

Die schwarze Madonna

Wallfahrten, Wunder und Reliquienkult bildeten wichtige formale Elemente in der mittelalterlichen Religiosität. Sie spiegelten das Bedürfnis nach unmittelbarem Kontakt zur Heiligkeit. Wo Wunder bezeugt oder Reliquien gefunden wurden, errichtete man Stätten der Verehrung. Vor allem in Spanien und Frankreich finden sich viele bedeutende Wallfahrtszentren. Zu einem der wichtigsten, neben Santiago de Compostela, zählt das Kloster Montserrat, ca. 50 Kilometer östlich von Barcelona gelegen. Mit der wunderwirkenden schwarzen Gottesmutter, der in den Liedern des *Llibre Vermell* und den Gesängen der *Cantigas de Santa Maria* auf verschiedene Art und Weise gehuldigt wurde, und mit der Einzigartigkeit der geographischen Umgebung, zog das Kloster schon seit frühester Zeit zahlreiche Pilger an. Es befindet sich in über 700 Meter Seehöhe über einer Schlucht, die von sägezahnartigen Felsspitzen umgeben wird. Offensichtlich hat die Ausstrahlung dieses exponierten Ortes Menschen schon immer fasziniert, denn an dieser Stelle ist uns auch ein ehemaliger Venustempel belegt. Schon um ca. 1025 gründete der Abt Oliba dort eine Benediktinergemeinschaft, die seinem Kloster Santa Maria de Ripoll unterstellt war, doch erst 1409 wurde das Kloster als unabhängige Abtei geweiht.

Das dort aufbewahrte *Llibre Vermell de Montserrat* ist ein Codex bestehend aus fünf Teilen. Neben religiösen Schriften, Listen der Ablässe und Privilegien sowie Regeln der Ordensgemeinschaft findet sich darin auch ein *Cancionero musical* mit 10 Musikstücken; geistlichen Tänzen und Liedern. Diese wurden dem Codex von 1382 erst zwischen 1396 und 1399 zugefügt. Das Manuskript ist eine einmalige Sammlung, da es Anweisungen beinhaltet, wie zur Musik getanzt und diese interpretiert werden sollte. Seinen Namen "Rotes Buch" erhielt es jedoch erst im 19. Jahrhundert, als es in roten Samt eingebunden wurde.

Ursprünglich bestand das *Llibre Vermell* aus 172 Doppelseiten (Folioblätter), von denen aber 35 verloren gingen. Der Verwendungszweck der Musikstücke wird in einer Anweisung vor dem ersten Gesang erläutert: "Da die Pilger, die nach Montserrat kommen, manchmal das Verlangen haben, zu singen und zu tanzen, und das während ihrer Nachtwache in der Kirche sowie am Tage auf dem Kirchplatz, wo nur gesittete und fromme Lieder erlaubt sind, wurde eine Anzahl geeigneter Gesänge verfaßt, um ihrem Bedürfnis nachzukommen. Von diesen sollte mit Rücksicht Gebrauch gemacht werden, ohne jene zu stören, die ihr Gebet und ihre religiöse Besinnung fortzusetzen wünschen." Dann werden die Pilger nochmals ermahnt, von frivolen Gesängen und lästerlichen Tänzen auch auf dem Heimweg Abstand zu nehmen.

Die Mönche von Montserrat waren für ihre hervorragende geistige und musikalische Bildung bekannt, worauf auch die *Ars Nova* Notation des Codex schließen läßt. In den Liedern findet man eine Verschmelzung von einfachen spanischen Volksmelodien und komplexen höfischen Kompositionstechniken aus Italien und Frankreich. Es lassen sich Schlichtheit und doch musikalische Größe, wie im dreistimmigen *Virelai "Mariam matrem"* (Nr. 6), und gelegentlich auch derbe Naivität in enger Verwandtschaft zum



Volkslied, wie in "Los set gotxs" (Nr. 12) finden. Letztgenanntes ist eine Balada in katalonischer Sprache mit lateinischem Refrain, die eine Paraphrase auf das Gedicht "Los VII gautz de Nostra Dona" von Papst Clemens IV. bildet. Bei "Los set gotxs" und "Cuncti simus" (Nr. 1), einem einstimmigen Virelais mit chorisches wiederholtem Refrain, kann man nachvollziehen, wie leicht man durch die zahllosen Wiederholungen des Reigentanzes (ball redon) in eine geistig-körperliche Ekstase verfällt. Der Choral "O Virgo splendens" (Nr. 7) ist ein Kontrafaktum von "O virgo visa" aus den Memoriale desselben Codex. Am Beginn steht die Anmerkung, daß er einstimmig oder im Kanon mit bis zu drei Stimmen ausführbar ist. Durch die darausstehende hypnotische Wirkung des Kanons gelangt man, ähnlich den Mantras, in eine Trance, die zur Erlangung höchster Spiritualität führen kann.

Die zahllosen Wiederholungen entstammten weniger einem Formprinzip als dem Bestreben der Mönche, die Gemeinde zu lebhafter Teilnahme zu animieren.

Der Tanz in der Kirche spielte vor allem im frühen Christentum, übernommen vom jüdischen Ritus, eine bedeutende Rolle im Kult. Schon seit der Zeit des Athanasius von Milet ist uns mit Tanzbewegungen begleiteter Hymnengesang überliefert. Die jahreszeitlich bedingten Volkstänze in Reigenform ("a ball redon") hätten vom Klerus wohl kaum Bekämpfung erfahren, wären sie nicht oftmals in die Kirche verlegt worden. Einige der Gründe für diese bis weit ins 18. Jahrhundert fortgesetzte Praxis resultierten aus dem Fehlen geeigneter Räumlichkeiten bei Nacht oder schlechter Witterung. Hierzu findet sich ein Bericht des Bernard von Angers aus dem Jahr 1010 über einen Brauch in der Kirche zu Conques: "Nach alter Sitte machen die Pilger dauernd in der Fides-Kirche ihre Virgilien, mit Kerzen und Lampen. Da sie die lateinischen Gesänge des Officiums nicht verstehen, helfen sie sich über die Langeweile der Nacht mit ungebildeten Liedern und anderem dummen Zeug hinweg."

Diese ausgelassenen Tänze in der Kirche führten natürlich zu Verboten, und im Konzil zu Avignon wurde 1209 folgendes erlassen: "Wir beschließen, daß, während der Nachtwachen für die Heiligen in den Kirchen, die Spielleute weder Springtänze mit obszönen Bewegungen noch Rundtänze ausführen sollen; noch sollen Liebeslieder und ähnliche Gesänge gesungen werden."

Grundsätzlich waren zwei Arten des Tanzes zu unterscheiden: Zum einen der Tanz, der sich im religiösen Betätigungsfeld abspielte und sich auch musikalisch in die jeweiligen Gepflogenheiten einfügte, und zum anderen Tänze, die aus dem weltlichen Bereich einfließen. Zweites geschah in Montserrat, wo im 13. und 14. Jahrhundert von den Mönchen extra verfaßte lateinische geistliche Lieder nachts in der Kirche und tagsüber davor, als Tanzbegleitung, von den Pilgern gesungen und gespielt wurden. Jedoch der Versuch der Mönche, die jedermann bekannten Tanzlieder durch "anständige" lateinische zu ersetzen und das ausgelassene Treiben dadurch in geordnete Bahnen zu lenken, wie aus dem "Vorwort" des Llibre Vermell hervorgeht, schlug fehl. Kaum verwunderlich, mangelte es doch in Montserrat an Pilgerunterkünften, wodurch der liturgische Raum zum Zentrum des täglichen Lebens wurde.

Zum Tanz innerhalb der Liturgie ist uns aus Auxerre überliefert, daß man zu Ostern mit Orgelbegleitung zur Melodie der Sequenz "Victimae paschales" tanzte, wobei man sich



gegenseitig einen Ball zuwarf! Auch ist interessant zu erwähnen, daß in Limoges am Festtage des Schutzpatrons Martial in der Kirche zu Psalmen getanzt wurde. Der viele Stunden dauernde ekstatische Tanz als mittelalterliche "Musiktherapie" ist uns durch Schriften und Bilder reichhaltig belegt. Der priesterliche Tanz als Bestandteil des Gottesdienstes verschwand allerdings aus dem christlichen Ritus.

Den Schutz geistigen Eigentums kannte das Mittelalter nicht. Auf vielen Gebieten begegnen wir der Übernahme von bewährtem Kunstschaffen. Man bediente sich bekannter Melodien und tauschte deren anzügliche Texte gegen religiöse aus. In keinem Bereich mittelalterlichen Kunstschaffens ist die Nachbildung, die sogenannte "Kontrafaktur", so häufig anzutreffen wie in der Liedkunst. Einige der mittelalterlichen Kontrafakte bestätigen die Blüte der imitierenden Komposition in Nordfrankreich dadurch, daß sie auf Quellen der Trouvères zurückgehen oder von pikardischen Autoren verfaßt worden sind. So basiert "Quant voi la flor" (Nr. 2) auf der Komposition "Retrowange nouvelle" von Jaques de Cambrai aus dem Jahr 1280. Zur selben Gattung zählt auch "Amours ou trop tart me suis pris" (Nr. 5), ein Virelais aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. Es ist eine Kontrafaktur von "Amours, a cui je me rent pris". Leichte Abänderungen gegenüber dem Vorbild, wie die Verwendung wechselnder Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen rufen eine schwebende und nicht exakt zu bestimmende Tonalität hervor. Als Autorin vermutet man "Roine Blanche", vermutlich ein Pseudonym von Blanche de Navarre, der Mutter von Thibaut IV. de Champagne.

Von ihm ist das umfangreichste Werk eines Trouvères erhalten. Neben zahlreichen Chants d'Amour, Jeux-parties, Pastourellen und Kreuzzugslieder hinterließ er aber nur 4 Marienlieder und lediglich einen religiösen Lai, nämlich "Comencerei a fere un lai" (Nr. 9). Geboren wurde der "Graf der Champagne und von Brie" 1201 in Troyes. Seine Großmutter war eine Tochter aus der Ehe von Louis VII. und Eleonore von Aquitanien, der ersten Trobairitz. 1234 wurde er nach dem Tod seines Onkels Sancho zum König von Navarra gekrönt. Vier Jahre später überfiel er an der Spitze eines Kreuzfahrerheeres Jerusalem. Er starb 1253 in Pamplona. Seine damalige Bekanntheit zeigt sich darin, daß er nach seinem Tod von Dante Alighieri in "De vulgari eloquentia" und Johannes de Grocheo in "Ars musice" lobenswert erwähnt wurde.

Die Tatsache, daß viele Schwarze Madonnen "zufällig" gefunden und "Notre-Dame la Trouvée" genannt wurden, ist nicht ohne tiefere Bedeutung. Das okzitanische Wort für "finden" oder "erfinden" ist "trobar", von dem sich "Troubadour" ableitet. Doch damit sind noch keineswegs die Möglichkeiten eines Begriffs erschöpft, der für Kenner der "langue des oisiaux" so reich an Bedeutungsnuancen ist. Grundsätzlich meint "trobar", sich in Tropen auszudrücken, das heißt, Worte zu einer Melodie zu finden, und diese in einem Sinn zu verwenden, der sich von ihrem "normalen" Sprachgebrauch unterscheidet. Daher ist die Sprache der Troubadoure so reich an vielzüngigen Wortspielen, Doppeldeutigkeiten, klassischen und biblischen Anspielungen, sowie Paradoxa und Allegorien. Die Problematik der Übersetzung erschwert das Verständnis noch zusätzlich. In der Sprache des "gay saber", die ebenso spielerisch wie trügerisch ist, muß nicht alles wortwörtlich genommen werden. Wenn also ein Troubadour von seiner Geliebten sang,



konnte er eine reale Person vor Augen gehabt haben. Genausogut konnte er sich aber auch auf die Kirche Roms oder die Katharer-Bewegung beziehen, der er vielleicht angehörig war, oder aber er verehrte damit "seine" schwarze Madonna.

Wenn die Kunst zu einem Kulturfaktor im Leben eines Volkes werden sollte, dann bedurfte dies der bewußten Förderung. So wurde die Kirche im Mittelalter die alleinige Trägerin von Bildung und Wissenschaft und sorgte für eine einigermaßen zentral ausgerichtete geistige Kultur. Daß sie sich auch der Pflege der Musik annahm, deren Wert sie für die Liturgie schon frühzeitig erkannt hatte, war selbstverständlich.

Das Hauptaugenmerk der Musik im kirchlichen Bereich war auf eine würdige und feierliche Ausgestaltung des Gottesdienstes ausgerichtet. In den immer größeren Dimensionen annehmenden Kirchen wurden die Epistel- und Evangeliumslesungen auf den zwischen dem Kirchenschiff und dem Chorraum befindlichen Querbau, den Lettner, verlegt. Da der Geistliche nun einen längeren Weg zurücklegen mußte, und daher mehr Zeit benötigte, wurden die die Lesungen einleitenden Tonreihen zu umfangreichen Kompositionen ausgebildet, um dem Geistlichen das Geleit zum Aufstieg auf den Lettner zu geben. Diese Kompositionen wurden "Conductus" genannt. Mit der Zeit wurden sie aus ihrem ursprünglichen Verband herausgelöst, und es entwickelte sich eine eigene Gattung, die ein und denselben Text für eine mehrstimmige Liedkomposition verwendete. Die Fortführungen, die sich zur Motette weiterentwickelten, benutzten dazu einen zweiten syllabischen Text. (siehe Nr. 11, "O Maria maris stella"/"O Maria virgo davitica") Eine andere Entwicklung nahm der "Versus alleluaticus", dessen ausgewogene Melismen sich Vorsänger und Chor teilten. Dieser Gesang ließ sich eindrucksvoller gestalten, indem man den textarmen Melismen einen der Situation entsprechenden syllabischen lateinischen Text unterlegte. Damit stand man an der Wiege der Sequenz, welche von Nordfrankreich ausgehend, die nachfolgende weltliche Liedkunst in größtem Maße beeinflussen sollte. Die volkssprachlichen Entsprechungen der Sequenz werden "Descort", "Leich" oder "Lai" genannt (siehe Nr. 9).

Maria als mütterliche Fürsprecherin war den Menschen im 10. und 11. Jahrhundert teilweise vertrauter als Christus. Diese Anbetung trug zum Teil sogar den Charakter schwärmerischer Liebeshuldigung. Bilder verherrlichten die Mutter Gottes, Legenden wurden nicht müde, über ihrer Wundertaten zu berichten, wie z. B. die Madonna selbst die schlimmsten Sünder von Strafe erlöste, wenn diese bußfertig waren oder in Form von Stiftungen Abbitte leisteten. Von solchen Geschichten und Legenden berichten uns die Cantigas de Santa Maria, eine der bedeutendsten Sammlungen geistlicher Liedkunst in Galego, einer galizisch-portugiesischen Mischsprache, deren Auftraggeber Alfonso X., el Sabio (1221-1284) war. Er ließ mehr als 400 Gesänge über die Wundertaten Mariae, teils von ihm selbst, größtenteils von seinen Troubadouren, in Prachthandschriften aufzeichnen. Zwei von vier erhaltenen Codices befinden sich im Kloster "El Escorial" in Madrid, die sich besonders durch die Schönheit ihrer Miniaturen auszeichnen. Neben dem König, umgeben von seinen Gelehrten, werden Spielleute verschiedener Nationalitäten und Kulturen dargestellt. In einer davon findet man das Bildnis einer Gruppe von jungen Menschen, die unter dem Antlitz Mariae im kerzenbeleuchteten



Innen einer Kirche einen Rundtanz aufführen. Weiters geben über 40 abgebildete Instrumente eine einzigartige Übersicht über das mittelalterliche Instrumentarium (Fidel, Rebec, Laute, Harfe, Travers- und Blockflöte, verschiedenste Perkussionsinstrumente, etc.). In der Cantiga Nr. 409 heißt es: "Cantando e con dança, seja por nós loada a Virgen coröada que é noss´ esperança." "Singend und mit Tanz sei die gekrönte Jungfrau von uns geehrt, die unsere Hoffnung ist."

Sowohl die Wundertaten der "Schwarzen Madonna von Montserrat", als auch die andererorts, werden in den Cantigas de Santa Maria beschrieben. In den von uns eingespielten erzählt die Legende, wie die Madonna einer alten Schäferin, die von einem jungen Schäfer um ihr Geld und ihre Schafe geprellt werden soll, zu Hilfe kommt (siehe Nr. 3), oder wie sie eine Quelle, die sich auf dem Grundstück eines geldgierigen Ritters befindet, zu den durstigen Mönchen in den Klostergarten wandern läßt (siehe Nr. 8).

Michael Posch, Agnes Boll

