g-f. Der Reform fiel dieses feine Wechselspiel von Akzent und melodischer Dehnung zum Opfer. Wie die Korrektur im Codex XVII 23 (fol. 82^r, Abb. 10) zeigt, verlagerte man die beiden Melodiebewegungen auf die Akzentsilben und wies den zweiten Silben nur einen einzigen Ton zu, also: *Spi-* d-f-a und *Do-* a-g-a-g-f-g sowie *-ri-* und *-mi-* jeweils g. (Dabei ist die ausradierte Silbe *-mi-* in der Handschrift gar nicht mehr an der neuen Stelle eingetragen worden.) Man meinte damit einen Fehler korrigiert und Eindeutigkeit hergestellt zu haben. Die alte Chormelodie besagt aber nicht, daß man die Wörter *Spiritus* und *Domini* auf der zweiten Silbe betont habe, was tatsächlich eine Karikatur gewesen wäre; vielmehr sollte – so wird man es wohl heraushören dürfen – durch die musikalische Dehnung dem Wort über den Akzent hinaus Raum gegeben werden.

Noch ein zweites unterdrückte die Reform des 17. Jahrhunderts, die sog. Repercussion, die Wiederholung eines Tones in unmittelbarer Folge auf ein und derselben Silbe²⁶. Diese für den Choral wesentliche Vortragsfeinheit erlaubt eine genaue Nuancierung der Tondehnung und Tonbelebung. In dem Introitus zur Pfingstmesse sind folgende Stellen zu nennen: die zweite Silbe von *replevit*, die erste und dritte Silbe von *terrarum* und die vierte Silbe von *scientiam*. Im Codex XVII 5 (Abb. 11) stehen an diesen Stellen zwei oder drei Rhomben nebeneinander, und dies zeigt die Repercussion an. Es darf dabei nicht verwirren, daß das Wort *terrarum* in der Handschrift noch einmal auf dem Blattrand nachgetragen und mit einer anderen Melodie versehen wurde. Es handelt sich um eine nachträgliche Einrichtung dieses Introitus für den Fall, daß man ihn einmal außerhalb der von Ostern bis Pfingsten reichenden Festzeit singt, denn nur innerhalb dieser Festzeit darf der Ruf *alleluia*, der auf *terrarum* folgt, erklingen. Außerhalb dieser Zeit muß man den Ruf weglassen, und deshalb ist eine neue Melodieführung erforderlich. Im Codex XVII 23 (Abb. 10) sieht man bei *replevit*, wie die Tonwiederholung ausradiert wurde – die Unterbrechung der Notenlinie ist genau zu erkennen –; bei *terrarum* ist zur ersten und dritten Silbe ein Einzelton eingetragen, zur mittleren, die den Akzent trägt, die zweitönige Figur c-a (auch hier darf die Eintragung der Fassung für die nichtösterliche Zeit nicht verwirren!), und bei *scientiam* ist eine völlig veränderte Melodieführung aufgezeichnet, die nach Ansicht der Reformer der sprachlichen Gestalt des Wortes entspricht. Anstelle der aneinandergerückten Rhomben, die im Codex XVII 5 die Repercussion bezeichnen, stehen in den älteren Handschriften feine Häkchen. Man sieht sie

26 Luigi Agustoni – Johannes Berchmans Göschl: Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals Bd. I, Regensburg 1987, S. 215–293.

im Codex XVII 22 (Abb. 9) bei *est* und den Schlußsilben von *humerum* und *vocabitur*, im Codex XVII 23 (Abb. 7) in der untersten Zeile und im Codex XVII 28 (Abb. 4) bei *deus* und *non*. Die Häkchen geben das Beben und Vibrieren der Stimme deutlicher wieder als die aneinandergerückten Rhomben, und so kann man schon aus diesem Vergleich erkennen, wie die Feinheiten des Choralvortrags in den Hintergrund treten.

Noch von vielen anderen Einzelheiten in den Handschriften ausgehend kann man geschichtliche Perspektiven eröffnen. Die Gradualien sind nicht nur musikalische Quellen, sondern spiegeln die liturgisch geordnete Zeit, innerhalb derer sich das mönchische Leben als Gottesdienst entfaltet.

pleni sunt caeli et terra gloria tua / osanna in excelsis

Benedictus qui uenit in nomine domini / osanna in excelsis

Agnus dei qui tollis peccata mundi miserere nobis.

Kyrieleyson. X pceleyson. Kyrieleyson. Trinitatis dieb.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona eis requiem sempiternam.

S T O U F L

Abb. 1 Codex XVII 22, fol. 148^v: Schreibervermerk BERTOLFUS, darüber der Schluß des Sanctus und das Agnus der XVIII. Choralmesse sowie – nachgetragen – der Beginn der Litanen



Abb. 2 Codex XVII 22, fol. 29r:
Initiale A zum Introitus Ad te
levavi zum ersten Adventssonntag



Abb. 3 Codex XVII 23, fol. 8r:
Initiale A zum Introitus Ad te
levavi

Dñica p̄ma
 d te levavi
 am deus mi
 si do non eri
 irideant me inimici mei i et

Abb. 4 Codex XVII 28, fol. 2^r: Introitus Ad te levavi

DOMINICA PRIMA
ADVENTVS DOMINI
Ad Tertiam Antiph.

ECCE Dominus veniet, et omnes sancti eius cum eo;
et erit in die illa lux magna, alleluia. *Euovae.*

Introitus Missæ.

DEBLE

vavi a nimam meam.
Deus meus in te confi-
do, non erubescam, ne-

que, irrideant inimici mei; etenim uniuers-
i qui te expectant non confundentur. *Vers.*

Vias tuas Domine notas fac mihi, et semitas

Supplicavit ista P. P. Angelus (1661) Hebenstreit. p. i. Prior. p. m.

Abb. 5 Codex XVII 5, fol. 16^r: Terzantiphon *Ecce Dominus veniet* und *Introitus Ad te levavi* mit Psalmvers *Vias tuas Domine* zum ersten Adventssonntag, geschrieben und gemalt von P. Angelus Hebenstreit



Abb. 6 Codex XVII 22, fol. 80
 Initiale R zum Introitus Resurrex
 zum Osterfest



Abb. 7 Codex XVII 23,
 fol. 68r: Initiale R zum
 Introitus Resurrexi

sed a matre nescia patri supmo gloria honor

qs sit cu filio et spiritu pa dno. A.

In die scto
Pasche.

Resurrexi et adhuc ad missam.

Abb. 8 Codex XVII 28, fol. 90r: Schluß des Terzhymnus Chorus novae Ierusalem und Beginn des Introitus Resurrexi

us uenit sanctus et saluator mundi. In die scō ad missam.

Vf R natus ē nobis et filius datus ē

nobis cuius imperium sup humerum e ius

et uocabitur nomen e ius magni consili i an gelus

Cantate dño canticū nouū q̄a mirabilia fe cit. b̄ta. ex ova e.

Viderunt om nes fines ter re salutare de i nostri ubi

Abb. 9 Codex XVII 22, fol. 37r: Introitus Puer natus est nobis mit Psalmvers Cantate Domino und Beginn des Graduale Viderunt omnes fines terrae zur dritten Weihnachtsmesse

De 8. tono.

Extra I. Pasche
finitur sic.

spiritu do mi repleuit orbem ter
rarum alle luia et hoc qd con uer
ti

omnia scientiam habet uocis allelu ia allelu
ia alle luia.

Vers. vide infra.

habet ro cis
artifex omne ha
bens uirtute omnia pspiciens. bla. e u o v a e.

B. Brian, ad
Brian vide fa.
71

Abb. 10 Codex XVII 23, fol. 82^r: Introitus Spiritus Domini zum Pfingstfest. Der Psalmvers *Omnia enim artifex ist* teilweise ausradiert

CXV

erant credentes in e um alle lu
 la alle lu la. Indie pentecost
 Spiritus domini re
 pleuit orbem terra
 rum alle luia et
 hoc quod continet omnia sciendum

Per annum fit Officium
 de Spiritu S. uti hic habetur;
 sed Trid. post Septuag. Emitte Spiritum.
 vide in Indice.
 Tempore Paschali
 1. Allel. Emitte Spūm. ex. 1.
 2. Allel. Veni sancte. hoc fest.
 Extra tempus Pasch. sic.
 Extra tempus Paschale et Pentecost.
 omittuntur Alleluia,
 et hic finitur sic:

Abb. 11 Codex XVII 5, fol. 98^r: Schluß der Communio Ultimo festivitatis die der Pfingstvigil und Introitus Spiritus Domini