



VEREIN FÜR
OSTKIRCHLICHE
MUSIK

MITTEILUNGSBLATT

Nr. 82, Dezember 2020

Liebe VOM-Mitglieder

Am 1. Dezember 2016 sprach **Metropolit Hilarion von Volokolamsk**, Vorsitzender der Abteilung für Außenbeziehungen des Moskauer Patriarchats, in Moskau vor dem Ersten Internationalen Kongress der Kirchenchorleiter. Der hohe Würdenträger mit Jahrgang 1966 ist ausgebildeter Musiker und Komponist. Er hat geistliche Werke für den Konzertsaal geschrieben wie «Die Matthäus-Passion», «Weihnachtsoratorium» (beide 2007), «Stabat mater» (2008, ein Thema aus dem Schatz der Westkirche), aber auch die «Göttliche Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus» und «Vsenoščnaja» (beide 2006), die als A-cappella-Werke für den orthodoxen Gottesdienst geeignet sind.

Lesen Sie hier seine Rede, von mir ins Deutsche übersetzt.

Werner Dudli

Pjotr Iljitsch Tschaikowski und die heutigen Probleme mit dem Kirchengesang.

Eure Heiligkeit! Eure Eminenzen! Liebe Väter, Brüder und Schwestern, Teilnehmer dieses Kongresses, des ersten in der neueren Geschichte unserer Kirche.

Ich habe den ersten Band der fünften Serie der wissenschaftlichen Gesamtausgabe des Werks von Pjotr Iljitsch Tschaikowski in meinen Händen, der gerade erschienen ist und die von ihm für einen vierstimmigen gemischten Chor geschriebene Partitur der «Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomus» enthält. Ich hatte das Glück, der wissenschaftliche Redaktor dieses Bandes zu sein. Bei der Arbeit daran hatte ich die einmalige Gelegenheit, das Manuskript der «Liturgie» von Tschaikowski kennenzulernen und es mit der Erstausgabe und anderen Ausgaben zu vergleichen. Gleichzeitig studierte ich das epistolarische Erbe des großen Komponisten. Was er über Kirchenmusik sagt, hat seine Aktualität bewahrt.

Tschaikowski wandte sich den Genres der geistlichen Musik zu, als er als Komponist bereits bekannt war, nicht nur in Russland, sondern auch in Europa, als Autor von vier Sinfonien, fünf Opern, Konzerten für Soloinstrumente, drei Quartetten, mehreren Werken von Romanzen und Klavierstücken sowie Chorwerken über weltliche Texte. Im Verlauf von neun Jahren, von 1878 bis 1887, schuf er die «Liturgie», die «Nachtwache», einen Zyklus von neun geistlichen Gesängen sowie den Gesang «Der Engel rief». Diese Jahre sind für Tschaikowski eine Zeit des ernsthaften spirituellen Suchens. Seine Briefe und Tagebücher sind voll von Überlegungen über den Sinn des Lebens, über Gott.

Tschaikowskis Religiosität

Tschaikowski wuchs von Kindheit an in einer orthodoxen Atmosphäre auf. Zu seinen Vorfahren mütterlicherseits gehörten Geistliche. Sein Patenonkel und zugleich Religionslehrer und Lehrer der russischen Sprache war der Pädagoge und Ethnograph Vasilij Jegorovič Blinov, Erzpriester der Kirche Maria Verkündigung in Votkinsk.

Tschaikowski sammelte Erfahrung und Wissen über den Kirchengesang an der Kaiserlichen Hochschule für Recht, wo es eine eigene Hauskirche gab. Er sang neun Jahre lang im Schulchor unter der Leitung eines hervorragenden Regenten, des wunderbaren Chordirigenten und Komponisten Gavriil Jakimovič Lomakin.

Viele Jahre später erinnerte sich Tschaikowski in einem Brief an Baronesse N. F. von Meck vom 24./25. November 1879 im Zusammenhang mit dem Katharinentag an diese Zeit seines Lebens: «... Dieser Tag bleibt mir in Erinnerung, wegen des Schulfesttags! Ich weiß nicht, wie es jetzt ist, aber zu meiner Zeit zelebrierte bei uns am Katharinentag jedes Jahr der Metropolit¹ die heilige Liturgie. Ab Beginn des Semesters hatten wir uns auf den hohen Feiertag vorbereitet; die Sänger waren zu meiner Zeit sehr gut. Als ich ein Junge war, hatte ich eine großartige Sopranstimme, und ich sang während mehrerer Jahre hintereinander die erste Stimme in dem Trio, das in der Pontifikalliturgie von drei Knaben zu Beginn und am Ende des Gottesdienstes am Altar gesungen wird. Die Liturgie, besonders die Pontifikalliturgie, machte mir damals (und auch heute noch) den tiefsten poetischen Eindruck. Und in der Tat, wer dem Geschehen aufmerksam folgt, wird unweigerlich berührt und ergriffen von diesem prachtvollen Zeremoniell. Wie war ich damals stolz, dass ich mit meinem Gesang am Gottesdienst teilnehmen durfte! Wie war ich glücklich, wenn uns der Metropolit für den Gesang dankte und segnete! Nachher setzte man uns normalerweise an einen Tisch mit dem Metropoliten und dem Fürsten von Oldenburg. Dann ließ man uns nach Hause gehen, und was für ein Vergnügen war es, nach Hause zu kommen und den Hausgenossen den Stolz auf die sängerischen Leistungen und die wohlwollende Aufmerksamkeit des Metropoliten zu zeigen! Übers ganze Jahr hindurch kam mir der wunderbare Tag jeweils wieder in Erinnerung, und ich wünschte mir, er würde sich schneller wiederholen.»

Einer von Tschaikowskis Lieblingslehrern an der Juristischen Fakultät war Michail Izmajlovič Bogoslovskij, ein geistlicher Schriftsteller, Professor an der Geistlichen Akademie St. Petersburg und später

¹ Zu dieser Zeit wurde das Bischofsamt in St. Petersburg von Metropolit Nikanor (Kliment'evskij) geleitet.

Erzpriester der Kathedrale Maria Entschlafen im Moskauer Kreml. Tschaikowski traf sich mehrmals mit ihm und erwarb auch seine Werke, die in seiner persönlichen Bibliothek erhalten blieben.

Tschaikowski hat sein ganzes Leben lang die tiefe Religiosität bewahrt, die er sich in seiner Kindheit und Jugend angeeignet hatte. In einem Brief an N. F. von Meck vom 16. März 1881 sinniert er: «O, wenn die Menschen doch nicht nur der Form nach Christen sein könnten, sondern auch dem Charakter nach, wenn doch alle durchdrungen wären von den einfachen Wahrheiten der christlichen Moral, die die reine Wahrheit für das Leben ist! Leider wird dies nie geschehen, denn dann würde das Reich des ewigen und vollkommenen Guten kommen. Im Grunde sind wir jedoch unvollkommene Wesen, für die das Verständnis des Guten nur möglich ist als der Kehrseite des Bösen. ... Haben wir das Recht, jemandem Böses mit Bösem zu vergelten? Nein! Wir können nur mit Christus wiederholen: "Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun!"«

Und weiter schreibt er, welche Bedeutung der religiöse Glaube für ihn hat: «Es ist dunkel in meinem Kopf, aber es kann nicht anders sein in Anbetracht der für einen schwachen Verstand so unlösbaren Fragen wie Tod, Sinn und Zweck des Lebens, seine Unendlichkeit oder Endlichkeit; aber dafür breitet sich in meiner Seele immer mehr das Licht des Glaubens aus. Ja, lieber Freund, ich spüre, dass ich mehr und mehr zu diesem unserem einzigen Bollwerk gegen alle Nöte neige. Ich habe das Gefühl, dass ich zu wissen beginne, wie ich Gott lieben kann, was ich vorher nicht wusste. Nagende Zweifel sind zwar noch da, ich versuche manchmal immer noch, das Unergründliche mit meinem schwachen und elenden Verstand zu begreifen, aber die Stimme der göttlichen Wahrheit beginnt mich immer lauter zu erreichen. Oftmals finde ich eine unerklärliche Wonne daran, vor der unerforschlichen, für mich jedoch unzweifelhaften Weisheit Gottes niederzufallen. Ich bete oft mit Tränen zu Ihm (wo ist Er, wer ist er? Ich weiß es nicht, aber ich weiß, dass Er ist) und bitte Ihn, mir Demut und Liebe zu geben, ich bitte Ihn, mir zu vergeben, mir Verstand zu geben, und vor allem, zu Ihm liebevoll zu sagen: Herr, dein Wille geschehe, denn ich weiß, dass Sein Wille heilig ist.»

Im gleichen Brief sagt Tschaikowski, dass er in seinem Leben den Finger Gottes sieht, der ihm den Weg zeigt und ihn vor Nöten schützt: «Warum gerade ich es sein soll, der von einer höheren Macht geschützt wird, das weiß ich nicht. Ich will demütig sein und mich nicht als Auserwählten betrachten, denn Gott liebt alle Seine Geschöpfe gleichermaßen, aber ich weiß nur, dass Gott mich schützt, und nicht selten vergieße ich Tränen der Dankbarkeit für all seine unendliche Barmherzigkeit. Aber das ist nicht genug. Ich möchte mir angewöhnen

zu denken, dass auch Katastrophen, wenn sie passieren, im Grunde genommen zum Guten führen. Ich möchte Gott immer lieben: wenn Er mir Glück schenkt und wenn Prüfungen kommen. Denn irgendwo muss es dieses Reich ewigen Glücks geben, nach dem wir auf Erden vergeblich streben. Es wird die Stunde kommen, in der alle Fragen, die unser Verstand nicht begreifen kann, gelöst werden und wir erkennen, warum Gott es für notwendig hält, uns Prüfungen zu schicken. Ich möchte glauben, dass es ein zukünftiges Leben gibt.»

Im Jahre 1884, während einer Periode der moralischen Suche und der Antworten auf die «schicksalhaften Fragen des Seins», schrieb Tschaikowski an M. A. Balakirev: «....Wie wünschte ich mir, dass die Erleuchtung, die in deiner Seele stattgefunden hat, auch auf mich herabkommt.... Mehr denn je dürste ich nach Beruhigung und Halt in Christus. Ich werde beten, dass mein Glaube an Ihn sich festige in mir.»

Im selben Jahr macht sich Tschaikowski vertraut mit zwei Werken von Leo Tolstoi: «Meine Beichte» und «Worin mein Glaube besteht». 1884 gestand er in einem Brief an N. F. von Meck: «Hast du, lieber Freund, "Meine Beichte" von Graf Leo Tolstoi gelesen? Das Buch hinterließ bei mir einen umso stärkeren Eindruck, als die Qualen des Zweifels und der tragischen Ratlosigkeit, durch die Tolstoi ging und die er in der "Beichte" so erstaunlich gut zum Ausdruck brachte, auch ich kenne.» Allein, trotz einer gewissen Begeisterung für Tolstois Ideen wurde Tschaikowski nie ein «Tolstoianer». Bis zum Ende seiner Tage war er sich immer bewusst, vor allem, ein orthodoxer Christ zu sein.

Tschaikowski orientierte sich immerfort an der Bibel. Inmitten seiner Arbeit an der Oper «Die Zauberin» schrieb er am 22. Februar 1886 in sein Tagebuch: «Was für ein unendlich tiefer Abgrund zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Ich lese Davids Psalmen und verstehe nicht, warum sie erstens in künstlerischer Hinsicht so hochgeschätzt werden und zweitens, wie sie mit dem Evangelium etwas gemeinsam haben können. David ist ganz und gar von dieser Welt. Er teilt die gesamte Menschheit in zwei ungleiche Teile: einen der Gottlosen (dazu gehört die große Mehrheit), den anderen der Rechtschaffenen, und an deren Spitze stellt er sich selbst. In jedem Psalm ruft er die Strafe Gottes auf die Bösen herab, und Lohn für die Gerechten. Aber beide, Strafe und Lohn, sind irdische Dinge. Die Sünder werden ausgerottet; die Rechtschaffenen werden alle Güter des irdischen Lebens genießen. Das ist nicht Christus gemäss, der für seine Feinde betete, aber seinen Nächsten nicht irdische Güter versprach, sondern das himmlische Königreich. Was für eine unendliche Poesie und ein zu Tränen rührendes Gefühl von Liebe und Mitleid zu den Menschen vermitteln die Worte: "Kommt alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid!" Alle Psalmen Davids sind nichts im Vergleich zu diesen einfachen Worten.»

Und sechs Monate nach dieser Tagebuchaufzeichnung unterstreicht der Komponist, der wieder in der Bibel liest, beim Matthäusevangelium den Vers: «Aber Jesus sagte: Laßt die Kinder zu mir kommen und wehret es ihnen nicht, denn für solche ist das Himmelreich.» (Mt 19,14). Daneben notiert er die Randbemerkung: «Das und auch "Kommt alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid" sind die Verse, die mich am Evangelium am meisten berühren.»

Tschaikowski hat die Bibel nicht nur gelesen. Aufgrund der zahlreichen Datumsangaben nach jedem gelesenen Abschnitt und anderen Vermerken im Buch kann man davon ausgehen, dass er es systematisch «durchgearbeitet» hat. In seinem Arbeitsexemplar der Heiligen Schrift gibt es 75 solcher Datumsvermerke, der erste vom 11. September 1885, der letzte vom 3. Februar 1892.

Tschaikowskis Religion war aufrichtig und tief empfunden. Im Unterschied zu vielen Vertretern aus Künstlerkreisen seiner Zeit war er nicht nur gläubig, sondern auch eine zutiefst mit der Kirche verbundene Person. Er besuchte Gottesdienste in Kirchen in verschiedenen Städten Russlands, Europas und auch in ländlichen Gemeinden. Er fühlte sich immer vom orthodoxen Gottesdienst angezogen, von dessen tiefer innerer Poesie und Schönheit. So gab Tschaikowski in einem Brief an N. F. von Meck vom 23. November 1877 zu: «Ich habe eine ganz andere Einstellung zur Kirche als Sie. Für mich hat sie viel poetische Anmut bewahrt. Ich komme oft zum Gottesdienst; die Liturgie von Johannes Chrysostomus ist meiner Meinung nach eines der größten Kunstwerke.... Ich liebe auch die Nachtwache. Am Samstag in eine alte, kleine Kirche zu gehen, im Halbdunkel zu stehen, umgeben von Weihrauch, tief in sich selbst zu versinken und nach Antwort auf die ewigen Fragen des Wofür, Wann, Wohin, Wozu zu suchen, aufzuwachen vom Nachdenken, wenn der Chor zum Gesang anhebt: "Von meiner Jugend an bedrängen mich viele Leiden", sich von der faszinierenden Poesie dieses Psalms beeinflussen zu lassen, von stillem Entzücken erfüllt zu werden, wenn sich die königlichen Türen öffnen und das "Lobt den Herrn vom Himmel her" erschallt: O, ich liebe das alles sehr, es ist eines meiner größten Vergnügen!»

Am 9. Februar 1878, wenige Monate vor Beginn der Arbeit an der Liturgie, schrieb er an N. F. von Meck: «Ich denke, dass meine Sympathien für die Orthodoxie, deren theoretische Seite ich seit langem vernichtend kritisiere, in direkter Abhängigkeit von meiner angeborenen Liebe zum russischen Element im Allgemeinen stehen.»

Tschaikowski äusserte sich oft über seine Eindrücke von Gottesdienstbesuchen. Am 12. Juni 1878 schrieb er an N. F. von Meck aus Kiew: «Gestern Morgen war ich in Podol', im Bruderschaftskloster, in einer

Pontifikalliturgie und hatte einen äußerst starken Eindruck sowohl von der wunderbaren Kirche als auch von dem ungewöhnlich prächtigen Gottesdienst. Wenn man einen solchen Gottesdienst erlebt, versteht man die unermessliche Kraft der Religion auf das Volk. Sie bietet den Menschen Ersatz für alles, was unsereiner in Kunst, Philosophie und Wissenschaft findet. Sie ermöglicht es dem armen Volk von Zeit zu Zeit, sich zu erheben und seiner Menschenwürde bewusst zu werden.»

Tschaikowski bewunderte auch die Gottesdienste im Kiewer Höhlenkloster, wo seiner Meinung nach auf alte Weise gesungen wurde. Und wenn er den orthodoxen und den katholischen Gottesdienst vergleicht, bevorzugt er den ersteren. So schrieb er am 13. Dezember 1879 in einem Brief an N. F. von Meck aus Rom: «Heute feiert man hier Weihnachten. Am Morgen gingen wir zum Petersdom und wohnten der feierlichen Festmesse bei. Was für eine kolossale Größe diese Kathedrale hat! Es waren sehr viele Leute da, aber im Vergleich zu den riesigen Ausmassen dieser wunderbaren Kirche schien die Menge ein winziges, sich bewegendes Häuflein zu sein. An all den unzähligen Seitenaltären wurden stille Messen gelesen. Priester mit den Opfergaben, begleitet von einer kleinen Prozession, bewegten sich ständig in verschiedene Richtungen. Alles ist voller Bewegung, malerisch und schön. Aber trotzdem liebe ich unsere orthodoxe Liturgie tausendmal mehr, wo jeder in der Kirche das Gleiche sieht und hört, wo die ganze Gemeinde versammelt steht und nicht von einer Ecke zur andern hin und her eilt. Es ist weniger malerisch, aber berührender und feierlicher.»

Tschaikowski liebte besonders die klösterlichen Gottesdienste, aber auch jene in der Kathedrale Maria Entschlafen im Moskauer Kreml sowie in der Christ-Erlöser-Kathedrale. In einem Brief an M. I. Tschaikowski vom 12. April 1884 über die Zeit der Karwoche sagt er: «Ich war bei der Bereitung des Myrons, am Karfreitag in der Kathedrale Maria Entschlafen, die Osternachtfeier besuchte ich in der Erlöserkathedrale, die Vesper am ersten Ostertag und viele andere Gottesdienste ebendort und hatte überall den Eindruck von Innigkeit, Schönheit und Pracht...». Das bedeutet, dass Tschaikowski in der Kar- und Osterwoche eigentlich fast alle Gottesdienste, jeden Tag, morgens und abends, besucht hat.

Tschaikowskis Ansichten über den Kirchengesang

Als überwiegend weltlicher Komponist nahm Tschaikowski die Kirchenmusik vor allem aus ästhetischer Sicht wahr. Der Stand der Dinge im russischen Kirchengesang befriedigte Tschaikowski nicht: «Ich anerkenne einige Qualitäten bei Bortnjanskij, Berezovskij und anderen», schrieb er an N. F. von Meck, «aber ihre Musik harmonisiert bis zu einem gewissen Grad schlecht mit dem byzantinischen Stil der Architektur und

den Ikonen, ja mit der gesamten Struktur des orthodoxen Gottesdienstes». In einem weiteren Brief äussert sich Tschaikowski noch schärfer über Bortnjanskij und andere Komponisten der italienischen Schule: «Sie haben mit Ihrer Frage zur russischen Kirchenmusik meinen wunden Punkt getroffen... Bortnjanskijs Technik ist simpel, routinemäßig, aber dennoch ist er der einzige Komponist geistlicher Werke, der eine Technik hatte. Alle diese Vedel's, Dechterevs und ähnliche liebten die Musik auf ihre Weise, aber sie waren wahre Ignoranten und mit ihren Werken haben sie Russland so viel Schaden zugefügt, dass selbst hundert Jahre nicht ausreichen, um ihn zu tilgen. Von der Hauptstadt bis hinaus in die Dörfer hört man ... den süßen Stil des Bortnjanskij, und — leider! — gefällt es dem Publikum. Wir brauchen einen Messias, der alles Alte mit einem Schlag zerstört und einen neuen Weg geht, und dieser neue Weg bedeutet, zurückzukehren in graue Vorzeit und die alten Weisen in entsprechender Harmonisierung zu vermitteln.»

Viele Kirchenkomponisten, darunter sein Lehrer G. J. Lomakin, beschäftigten sich zu seiner Zeit mit der Harmonisierung alter Gesänge, traten ein für die «Wiedergeburt des Ursprünglichen» im Kirchengesang. Tschaikowski stand auch in engem Kontakt mit anderen großen Kennern und Forschern des russischen Kirchengesangs seiner Zeit, darunter dem großen Musikwissenschaftler Fürst W. F. Odoevskij und dem Erzpriester Dimitrij Razumovskij. Professor am Moskauer Konservatorium.

Letzterer initiierte Tschaikowskis Schrift «Kleines Lehrbuch der Harmonie für den Gebrauch bei der Lektüre geistlicher Musikwerke in Russland». Im Manuskript des Autors hat es einen etwas anderen Namen: «Kleines Lehrbuch der Harmonie für Chorleiter, zusammengestellt von P. Tschaikowski, Professor am Moskauer Konservatorium». In diesem Lehrbuch veranschaulicht der Komponist die harmonischen Regeln anhand von musikalischen Beispielen aus geistlichen Werken von Autoren wie A. F. L'vov, D. S. Bortnjanskij und B. Galuppi.

1874 wurde Tschaikowski Mitglied der Gesellschaft der Freunde der altrussischen Kunst, deren Ziel es war, Denkmäler der altrussischen Kunst, einschließlich der Kirchenmusik, zu sammeln und zu studieren.

Tschaikowskis Interesse für den Kirchengesang seiner Zeit wird durch seinen Brief an Bischof Michael von Uman (Luzin) vom 22. September 1882² belegt. Auslöser für den Brief war ein Besuch im Bruderschaftskloster: «Ich lebe nicht in Kiew», schreibt Tschaikowski, «aber ich bin

² Bischof Michael (Luzin) war damals Vikar der Metropole Kiew. Später besetzte er die Stühle Kursk und Belgorod. Er gilt als einer der aufgeklärtesten Bischöfe seiner Zeit und ist Autor zahlreicher Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der Bibelwissenschaft.

zwei bis dreimal im Jahr dort auf der Durchreise. Jedes Mal versuche ich dabei, am Sonntagmorgen nach Kiew zu kommen, um zum Spätgottesdienst im Bruderschaftskloster zu sein und an Ihrer ergreifend schönen Liturgiefeyer teilzunehmen. Jedes Mal, wenn mir das gelingt, bin ich zu Beginn zutiefst beeindruckt über die unaussprechliche Schönheit der Pontifikalliturgie im Allgemeinen und der Ihren im Besonderen. Aber jedes Mal werden die Gefühle heiligen Entzückens allmählich gedämpft, und schließlich verlasse ich die Kirche, ohne auf das Öffnen der königlichen Türen nach dem Kommunionvers gewartet zu haben, enttäuscht, verwirrt, empört.»

Weiter unten im Brief erläutert der Komponist ausführlich die Gründe für seine Empörung und Enttäuschung. Er gesteht, dass ihn der Gesang des Chores im Bruderschaftskloster «nervt, verdriesst, ja entsetzt». Nach einem Exkurs in die Geschichte des russischen Kirchengesangs, der ausländischen Einflüssen ausgesetzt war, bekennt Tschaikowski: «Als Musiker und als orthodoxer Christ kann ich nie ganz zufrieden sein mit dem Chorgesang in unseren Kirchen, ganz gleich wie gut die Stimmen ausgesucht sind oder wie geschickt der Chorleiter agiert. Aber was kann man machen! Die Geschichte lässt sich nicht ändern, und es bleibt mir nichts anderes übrig, als mich mit dem etablierten Kirchenmusikstil zu versöhnen, was so weit geht, dass ich es nicht verabscheue, die Redaktion einer Neuauflage der Werke Bortnjanskis zu übernehmen, dieses immerhin talentierten Urhebers einer so falschen, auf fremder Grundlage konstruierten Richtung.»³

Schließlich nähert sich der Komponist dem Hauptthema seines Briefes, der Beschreibung des Gesangs beim Gottesdienst, den er besuchte: «Am vergangenen Sonntag (26. September) hörte ich schweren Herzens das seltsame, Mazurka-artige, Brechreiz auslösende, manierierte dreifache "Gospodi pomiluj", das der Chor des Bruderschaftsklosters bei der inständigen Litanei sang. Mit einiger Ungeduld erwartete ich das "Milost' mira" und die weitere Abfolge des liturgischen Gesangs bis hin zum "Tebe poem" (Musik eines unbekannten Autors). Als das "Dostojno est" gesungen wurde, war ich ein wenig getröstet, denn die Struktur dieses Stückes hatte die Merkmale einer alten Weise, und auf jeden Fall wurde es ohne Schnörkel komponiert und gesungen, auf einfache Weise, so wie es dem Chorgesang angemessen ist.... Aber als die königlichen Türen geschlossen wurden und die Sänger hastig und auf einem Akkord "Chvalite Gospoda s nebes" (Lobt den Herrn vom Himmel her) skandierten, als ob sie sich eine schwere Last auferlegt hätten, um

³ Tschaikowski übernahm auf Wunsch des Verlegers P. Jurgenson die Redaktion der Chorwerke von Bortnjanskij. Obwohl ihn diese Aufgabe bedrückte und viel Zeit in Anspruch nahm, ging er damit hervorragend um.

den Herrn zu loben, und sie dann angesichts ihrer Pflicht, das Publikum mit einem Konzertstück zu ergötzen, ihre Kräfte bündelten und begannen, ein Konzert aufzuführen, talentlos, banal komponiert, voll von vokalen, für die Kirche unpassenden Kunstgriffen, nach fremder Manier komponiert, langatmig, bedeutungslos, hässlich, fühlte ich einen Ausbruch von Empörung, die umso größer wurde, je länger gesungen wurde. Hier ein wildes Gebrüll des Basssolos, dort beginnt einsam ein Sopran zu kreischen, bald ertönt das Fragment einer Phrase aus einem italienischen Trepak, dann wieder unnatürlich süß ein Liebesmotiv aus einer Oper in sehr ungeschliffener, reiner, platter Harmonisierung, bald erstarrt der ganze Chor auf einem übertrieben dünnen Pianissimo, um dann aus voller Kehle zu einem Gebrüll und Gekreische anzusetzen. ... O mein Gott! Und wann, in welchem Moment geschieht diese musikalische Orgie? Genau dann, wenn der Hauptakt der ganzen heiligen Handlung vollzogen wird, dann, wenn Ihre Eminenz und Ihre Mitzelebranten Leib und Blut Christi kosten ...».

Wie wir sehen können, spart Tschaikowski nicht mit grellen Farben bei der Beschreibung dessen, was ihn zu solcher Empörung veranlasst hat. Er schließt den Brief mit folgenden Worten: «Als ich das Gotteshaus verließ, vertrieben durch die Kränkung von Ohren und Geist ob der musikalischen Scherze, die der Chor des Bruderschaftsklosters zwar gut ausgeführt hatte, verließ mit mir zusammen eine ganze Menge von Menschen eilends die Kirche, ihrem Äusseren nach zu urteilen gebildet, zur Oberschicht gehörend. Aber sie gingen aus einem ganz anderen Grund. Aus ihren Worten wurde mir klar, dass es sich um Herrschaften handelte, die nicht zum Gebet, sondern zum Vergnügen in die Kirche gekommen waren. Sie waren mit dem Konzert zufrieden und voll des Lobes über die Sänger und den Dirigenten. Es war offensichtlich, dass sie nur zum Konzert kamen, und sobald es vorbei war, zog es sie aus der Kirche. Denn sie waren Publikum, nicht zum Gebet gekommen, sondern, um sich eine halbe Stunde zu vergnügen. ... Kann es denn wirklich sein, dass die orthodoxe Kirche, unter anderem, dem gehaltlosen Zeitvertreib von hohlköpfigen Menschen zu dienen hat?»

Heutige Probleme mit dem Kirchengesang

Warum hielt ich es für notwendig, diesen Brief zu zitieren und Ihnen so viel über Tschaikowskis Ansichten zur Kirchenmusik zu erzählen? Leider sind die von Tschaikowski geschilderten Probleme im russischen Kirchengesang bis heute nicht ganz überwunden. Besonders in einigen großen Stadtgemeinden, die über einen professionellen Chor verfügen, kommt es auch heutzutage vor, dass während der Priesterkommunion nach kunstvoller italienischer Manier komponierte «geistliche Konzerte» gesungen werden, die den Klerus von der Kommunion ablenken und die Laien von der Vorbereitung darauf. Auch in unserer Zeit umfasst das

Repertoire von Kirchenchören Kompositionen, deren Kirchlichkeit nur durch den Text gegeben, ihre Musiksprache jedoch absolut weltlich ist.

Die Probleme, auf die Tschaikowski hinweist, haben eine lange Geschichte. Bekanntlich wurde viele Jahrhunderte lang im Gottesdienst der russisch-orthodoxen Kirche der Znamennyj Raspev, ein einstimmiger Gesang, der ohne Notenlinien aufgezeichnet war, verwendet. Im XV.-XVI. Jahrhundert kamen neue Gesangsarten (Raspevy) dazu (Put'-Gesang, demestischer Gesang, dann die griechische, bulgarische, Kiever Gesangsart). Der Gesang war weiterhin unisono.

Mit dem Partes-Stil begann Ende des XVI. Jahrhunderts eine neue Epoche in der Geschichte der russischen Kirchengesangskunst. Dieser Stil in mehrstimmigen Harmonien, der seinen Ursprung im südwestlichen Russland hat, war von der Musikkunst Westeuropas beeinflusst und unterscheidet sich grundlegend von den Gesangsstilen des alten Russlands. Gleichzeitig ist seine Entstehung weitgehend auf die Notwendigkeit zurückzuführen, den katholischen Einfluss zu bekämpfen. Die musikalische Gestaltung der Gottesdienste war eines der Mittel, das die Katholiken benutzten, um unter den Orthodoxen des Königreichs Polen-Litauen für ihren Gottesdienst zu werben. Eine Besonderheit der ukrainisch-weißrussischen Kompositionen im Partes-Stil war das Fehlen jeglicher melodischen Beziehung zu traditionellen Weisen.

Die Reformen von Peter I., die die gesamte russische Kultur betrafen, ließen den Kirchengesang nicht außer Acht. In der Periode nach Peter dem Grossen wurde die St. Petersburger Hofsängerkapelle zum wichtigsten Gesetzgeber in Bezug auf die musikalische Mode. Beim Kirchengesang wurde der italienische Stil eingeführt, und selbst die Leitung der Kapelle wurde italienischen Meistern der weltlichen Musik wie Baldassare Galuppi und Giuseppe Sarti übertragen. Diese Komponisten verbanden das Management der geistlichen Musik mit aktiver Tätigkeit auf dem Gebiet der weltlichen Musik, dem Schreiben und der Inszenierung von Opern.

Als Schüler Galuppis war Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij an der Wende vom XVIII. zum XIX. Jahrhundert der wichtigste Trendsetter auf dem Gebiet des Kirchengesangs. Er war Autor zahlreicher weltlicher Werke, aber alle wurden nach seinem Tod vergessen. Bortnjanskis geistliche Musik hingegen erreichte schon zu seinen Lebzeiten allgemeine Anerkennung und genießt sie bis heute.

Eines der charakteristischen Merkmale des «italienischen» Singens in russischen Kirchen war die Diskrepanz zwischen der musikalischen Ausgestaltung und dem inneren Gehalt des Gottesdienstes. Viele Komponisten des 19. Jahrhunderts konnten und wollten nicht in den Geist des orthodoxen Gottesdienstes eindringen, und deshalb entsprach

ihre Musik manchmal überhaupt nicht den ausgeführten Worten oder liturgischen Handlungen. Die Liturgie wurde von den Komponisten als eine Serie von Konzertstücken aufgefasst. Ein schnelles Tempo sollte mit einem langsamen, ein Piano mit einem Forte abwechseln und mittels solcher Kunstgriffe die der Tradition der weltlichen Musik entsprechende Abwechslung entstehen. Dabei ging die Wahrnehmung des Gottesdienstes als ein einheitliches, ununterbrochen sich aufrollendes Mysterium völlig verloren.

Die Verweltlichung des liturgischen Gesangs löste bei einer ganzen Reihe von bedeutenden Würdenträgern und strenggläubigen Asketen der russischen Kirche, die den streng liturgischen Geist des Kirchengesangs zu bewahren trachteten, tiefe Besorgnis aus. Auch viele professionelle Komponisten waren sich des tiefen inneren Schadens, den die liturgische Gesangstradition durch westliche Einflüsse erlitt, durchaus bewusst. Tschaikowski ist nicht der Einzige, der sich überaus scharf zu dem Zustand des Kirchengesangs äusserte.

Inwiefern soll sich der Kirchengesang vom weltlichen Gesang unterscheiden? Meiner Meinung nach vor allem durch seinen Gebetscharakter. Der Gesang beim Gottesdienst sollte sich durch besondere spirituelle Durchdringung auszeichnen und so weit wie möglich von den Beispielen konzertanter, weltlicher Musik entfernt sein, wie sie auch heutzutage immer noch oft in unseren Kirchen aufgeführt werden. Der Gesang in der Liturgie sollte nicht nur diejenigen, die beten, nicht von ihrer geistigen Teilnahme am Letzten Abendmahl ablenken, das in jeder Liturgie erneuert wird, sondern, im Gegenteil, dem Gläubigen helfen, von dem Geist des Gottesdienstes durchdrungen zu werden, sich innerlich auf den Empfang der Heiligen Geheimnisse Christi vorzubereiten. Darüber hinaus soll der Gesang dazu beitragen, dass die liturgischen Texte verständlich und dem Verstand und dem Herzen der Gläubigen zugänglich sind.

Als Priester war mir die Qualität der Musik in der Kirche nicht gleichgültig. In den dreißig Jahren, die ich vor dem Throne Gottes stand, habe ich die verschiedensten Chorgruppen gehört, große und kleine, professionelle und unprofessionelle, solche, die sich auf die Gesänge aus dem Obichod konzentrieren, andere mit einem Konzertrepertoire. Nur in seltenen Fällen konnte der Gesang im Gottesdienst als zufriedenstellend bezeichnet werden. Meistens störte der Gesang das Gebet eher, anstatt es zu unterstützen, und um sich auf das Gebet zu konzentrieren, musste man sich vom Gesang des Chores abstrahieren.

Viele Gesänge werden von den Chören entweder zu laut gesungen, so dass der Priester den Chor übertönen muss, oder zu schnell, so dass der Priester keine Zeit hat, die Gebete zu lesen. Andererseits wird

manchmal wegen zu langsamen Singens der Gottesdienst künstlich verzögert. Es kommt vor, dass während des Gottesdienstes der Altar und der Chor jeder für sich ein Eigenleben führt; am Altar vollzieht sich die heilige Handlung, aber der Chor macht etwas völlig anderes: eher ein Konzert als ein Gottesdienst.

Für einen Gottesdienst wählt der Chorleiter in der Regel Gesänge aus, die von verschiedenen Autoren, in verschiedenen Epochen, in unterschiedlichen Stilen geschrieben wurden. Dadurch entsteht oft eine Dissonanz zwischen der inneren Struktur des Gottesdienstes, die ein einheitliches Ganzes darstellt, und den vielerlei Gesängen, die untereinander keinen inneren Zusammenhang haben, dem Hörer aber als musikalische Begleitung vorgelegt werden.

Außerdem gibt es bei der ganzen Vielfalt von liturgischer Musik, die zwischen dem Ende des 18. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben wurde, nur sehr wenige vollständige Liturgien. In der Regel bevorzugten die Komponisten es, einzelne Nummern zu komponieren, aus denen dann die Kirchenchorleiter die konkrete Liturgie zusammenstellten. Indem sich Tschaikowski die Aufgabe vornahm, eine vollständige Liturgie zu schreiben, brach er die zu seiner Zeit herrschende Tradition. Dabei war er von nichts anderem motiviert als dem Wunsch, dem Gesang in der Liturgie Geschlossenheit zu geben, ihn von der «Italianità» zu befreien, über die sich seine Zeitgenossen beschwerten, die bei dem russischen Kirchengesang das «ursprüngliche Alte» wiederbeleben wollten.

Italienische Meister, deren Schüler und Nachahmer viele russische Kirchenkomponisten des XIX. Jahrhunderts waren, führten in den Kirchengesang einige ihm fremde Elemente ein, wie z. B. den Wechsel von langsamen und schnellen Tempi, den Wechsel von forte und piano. Diese Prinzipien wurden von ihnen aus dem Instrumentalkonzert übernommen, aber sie stammen in keiner Weise aus dem Geist oder dem Buchstaben der Göttlichen Liturgie.

So wird beispielsweise, wenn der Gesang «Es ist würdig und recht» oft leise und langsam klingt, «Heilig, heilig, heilig, Herr Sabaoth!» fast immer laut und schnell vorgetragen. Währenddessen liest der Priester am Altar den wichtigsten Teil des eucharistischen Gebets, der zum erhabensten Moment der Liturgie führt – wenn aus Brot und Wein Leib und Blut des Erlösers werden. Es kommt nicht selten vor, dass ein Priester, der diese Gebete laut liest, sich selbst nicht hört, und auch seine Mitzelebranten können ihn nicht hören. Da sich die Komponisten des 19. Jahrhunderts nicht darum kümmerten, dass die Länge des Gesangs den am Altar gelesenen Texten entspricht, ist der Gesang «Heilig, heilig, heilig, Herr Sabaoth!» oft viel kürzer als für das langsame Lesen des Priester-

gebetes erforderlich. So liest der Geistliche das Gebet sehr schnell oder, was schlimmer ist, durchheilt mit den Augen das Gebet quer über die Seite, um, wenn der Gesang beendet ist, eine Pause zu vermeiden.

Ein weiteres Beispiel ist der Cherubim-Hymnus. Der erste Teil wird immer langsam ausgeführt, der zweite Teil («Jako da carja») laut und schnell. Was passiert da eigentlich? Warum ändert sich die Stimmung nach dem Großen Einzug so scharf? Der Gottesdienst ist noch nicht vorbei, im Gegenteil, er ist beim wichtigsten Moment angelangt: der Eucharistie. Mit nichts anderem als mit dem Einfluss des italienischen Instrumentalkonzertes lässt sich diese wilde Gewohnheit erklären, die der Aufmerksamkeit vieler von uns entgeht, denn wir sind es einfach gewohnt, den Cherubim-Hymnus in zwei Teile zu zerlegen, von denen der zweite musikalisch in keiner Weise dem ersten entspricht.

Diese Tradition lässt sich weder aus dem Text des Cherubim-Hymnus noch aus der inneren Logik des Großen Einzugs ableiten. Die Ausführung beider Teile des Cheruvikons im gleichen Tempo würde es dem Gläubigen erlauben, den Großen Einzug als eine einzige liturgische Handlung wahrzunehmen, und nicht künstlich in zwei Hälften zerrissen.

Es gibt viele solcher Beispiele, hinter denen eine verbreitete Krankheit steckt, die der Mehrheit der Kirchenkomponisten des XIX. Jahrhunderts eigen ist (und ihr Vermächtnis bildet die Grundlage für das Repertoire der meisten Kirchenchöre): das Missverhältnis zwischen der Musik und dem Inhalt des Gottesdienstes.

Darüber sprach vor einigen Jahrzehnten Seine Heiligkeit Patriarch Alexij I. von Moskau und ganz Russland: «Heutzutage hören wir statt himmlischer Musik, wie sie in den alten strengen und grossartigen Gesangsweisen zu hören war, eine weltlich oberflächliche Kombination von Klängen. Und so ist der Gesang in unseren Kirchen, vor allem in der Stadt, völlig unvereinbar mit dem Zweck, den er verfolgen soll, und das Gotteshaus wird oft von einem Haus des Gebets in einen Saal mit kostenlosen Konzerten verwandelt, der ein "Publikum" anzieht, während die echten Beter solchen Gesang, der sie nur vom Beten ablenkt, wohl oder übel tolerieren müssen. Fast vergessen sind die alten, ergreifenden Gesangsarten – Znamennyj raspev, der Griechische, Bulgarische und Kiever Gesang – auch in den Arrangements der neueren guten Komponisten. In der Kirche hört man oft Musik, bei der es angebracht wäre, nicht den zu singenden Text unter die Noten zu setzen, denn es gibt überhaupt keine Übereinstimmung zwischen Wort und Musik. Solcher Gesang weckt nicht nur keine Gebetsstimmung, sondern löst bei den Pilgern und Betern Empörung aus, und es hören nur jene gerne zu, die in der Kirche wie in einem Theater stehen und die nicht zum Beten kommen, sondern ihr Gehör an den gewohnten weltlichen Melodien

ergötzen wollen.»

Dem Kirchengesang den Geist des Gebets zurückgeben

Wir könnten viele andere Aussagen über den Kirchengesang von herausragenden Hierarchen unserer Kirche zitieren, angefangen bei den Heiligen Filaret von Moskau, Ignatij (Brjančaninov) und Feofan dem Einsiedler bis hin zu unseren Zeitgenossen. Sie alle weisen hinlänglich einmütig auf die ausgeprägte Krankheit unseres Kirchengesangs hin, eine Krankheit, die, ich wiederhole es, bis zum heutigen Tag nicht überwunden ist.

Aber es ist eine Sache, eine Diagnose zu stellen, eine andere, Mittel zur Heilung zu finden. Am Ende meines Vortrages werde ich versuchen, Wege zu skizzieren, die wir meiner Meinung nach einschlagen könnten, um unserem Kirchengesang seinen ureigenen Geist des Gebets zurückzugeben. Ich muss zugeben, das Ideal und der Standard des russischen Kirchengesangs ist für mich der einstimmige Znamennyj raspev. Wir sind aufgerufen, Gott mit «einem Herzen und einem Mund» zu preisen. Was bedeutet das für die Musik? Nichts anderes als einstimmigen Gesang. Wie können wir Gott mit «einem Mund» loben, wenn der eine dieses singt, der andere jenes?

Ich bin mir jedoch bewusst, dass der massenhafte Wechsel zum Znamennyj raspev zurzeit unmöglich und unangemessen wäre. Der einstimmige Gesang ist selbstverständlich für die Pfarreien der Altgläubigen, für einige Gottesdienste in Klöstern, für Gottesdienste in der Großen Fastenzeit. Was die gewöhnlichen Pfarreien betrifft, die Gottesdienste an den Sonn- und Feiertagen, ist es nur teilweise möglich, die Gesänge des Znamennyj raspev und der anderen alten Gesangsweisen zu verwenden. Wie Seine Heiligkeit Patriarch Kirill beim Konzil der Bischöfe im Jahr 2013 feststellte, ist es unzulässig, «dem Znamennyj raspev die Bedeutung des angeblich einzig wahren Kirchengesangsstils zuzusprechen». Nach Ansicht des Kirchenoberhauptes «gehören die besten Beispiele dieser Gesangsart zweifellos zur Schatzkammer der Kirchenkunst, aber die Kirche kennt auch andere Gesangsstile, die fest in ihrer liturgischen Praxis verankert sind».

Einer dieser Stile ist der Znamennyj raspev in der Harmonisation für vierstimmigen Chor. Natürlich sollten wir dafür Verständnis haben, dass weder der Znamennyj raspev noch die anderen alten Gesangsweisen für die Harmonisation vorherbestimmt sind, und dass das Beifügen von Akkorden an eine einstimmige Melodie bedeutet, dass man ihr künstlich etwas hinzufügt, was sie überhaupt nicht braucht. Dennoch ist es meiner Meinung nach viel besser, eine harmonisierte alte Melodie zu singen als ein Konzert im italienischen Stil.

Die Grundlage unseres Gottesdienstes ist das Singen nach den acht Tönen aus dem Obichod. Wenn der Gottesdienst abgekürzt wird, sollten nicht gerade diese Gesänge geopfert werden, ungeachtet ihrer scheinbaren musikalischen Einförmigkeit. Leider ist dies in unseren Gemeinden oft der Fall. Nachdem der Chor hastig eine oder zwei Stichiren nach dem Osmoglasnik gesungen hat, wird das «Nun entlässt Du, Herr, Deinen Diener» in ein geistliches Konzert verkehrt, für dessen Aufführung die Sänger weder Zeit noch Mühe scheuen.

Eines der Probleme vieler unserer Kirchenchöre ist ihre mangelnde Bereitschaft, ihr Repertoire zu erneuern. Woche für Woche, Jahr für Jahr werden die Werke der gleichen Autoren des XIX. Jahrhunderts aufgeführt, als ob seither nichts Neues in der Kirchenmusikliteratur erschienen wäre. Die beispiellose Erweckung der Kirche, die 1988 begann, hat inzwischen auch den Bereich der geistlichen Musik erfasst. Im Laufe der vergangenen Jahre ist eine ganze Pleiade von Kirchenkomponisten entstanden, wie Metropolit Ionafan (Eletschich), Nonne Iulianija (Denisova), Gennadij Lapaev, Vladimir Fajner und viele andere. Ihr Schaffen umfasst hervorragende Werke, die einen Platz im Repertoire der Kirchenchöre verdienen.

Es ist notwendig, dafür zu sorgen, dass der Gesang beim Gottesdienst seinem Inhalt entspricht. Das ist nicht nur die Aufgabe der Chorleiter, sondern auch der Priester. Sie sollten von den Kirchenmusikern verlangen, dass der Gesang als Gebet aufgefasst wird, so dass die Gesänge der Länge der Gebete entsprechen, die der Priester während deren Ausführung zu lesen hat. Lebendige Verbindung zwischen Altar und Chor, ständiger Kontakt des Priesters mit dem Chor, Aufmerksamkeit für das Repertoire des Chores sowie die Art seiner Ausführung – das ist einer der wichtigsten Faktoren zur Gesundung der Gesamtatmosphäre des Gottesdienstes.

Ich kann nicht anders, als mich an meinen Bischof, Erzbischof Viktorin von Vilnius und Litauen, zu erinnern, der mich zum Priester geweiht hat. Vor jedem Gottesdienst überreichte ihm der Chorleiter das gesamte Programm der Gesänge, die gesungen werden sollten, und der Bischof las es immer mit Aufmerksamkeit durch und gab dem Chorleiter nach dem Gottesdienst eine Rückmeldung.

Der Gesang darf weder übermäßig schnell noch übermäßig in die Länge gezogen sein. Jeder Gottesdienst hat seinen eigenen Rhythmus, der vor allem durch den Text bestimmt wird. Der liturgische Text muss so schnell gelesen oder gesungen werden, dass einerseits die Beter Zeit haben, in seinen Inhalt einzudringen, und andererseits nicht durch künstliche Längen oder Pausen vom Gebet abgelenkt werden. Einige Kirchenchöre haben die Gewohnheit, die Abschlüsse der Gesänge zu

dehnen und das «Amen» am Ende der Ektenien in langsamem Tempo zu singen. Wenn das «Amen» vierzig Sekunden dauert, vergisst der Betende in dieser Zeit, was in den Fürbitten der Ektenie gesagt wurde und beginnt ungewollt in eigene Gedanken abzudriften, während er auf den nächsten Teil des Gottesdienstes wartet.

Unzulässig für einen Kirchenchor sind «unschickliches Geschrei» (darauf hat schon das VI. Ökumenische Konzil hingewiesen). Ich glaube, dass beim Kirchengesang Nuancen wie Pianissimo, Piano, Mezzopiano und Mezzoforte akzeptabel sind, aber weder Forte noch Fortissimo. Selbst wenn diese Schattierungen in der Partitur enthalten sind, muss man ihnen nicht folgen. In diesem Fall ist die Treue zum Geist des Gottesdienstes wichtiger als die Genauigkeit nach der Idee des Autors.

Das Singen von geistlichen Konzerten nach dem Kommunionvers ist eine der Traditionen, die von italienischen Komponisten in unseren Gottesdienst eingeführt wurden. Im Idealfall sollte man an dieser Stelle der Liturgie überhaupt davon absehen. Aber da solches aus einer Reihe von Gründen unmöglich ist, ist es zumindest notwendig, bei der Auswahl des Repertoires sehr aufmerksam zu sein. Die Zeit vor der Kommunionsspendung wäre viel besser geeignet, sich beim Vortragen von Gebeten der anbetenden Betrachtung des Sakraments der Heiligen Kommunion hinzugeben, als den lauten und bravourösen Klängen weltlicher Musik zuzuhören.

Der Chorgesang sollte den Menschen nicht im Weg stehen, den Inhalt des Textes zu verstehen, sondern, im Gegenteil, dazu eine Hilfe sein. Wir dürfen nicht vergessen, dass der orthodoxe Gottesdienst eine Schule der Theologie und des Nachdenkens über Gott ist. Die liturgischen Texte haben eine unbestreitbare theologische und lehrende Autorität. Sie sind nicht nur die Schöpfungen herausragender Theologen und Dichter, sondern auch Teil der Gebetserfahrung von Menschen, die Heiligkeit und Vergöttlichung erreicht haben, und werden von der ganzen Kirche als «Gesetz des Glaubens» anerkannt, denn viele Jahrhunderte lang wurden sie überall in den orthodoxen Kirchen gelesen und gesungen. All die falschen und seltsamen Dinge, die sich durch Missverständnisse oder Versehen eingeschlichen haben könnten, wurden durch die Tradition der Kirche selbst beseitigt; es blieb nur die reine und vollkommene Theologie, bekleidet in den poetischen Formen der Kirchenhymnen.

Der Gottesdienst ist ein schöpferischer Akt, der die ganze Fülle der Kirche einschließt. Vieles bei der Feier der Liturgie hängt von den Geistlichen ab. Sehr oft wird die Liturgie den Gläubigen «gestohlen», weil ein Priester hastig oder schlampig zelebriert. Die Feier der Liturgie muss ohne Eile und erhaben sein, unabhängig davon, ob ihr ein Bischof

in einer Kathedrale oder ein Priester in einer Dorfkirche vorsteht. Alle Worte der Liturgie sollten mit größter Sorgfalt ausgesprochen werden, klar und deutlich. Es ist sehr wichtig, dass der Priester mit der Gemeinde betet, anstatt auf mechanische Art Worte aufzusagen, die für ihn Neuheit und Frische längst eingebüsst haben. Es ist inakzeptabel, dass die Liturgie zur bloßen Gewohnheit wird, sie als etwas Alltägliches, als Routine aufzufassen, auch wenn sie täglich vollzogen wird.

Theatralik, Schauspiel und Künstlichkeit sind in der Liturgie unzulässig. Der Priester sollte seine Emotionen, Gefühle, Erfahrungen nicht offen zum Ausdruck bringen, sollte durch seinen Dienst keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, auf dass die Hauptaufmerksamkeit der Gläubigen nicht auf ihn, sondern immer auf den wahren Vollender der Liturgie, Christus, gerichtet ist.

Das gilt auch für die Diakone, die den Gottesdienst manchmal in ein Theater verwandeln, indem sie den ganzen Reichtum ihrer Stimme und ihres Schauspielertalents nutzen, um beim Publikum einen größeren Eindruck zu erzeugen. Die Rolle des Diakons in der Liturgie ist äußerst wichtig: Er ruft die Gemeinde zum Gebet auf und ist dazu berufen, eine betende Stimmung zu schaffen, nicht sie zu zerstören.

Auch der Chor hat im Gottesdienst seine besondere Rolle, und bei der Schaffung einer allgemeinen Gebetsatmosphäre ist diese nicht weniger wichtig als die Rolle des Bischofs, Priesters und Diakons. Keine noch so tiefe Gebetshaltung der Zelebranten kann sich auf die Gemeinde übertragen, wenn der Chor sie, die Gemeinde, mit seinem weltlichen Gesang ablenkt.

Es ist wohl unnötig zu sagen, dass alle, die beim Gottesdienst anwesend sind, aufgerufen sind, ihn nicht nur zu verfolgen, sondern auch daran teilzunehmen. In alter Zeit drückte sich diese Teilnahme darin aus, dass die Menschen auf die Rufe des Priesters und die Gebetsanliegen des Diakons antworteten. Gerade in Form des Dialogs zwischen Zelebranten und Laien haben sich alle alten liturgischen Ämter herausgebildet. Im Laufe der Zeit sind Chöre entstanden, und die Gemeindemitglieder sind zu schweigenden Zeugen eines Gottesdienstes geworden, der von einer speziell dafür bestimmten Personengruppe vollzogen wird.

Die Gemeinde aktiv in den Gottesdienst einzubeziehen, ist die Aufgabe jedes Priesters. Und eines der Mittel dazu ist der allgemeine Volksgesang. Ich hatte nur einmal die Gelegenheit, einen Gottesdienst zu feiern, bei dem alle Gläubigen sangen. Es war in Transkarpatien. Zum Kirchweihfest versammelten sich viele Leute, und es gab überhaupt keinen Chor. Die ganze Liturgie wurde vom Volk Gottes gesungen, angeführt von einem Kantor. Ich fordere nicht die Einführung des Volksgesangs überall, aber ich glaube, dass die Ausweitung der

Erfahrung mit Volksgesang vom «Glaubensbekenntnis» und «Vaterunser» auf einige andere unveränderliche Teile des Gottesdienstes nur von Gutem wäre.

Abschließend noch ein paar Worte zum antiphonalen Singen. Bei weitem nicht alle unsere Gemeinden haben zwei Chöre, und dort, wo es sie gibt, folgt die Verteilung der Verantwortlichkeiten meist einer einfachen Formel: Der linke Chor singt die einfachen Gesänge nach dem Obichod, während der rechte Chor komplexe und kunstvolle Kompositionen und geistliche Konzerte singt. Dies erzeugt ein ständiges Gefühl der Dissonanz und Unstimmigkeit, besonders wenn auf der rechten Seite professionelle Sänger, auf der linken jedoch Amateure singen, wie es oft der Fall ist.

Antiphonales Singen setzt voraus, dass die zwei Chöre hinsichtlich ihrer Möglichkeiten und Qualität ungefähr gleich stark sind. Der Wechsel soll innerhalb eines Stückes stattfinden, zum Beispiel bei den Antiphonen der Göttlichen Liturgie.

Außerdem: Wenn wir die poetische Struktur der Psalmen untersuchen, kommen wir nicht umhin festzustellen, dass jeder Vers in zwei Hälften geteilt ist: eine Art These und Antithese. Zum Beispiel: «Preise, meine Seele, den Herrn, / Herr, sei gepriesen. — Preise, meine Seele, den Herrn, / und alles, was in mir ist, Seinen heiligen Namen. — Preise, meine Seele, den Herrn / und vergiss nicht all Seine Wohltat. — Der all deine Schuld vergibt, / der all deine Schwachheiten heilet.» Nach dem gleichen Prinzip sind die Seligkeiten aus der Bergpredigt aufgebaut. Beim antiphonalen Singen wäre es logisch, dass ein Chor die erste Hälfte des Verses singt und der zweite Chor die andere. Dies würde die Bedeutung des Textes auf eine neue Weise offenbaren und seine innere Symmetrie und poetische Schönheit enthüllen.

«Wer unseren orthodoxen Gottesdienst besucht, dabei dem Geschehen aufmerksam folgt und in die Bedeutung jedes Ritus eindringt, kann gar nicht anders, als Rührung im Geiste zu empfinden», schrieb Tschaikowski Frau von Meck. Ich möchte meinen Vortrag mit diesen Worten des großen russischen Komponisten schließen und wünsche, dass es uns allen, Geistlichen und Kirchenchorleitern, immer wieder gelingen möge, Gott durch unseren schönen und majestätischen Gottesdienst, zu dem unabdingbar auch der Chorgesang gehört, zu erkennen.

* * *

Vereinsinterna

Die Generalversammlung konnte dieses Jahr wegen der Coronasituation nicht durchgeführt werden. Wenn nächstes Jahr hoffentlich wieder bessere Zeiten herrschen, werden wir das Versäumte nachholen, um das Jahr 2019 ordnungsgemäss abschliessen zu können. Zum jetzigen Zeitpunkt ist es leider nicht möglich, Termine zu planen.

Im Vorstand und bei der Geschäftsstelle ist die Arbeit hingegen im gewohnten Rahmen weitergegangen. Es gibt immer wieder Anfragen von Chören und Kirchenmusikern um Hilfestellung, die wir gerne beantworten.

Das Projekt «Bortnjanskij» ruht zurzeit, weil das Chorwesen wegen der Coronakrise insgesamt darniederliegt. So konnte das auf September in Dortmund geplante Chorkonzert mit unserer Prototyp-Notenausgabe leider nicht durchgeführt werden. Auch hier soll hoffentlich gelten: aufgeschoben ist nicht aufgehoben!

Dafür können wir andere Pendenzen nun vorziehen: Wir wollen unsere Website in nächster Zeit auf Vordermann bringen und von Grund auf neu gestalten. Und das «Deutsche Chorbuch» wird systematisch auf Fehler und andere Unzulänglichkeiten durchgekämmt.

Soweit mein kurzer Überblick. Bleiben Sie gesund!

Werner Dudli, Präsident

Impressum

Herausgeber: VOM – Verein für Ostkirchliche Musik

Präsident, Redaktion:

Werner Dudli

Herisauerstrasse 4

CH-9200 Gossau SG

Tel. +41 (0)44 750 09 01

E-Mail: wernerhdudli@bluewin.ch

Geschäftsstelle, Laden und Mediothek:

Adresse und Telefon des Präsidenten, siehe oben.

Öffnungszeiten nach Vereinbarung. E-Mail: info@ostkirchenmusik.ch

Zahlungsverkehr:

Schweiz

Postfinance 60 – 27171 – 1

IBAN: CH45 0900 0000 6002 7171 1, BIC: POFICHBEXXX

Deutschland

Sparkasse Hochrhein, Waldshut-Tiengen

Bankleitzahl 684 522 90, Konto 189 100

IBAN: DE18 6845 2290 0000 1891 00, BIC: SKHRDE6W

www.ostkirchenmusik.ch

www.ostkirchenmusik.de

www.ostkirchenmusik.at

Dezember 2020