

und durch ihre wesentliche Heilsausrichtung vertieft. In diesem Sinn liest das Gebet die Wirklichkeit (*lectio spiritualis*), durchschaut ihre Zeichenkraft (Symbolik) und sucht die darin verhüllte Gegenwart von Gottes Transzendenz für die Gemeinde Gottes und für alle Menschen sichtbar zu machen.

¹ Weil wir in unserer Dokumentation über das säkularisierte Gebet (Concilium Nr. 11/1969) darauf näher eingegangen sind, begnügen wir uns hier mit einem Hinweis auf diese Dokumentation und die dort angeführte Literatur.

² P. Jacquemont, *Oser prier ou l'originalité du chrétien* (Paris 1969): «La prière, c'est le passage de la Parole en nous, qui nous fait passer vers le Père.»

³ F. von Hügel, *The Mystical Element of Religion I* (London 1908). Die Religion erhält von der Gesellschaft den Auftrag, eine Sprache zu schaffen für jede Art von Erfahrung, die in der Gesellschaft keinen Ausdruck findet und nicht mehr atmen kann; das Ent-

gegengesetzte scheint auch wahr zu sein: Wenn die Gebetserfahrung innerhalb der Kirche keine Möglichkeit mehr findet, sucht sie einen Ausweg in Sekten oder – in säkularisierter Form – in einem neuen literarischen Genus, dem intimen Tagebuch. Vgl. A. Girard, *Le journal intime* (Paris 1963) XI–XVII und 601–605.

⁴ A. Vergote, *Christendom en ritus: Tijdschrift voor Liturgie* 52 (Jan. 1968) 52–53. – A. Dumas, *Dieu de la réalité et la réalité de Dieu: Esprit* (1968) 563–576. – K. Rahner, *Glaube und Gebet: Geist und Leben* 42 (Juni 1969) 179 und 183–184 (e).

Übersetzt von Dr. Heinrich A. Mertens

JAN PETERS

geboren am 25. April 1921 in Esloo, Karmelit, 1946 zum Priester geweiht. Er studierte an den Universitäten von Löwen und Nimwegen und doktorierte 1957 in Theologie. Er war Professor für Dogmatik und Spiritualität am Ordensstudium der Karmeliter in Smakt-Venray, ist seit 1966 im Generalsekretariat dieser Zeitschrift, seit 1967 Experte am Niederländischen Pastoralrat und Sekretär der wissenschaftlichen Gesellschaft der katholischen Theologen der Niederlande. Er veröffentlichte u. a. Kommentare zum Werk des Johannes vom Kreuz.

Joseph Gelineau Entwickeln sich neue Formen im liturgischen Gesang und in der liturgischen Musik?

Familialer Charakter des Gesanges und vertraute Musik

Die Weisheit des alten China sagt: «Die Musik vereint, die Riten unterscheiden. Durch die Vereinigung entsteht Freundschaft zueinander, durch die Unterscheidung gegenseitige Achtung. Wenn die Musik vorherrscht, haben wir Unbekümmertheit, wenn die Riten vorherrschen, Trennung.»¹

Die Kommunikation durch das Symbol – an welche die liturgische Kommunikation anknüpft – bringt in die menschliche Erfahrung einen «Abstand» hinein. Die Erfahrung ist nicht aufgehoben, aber das Symbolverhältnis bewirkt ein Hinausgehen über die Unmittelbarkeit der Erfahrung. Man erfaßt das Reale jenseits des Sinnenfällig-Zeichenhaften, durch das es enthüllt wird. Seine Anwesenheit wird erkennbar in einer Abwesenheit. Daher fordern die liturgischen Zeichen uns auf anzuerkennen, daß wir hier keine unmittelbare sinnhafte Erfahrung von Gott haben, son-

dern eine viel tiefere, viel wahrere Beziehung symbolischer und sakramentaler Ordnung im Glauben. Dadurch, daß die Riten den Abstand zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten deutlich machen, bringen sie in diesem Sinne eindringlich die Achtung vor dem «anderen» zum Bewußtsein.

Man muß also die unmittelbare Erfahrung hinter sich lassen, um zum Symbolverhältnis Zugang zu gewinnen. Doch befindet sich dieses ständig in Gefahr, formal und leer zu werden, wenn vor ihm keine lebendige Erfahrung mehr liegt, die es aufnehmen und über die es hinausgehen kann. Dann verfällt man in der Liturgie in einen formalen Ritualismus, in einen befremdlichen Hieratismus. Dann sind Achtung und Abstand nur noch Nicht-Verhältnis.

Hier kann unter den liturgischen Zeichen die Musik eine besondere Rolle spielen. Zweifellos tritt sie im Bereich der Riten vornehmlich und an erster Stelle als Symbol auf. Die «ästhetische Erfahrung» – und erst recht der rein sensoruell-akustische Eindruck – allein kann niemals Ritus werden. Doch wenn die Musik sich als Symbolbeziehung anbietet, so kann sie dabei noch weniger als die gesprochene Sprache oder die Ritus gewordene Handlung auf lebendige Erfahrung verzichten. Wir kennen das zum reinen *flatus vocis* verkümmerte Wort oder das völlig mechanisch vollführte Kreuzzeichen ohne Beziehung zum Leben. Und wie ist es beim Singen?

Auch hier, so wird man uns entgegenhalten, haben wir leider so viele leblos gewordene und offenbar jeder Symbolbeziehung bare liturgische

Gesänge erlebt: einschläferndes Psalmodieren, rein formal ausgeführte gregorianische Proprien usw., aber auch die heute durch die Massenmedien verbreitete Musik bewahrt uns nicht vor solchen Entstellungen.

Doch muß die in manchen Gebieten relativ neue Tatsache festgestellt werden, daß diejenigen, die bereit sind, zu den liturgischen Versammlungen zu kommen und dort zu beten, immer weniger bereit sind, sich am Gesang zu beteiligen, *wenn dieser für sie keiner lebendigen Erfahrung entspricht.*

Auf der anderen Seite bleibt der Gesang als Ausdruck der Gruppengemeinschaft eine fast allgemeingültige soziologische Tatsache – heute wie gestern. Das Eigentümliche der Musik und des Gesanges besteht darin, daß sie ebenso in sehr kleinen Gruppen (bereits von zwei oder drei Personen) wie in sehr großen (aus mehreren Dutzend oder gar Hunderten von Menschen bestehenden) Gruppen eine Gemeinschaftsbeziehung herstellen können. Wenn der Kommunikabilitätsfaktor sich auch notwendig ändert je nach der Größe der Gruppe, ist er doch bedeutend weniger variabel als bei der körperlichen Gebärde oder dem natürlichen Wort, vor allem, wenn es sich um Chorgesang handelt, der in der Gruppe so etwas wie eine synergetische Verstärkung des Klangbildes bewirkt.

Eine Anzahl akustischer und psychologischer Wesenszüge des musikalischen Phänomens liefern zweifellos eine Erklärung für die intime Note, die dem Gesanges- und Musikerlebnis anhaftet.

Gemeinsam singen setzt entweder eine gewisse Nähe voraus oder legt vorhandene Schranken nieder. Es ist eine Tätigkeit «familialen» Typs. Und wenn die Gruppe auseinandergeht, bewahrt man bei sich, mehr als die Worte, die «vertraut» gewordenen Melodien.

Eine Liturgie ohne Gesang und Musik wird allgemein kälter bleiben. Wort und Ritus genügen zur Erneuerung des Bundesschlusses. Doch der Gesang bringt eine kommunikative Wärme dazu.

Leben und Formen des liturgischen Gesanges

In der Versammlung der Gläubigen machen Gesang und Musik einen charakteristischen Zug des Gruppenlebens aus. Für Paulus war das etwas Selbstverständliches (vgl. Kol 3,16). Plinius bemerkt es beiläufig als eins der beiden charakteristischen Merkmale bei den Christen Bithyniens: Versammlung, Gesänge. Wenn man heute in

eine liturgische Versammlung, gleich ob in einer großen Kirche oder in einem kleinen Saal, kommt, enthüllt kein Zeichen besser als der Gesang, ob die Mitglieder der Gruppe einander lebendig und brüderlich verbunden sind. Wir verstehen hier unter «Gesang» den *Akt* des Singens und nicht das Liederrepertoire oder den Stil der Darbietung.

Der Akt des Singens ist ein Ereignis, das «*nur und einmal*» stattfindet, und kein Dokument, das man aufbewahrt. Natürlich kann das Ereignis bleibende Werke hinterlassen; außerdem kann man aus den Gewohnheiten und Bräuchen Formen herauskristallisieren. Das ist es, was uns die Tradition überliefert und was in den liturgischen Büchern zusammengetragen ist. Es sind nützliche Beziehungspunkte, von denen aus der Akt neu gesetzt werden kann. Das Interesse, das sie wecken, hängt ab von ihren Erfolgchancen.

Über diesen Punkt wie über verschiedene andere sieht sich die Liturgiereform (nicht nur als Reform der Riten, sondern vor allem als Reform der feiernden Versammlung) zu wichtigen Feststellungen veranlaßt.

Auf der einen Seite hat uns die jüngere Tradition Gesangsformen – Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Psalmodien, Litaneien usw. – gegeben, die verschiedene «Funktionen» bei der Zelebration aktualisieren sollen. Aber manche dieser Formen haben schon seit geraumer Zeit nicht mehr «funktioniert». So war etwa das während der Chormesse nach der Epistel von der Schola gregorianisch gesungene Graduale für viele nur eine Zeit passiven Wartens, ja für diejenigen, die für die Melismen keinen Sinn aufbrachten, eine Zeit der Langeweile. Dabei bezeichnet die Tradition gerade diesen Gesang als «Responsorium». Weshalb «antwortet» man da nicht? Wenn der Musikwissenschaftler die Geschichte daraufhin befragt, so stellt er fest, daß das Graduale seine ursprüngliche Form verloren hat. Geben wir ihm also wieder seine Form zurück und erneuern seine Gestalt als Responsorialpsalm mit dem vom Volk als Antwort auf den Psalmisten gesungenen Kehrvers. Aber «funktioniert» denn der Psalm in unseren liturgischen Versammlungen tatsächlich, wenn seine ursprüngliche Form wiedergefunden ist? Ist er wirklich lebendiges Singen, bei dem man aufmerksam auf das Psalmwort hört und mit bereiter Anteilnahme darauf «antwortet»? Wenn wir darauf eine verneinende Antwort geben müssen – was ist der Grund dafür?

Auf der anderen Seite umgibt uns ein Musikleben, das nicht in allen seinen Formen gleich be-

deutungsvoll und wirksam ist, von dem aber gewisse Formen ganz unzweifelhaft in ihrer Ordnung «funktionieren»: der Modeschläger, den man vor sich hinträllert; die Schallplatte, die man aus reinem Vergnügen immer wieder auflegt, usw.

Eine Form gewinnt ihren Sinn nur in einem Kontext. Sie hat Leben in einem jeweils bestimmten Kulturraum. Betrachtet man zum Beispiel den abendländischen Kulturraum, so stellt man fest, daß viele Ausdruckstypen, die einmal im Mittelmeerraum lebendig waren, wo auch die Grundformen des christlichen liturgischen Gesanges entwickelt wurden, heute verkümmert oder verschwunden sind: Rufe, responsoriales Singen, rhythmisch-melodische Rezitation («cantillation»), *iubilus melismaticus* usw.

Man begegnet ihnen heute in anderen Kulturen und auf anderen Kontinenten, woraus wir erkennen können, welche Art von Kommunikation die Liturgie daraus gewonnen hat. Doch in unseren Gottesdiensten werden sie häufig als archaisch oder exotisch empfunden.

Dagegen besitzt unser Kulturraum andere Typen musikalischer Kommunikation, die ganz gebräuchlich sind, aber in der Liturgie gar nicht – oder sehr wenig – verwendet werden: gewisse Arten zu singen (hinsichtlich der Lauterzeugung und des Vortrages); sprechen vor einer Lautkulisse; Schaffung einer rhythmisch und harmonisch bestimmten Atmosphäre mit Hilfe von Instrumenten; und schließlich das ganze, beträchtlich weiter gewordene Feld der musikalischen Sprache unserer Zeit.

Typen und Formen

Indessen bemerkt man bei dieser Aufzählung, daß es sich hier viel weniger um «Formen» im klassisch-musikalischen Sinne des Wortes handelt, als um Ausdrucks- und Kommunikations-«Typen». Denn die Bestimmung einer Form setzt ein in einer vorgegebenen Kultur anerkanntes und sinngefülltes Differenzierungssystem voraus. So bestimmt und klassifiziert man vom System der klassischen Musikkultur aus die verschiedenen Formen als Fuge, Suite, Sonate, Ouvertüre usw. Von den Systemen aus, welche die liturgischen «Riten» des christlichen Kultes (syrischer, byzantinischer, römischer) bilden, ist die wissenschaftliche Befassung mit der liturgischen Musik zur Bestimmung und Klassifizierung als Responsorium, Troparion, Antiphon, Litanei usw. gelangt, im Anschluß an Nomenklaturen aus den liturgischen Büchern.

Heute aber sind die sozio-kulturellen Systeme, die den historischen «Riten» zugrunde liegen, auf dem besten Wege auseinanderzubrechen. In relativ homogenen und stabilen Lebens- und Kulturräumen entstanden, haben sie in einer pluralistischen und «offenen» Gesellschaft ihre differenzierende Bedeutung verloren – falls sie nicht jene archaisierende Note bewahren, die heutzutage das typische Erbteil aller «Folklore» ist.

Die Reform des römischen Ritus (des einzigen, der bisher überhaupt von der tiefgreifenden Wandlung seines sozio-kulturellen Bodens entsprechend Notiz genommen hat), führt unvermeidlich zu einer gewissen historischen Entromanisierung (zum Beispiel durch die Entlatinisierung) und dadurch schon zu einer Infragestellung seiner rituellen Formen. Eine römische Oration übersetzen bedeutet ihre literarische Form zerstören. Einen Introitusgesang übersetzen bedeutet seine ursprüngliche musikalische Form zerstören. Daher müssen die neuen liturgischen Bücher notwendig dazu übergehen, die Grundstrukturen für die Zelebration christlichen Kultes zu skizzieren (den Strukturtyp der Liturgie des Wortes, der eucharistischen Liturgie usw.) und dann den Sinn jeder einzelnen «rituellen Funktion» (Verkündigung des Wortes, Austeilen des Brotes usw.) herauszukristallisieren. Dabei bleibt es natürlich notwendig, daß sie ausgearbeitete Gebetsmuster wie auch zeremonielle Regeln bereitstellt: lateinische Texte und allgemeine Rubriken. Aber ihre Form ist nicht mehr aus sich selbst sinngesättigt, wie es im 6. Jahrhundert eine lateinische Oration aus dem Gelasianum oder der Ritus eines Exorzismus sein konnte. Sinn und Bedeutung der Form werden nur noch im konkreten Vollzug der Zelebration in einer bestimmten Gemeinde sichtbar werden.

Wenn wir daher heute von liturgischen Formen reden, so kann dies nicht mehr im Rahmen eines differenzierten historischen Systems geschehen, das unsere Zeit uns für die Liturgie nicht mehr zur Verfügung stellt.² Wir denken dabei vielmehr an operationale Modelle, denen diese oder jene Ausdrucks- und Kommunikationstypen der zelebrierenden Gruppe entsprechend oder nicht mehr entsprechend sind.

Die Notwendigkeit «operationaler Modelle»

Man kann Liturgie entweder als Ereignis («happening») oder fertig vorliegendes Werk (Zeremonie) betrachten. Echtes Feiern ist immer beides zugleich: Geschichte und Dokument. Doch kann

sie mehr oder weniger als «im Werden begriffen» oder «fertig» auftreten.

Infolge der allgemeinen Rubrikalisierung lag unsere römische Liturgie uns bisher vor als «fertig» bis in ihre geringsten Einzelheiten hinein. Zwar war das unsichtbare Ereignis des Heute des Heils erstrebt und vorausgesetzt. Doch außer der Versammlung selbst und der Verkündigung – wenn diese stattfand – gab es gleichsam nichts, was das Neue sichtbar werden ließ. Hier beanspruchte die formale Seite der Riten (literarischer Wert der Texte, Schönheit der Musik, Vollkommenheit der Zeremonien) die gesamte Aufmerksamkeit.

Inzwischen ist durch die Notwendigkeit, die Texte zu übersetzen, sowie durch die Änderungen in den Rubriken die Zelebration «aufgetaut». Dabei hat sich in manchen Ländern und in bestimmten Gruppen das unbezwingliche Verlangen Luft gemacht, dem Ausdruck der Aktualität des liturgischen Ereignisses durch eine Rückkehr zu einer gewissen Spontaneität in der Zelebration Raum zu geben, das heißt der individuellen oder kollektiven Improvisation von Gebeten, Litaneien, Gebärden und Gesängen. In diesen Fällen wird die sich so ergebende Form (literarische oder musikalische Qualität) kaum mehr beachtet, sondern vielmehr die Intensität der Handlung.

Weder die eine noch die andere dieser extremen Positionen ist in einer soliden pastoralen Liturgik auf die Dauer haltbar. Ein zeremonieller Hieratismus kann ein gewisses religiöses Gefühl stärken oder ästhetische Ansprüche befriedigen, läßt aber nur wenig Platz für den Einbruch des Wortes Gottes und verpflichtet kaum zu einer Erneuerung des Lebens oder zum geistigen Opfer. Das Ereignis dagegen erwärmt und erweckt, bedarf aber einer ganz außerordentlichen, sinnenfälligen Einkleidung und birgt die Gefahr, auf der Ebene des unmittelbaren religiösen Erlebnisses zu stagnieren.

Wenn und soweit es aber auf das Funktionieren der Kommunikation ankommt – und darum geht es uns hier – genügen weder reine Form noch Formlosigkeit als solche. Nehmen wir als Beispiel ein «Tagesgebet» in der Messe. Hält der zelebrierende Priester sich immer und ausnahmslos streng an den geschriebenen Text des Missale, so ist er oft unfähig, *einen bestimmten Tag, eine bestimmte Gemeinde* in wirksamer Weise in ein lebendiges Gemeinschaftsgebet hineinzunehmen. Doch ein ständiges Improvisieren des ganzen Gebetes birgt ebenfalls seine Risiken: Dürftigkeit, Wiederho-

lung, Unklarheit, ja Unschicklichkeit. (Dasselbe gilt für die Intentionen der Fürbitten.)

Im Grunde muß nämlich der Priester, der den Vorsitz der liturgischen Versammlung führt, nicht allein das Charisma dazu haben, sondern auch die Kunst beherrschen, Gebete zu formulieren. Wie jede Kunst, so setzt auch diese ein Lernen voraus, – ein Erlernen wirksamer Methoden und Formen der Hinführung auf einen beabsichtigten Sinn (zum Beispiel in einem Tagesgebet: Anrede an Gott, Motivierung, Bitte, Zusammenfassung, die das Amen herbeiruft; dazu aber auch: eine schlichte Sprache, ein gut durchdachter Inhalt, ein lebendiger Kontakt mit der feiernden Gemeinde, Sprechstil, Vortrag usw.).

Zwischen der reinen Improvisation und der fertigen, bis ins Kleinste festgelegten Vorlage liegen die *operationalen Modelle*, welche die Zelebration braucht. Sie gestatten zugleich echte schöpferische Spontaneität und gewährleisten eine effektive Kommunikation. Tatsächlich braucht jede Gruppe für die Kommunikation ihren eigenen Code. Dem sucht das operationale Modell Rechnung zu tragen. Dabei bewahrt es für den Vollzug einen gewissen Spielraum – namentlich für die Möglichkeit der Rückkoppelung («feed-back») zum Vorteil der Kommunikation.

In der Musik und beim Gesang

Wenn schon das Wort fähig ist, das Ereignis eindringlich zum Ausdruck zu bringen und mitzuteilen, so vermag die Musik dies in ihrer eigenen Ordnung ebenso stark: Indem sie bedeutend mehr die Dauer als Milieu der sinngebenden Differenzierung verwendet, bezeichnet sie die Geschichte mit.

Sosehr die Liturgie auch ritualisiert worden ist, durch die Musik hat sie doch immer einen schöpferischen Spielraum bewahrt. Denn wenn auch die Texte seit langem festgelegt waren, so schuf man unaufhörlich neue musikalische Formen für sie. Außerdem ist schon die Wiedergabe eines bereits bestehenden Werkes immer irgendwie Neuschöpfung. Und schließlich ist auch die Improvisation (namentlich auf der Orgel) niemals vollständig untergegangen.

Doch hat sich die liturgische Musik in übertriebener Weise formalisiert. Zunächst durch den Vitalitätsverlust gewisser, formalistisch gewordener Ausdrucks-«Typen». So war zum Beispiel der in einer toten Sprache vor sich gehende gesangliche Vortrag («cantillation») der Lesungen und Ge-

bete – der im Grunde eine Kunst des rhythmisch-melodischen Sprechens ist, wobei der Rezitierende je nach dem Inhalt der mitgeteilten Botschaft frei einen «Tonus» verwendet, mit einem unvermeidlich improvisatorischen Aspekt – zu einer Gesangesübung geworden, bei der man nach genau festgelegten Regeln bestimmte Noten auf bestimmte Silben sang oder auch bestenfalls, wie in der Präfation, eine melodienreiche *laus canora*, anstatt der öffentlichen Verkündigung der *mirabilia Dei*. Ganz ähnlich ist es bei den Gebetsrufen, den Akklamationen, dem Jubilus usw. Zum zweiten hat die romantische Idee des künstlerischen Meisterwerkes, das in sich selbst schön ist und durch seine innere Qualität Gott verherrlicht, das Wesen des liturgischen Zeichens verfälscht, indem sie auf die sogenannte «künstlerische Qualität» verlegte, was von der Qualität der Gesamtkommunikation im Glauben zu sagen ist. Das musikalische *Werk* hat den *Akt* des singenden Betens verdrängt.

Hier kann und muß uns das operationale Modell aus der Sackgasse einer genießenden Ästhetik herausführen und uns zugleich vor den Zufällen des reinen «*happening*» bewahren. Weder reine Musik noch reine religiöse Ergriffenheit, sondern Symbolbeziehung im Glauben. So darf zum Beispiel der Psalmist, der im Wortgottesdienst den Psalm zwischen den Lesungen vorträgt, nicht festgelegt sein auf eine vorgegebene musikalische «Komposition» zu dem Psalm, die er nur vorzutragen hat, wie ein Gesangsstück in einem Konzertprogramm. Und wenn er darauf verzichtet, darf er andererseits auch nicht auf eine reine (häufig sehr kurze!) Improvisation angewiesen bleiben. Doch wenn ihm ein operationales Modell einer Psalmmelodie zur Verfügung steht, nach dem er diese Dichtwerke ihrem eigenen lyrischen Wesen nach (Parallelismus, dichterischer Rhythmus, Kunst der Zusammenfügung und Trennung), gemäß der Bedeutung, welche die Liturgie ihnen im konkreten Augenblick und Zusammenhang gibt (Funktion), und in einer wirklichen Kommunikation mit der Versammlung (nach ihrem sprachlichen und poetischen, ihrem musikalischen und ihrem Ausdrucks-Code) vortragen kann, dann hat er eine Chance, daß sein Psalmvortrag gelingt. Die musikalische Form wird relativiert und bleibt dem Ganzen der rituellen Handlung untergeordnet.

Ehe wir daran denken können, Musikwerke zu schaffen, die sich durchsetzen wie einst das gregorianische *Proprium* oder die Palestrinamesse, müssen wir heute operationale Modelle rekonstruieren, um in wirksamer Weise die großen Handlungen

der Zelebration zu vollziehen, die nach der Musik rufen: Akklamation, Dialog, Verkündigung, Meditation, Bitte, Lob, Schreiten, Schweigen gebieten usw. Diese Modelle lassen sich natürlich nur durch musikalische Gestaltungen finden, lernen und lehren, verbreiten und vervollkommen. Dabei dürfen die Gestaltungen selbst lediglich als Beispiele und Bezugsformeln, die anzupassen oder anzuwenden sind, angenommen oder wieder übernommen werden und nicht als eigenständige Kunstwerke.

Diese Art des Umganges mit Gesang und Musik bringt die liturgische Praxis im übrigen lebenden Formen volkstümlicher Kunst – wie etwa dem Jazz, der ebenfalls auf operationale Modelle zurückgreift – und bestimmten Tendenzen der heutigen Musik (ihrer Konkrettheit, ihrer Zufallsabhängigkeit usw.) in erstaunlicher Weise nahe. Vermutlich schließt sie damit auch an die Vortragspraxis des liturgischen Gesanges vor seiner Fixierung in Sammlungen an, wie wir sie heute hier und da noch bei Kirchensängern in den orientalischen Kirchen finden.

Wenn solche Modelle funktionieren, entstehen daraus Formen, die man deutlich erkennen kann. Dann wird man möglicherweise finden, daß manche dieser Formen traditionellen Formen sehr nahe kommen und daß es weniger notwendig ist, als man glaubt, eigentlich «Neues zu entdecken». Neu zu entdecken wäre jedoch zunächst die Art und Weise der Verwendung. Der lebendige Mensch ist es, der die Kunst lebendig macht, und nicht ihre Formen.

Kontrollierte Versuche statt Inventarisierung der zeitgenössischen Formen

Unter diesen Umständen wäre es vergebliche Mühe, sämtliche zeitgenössischen Formen von Gesang und Musik zusammenzustellen, um dann zu sondieren, welche man in die Liturgie «hinübernehmen» könnte. Damit würde man nur archaische Formen durch Folklore oder Moderscheinungen ersetzen. Das Problem dagegen hätte man nicht gelöst.

Es gibt keine anderen Wege als bei der Zelebration selbst – unter bestimmten Bedingungen und mit einem Minimum an Sicherheit – die möglichen Ausdruckstypen zu erproben, um ihren Ausdrucks- und liturgischen Kommunikationswert beurteilen zu können. So entdeckt man nach einer Ära der nahezu unbestrittenen und ausschließlichen Vor-

herrschaft der Orgel, daß die Gitarre oder leichtes Schlagzeug Vorteile bieten, die die Orgel nicht hatte. Nach der Herrschaft eines Gesangsstiles, den man als «sakral» bezeichnete, weil er «getragen» war, erweist sich heute die Einführung bestimmter rhythmischer Elemente als nützlich für das Gemeinschaftsgebet. Auf der anderen Seite eröffnet die elektronische Musik ein ungeheures Feld klanglicher Möglichkeiten, und es wäre seltsam, wenn die zeichenhafte Darstellung des Mysteriums nicht auch daraus ihren Nutzen ziehen könnte.

Doch das setzt zweierlei voraus: Zunächst müssen die Kommunikationsmittel, deren man sich bedient, wirklich beherrscht werden. Sodann muß die Gruppe sich klar darüber werden, wie sich solche Versuche im Rahmen einer authentischen liturgischen Planung in spiritueller Hinsicht auswirken. Doch verfügen wir über sehr wenige Fachleute in diesen – bisher ausschließlich im außerkirchlichen Raum verwendeten – Techniken. Und nur wenige der eben erst der Passivität oder dem Individualismus entwachsenden Gemeinden sind fähig zu einer solchen Erkenntnis.

«Klang» (sound) und «Geräusch»

Unter den neuen Elementen, die der Musikwissenschaftler auf dem Spezialgebiet der liturgischen Musik gegenwärtig in voller Entwicklung beobachtet³, müssen wir, ohne sie näher zu erklären, zwei Phänomene hervorheben, welche die ziemlich allgemein anerkannten Vorstellungen über die Kirchenmusik modifizieren: die Bedeutung des «Klanges» (sound) und die Existenz des «Geräusches».

«Klang» (sound) nennen wir hier den globalen Eindruck, den der Hörer eines Gesanges oder einer Musik empfängt. Im einen Falle fühlt er sich nicht davon angesprochen: diese Musik erscheint ihm archaisch, exotisch, akademisch, wissenschaftlich oder kirchlich usw. Im andern Falle fühlt er sich – positiv oder negativ – angesprochen: diese Musik ist «modern», «jung», «lebendig», «angenehm», «schön» – oder aber «häßlich», «vulgär», «aufreizend» usw. Dieser Eindruck ist aber nicht restlos durch das Musikwerk selbst bedingt. Dasselbe Werk kann, je nach den Zusammenhängen, für dieselbe Gruppe einen verschiedenen, ja selbst einen entgegengesetzten «Klang» (sound) haben. Das bedeutet, daß sein Bedeutungsgehalt von einem semasiologischen Ganzen abhängt, bei dem die Art der Hörergruppe, Ort, Gelegenheit, Stimmung, frühere Erfahrungen, Art der Darbietung

usw. mitwirken zur Verstärkung oder Verschleierung der Kommunikation.

Diese scheinbar banale und in sich keineswegs neue Feststellung dürfte heute in der Liturgie für die klangliche Kommunikation entscheidend sein. Das Musikwerk hat im allgemeinen weniger Gewicht als sein sich bei der Zelebration «ergebender Klang» (sound). Ist das aber der Fall, so wird es notwendiger, sich mit den im «Klang» (sound) wirksam werdenden sozialpsychologischen Elementen zu befassen, als sich eingehend mit dem inneren Aufbau einer Melodie zu beschäftigen. Man kann die Wirkung eines Gesanges zum Beispiel geradezu umkehren, wenn man von einer Orgelbegleitung auf eine Gitarrenbegleitung übergeht und umgekehrt, weil mit der Modifikation des «Klanges» (sound) eine «Bedeutungs»schwelle überschritten ist.

Die zweite Beobachtung ist, daß der Gesang und die Musik bei der Zelebration in einer «Geräusch»situation vonstatten gehen. Mit dieser Feststellung soll zum Ausdruck gebracht werden, daß ein liturgisches Geschehen nicht formaliter musikalisch ist, im Unterschied zu einem Konzert oder einer Musikdarbietung, sondern daß sich der Gesang und die Musik in eine vielschichtige Handlung einfügen, deren beherrschende Zielrichtung in jeder Hinsicht über sie hinausgeht. Wir haben dabei also nicht allein die materiellen Geräusche einer Versammlung, die nicht gekommen ist, um Musik als solche anzuhören, sondern die viel tiefergreifende Interferenz einer Aufmerksamkeit, die sich «darüber hinaus» richtet.

Die musikalische Erfahrung in der Feier der Liturgie läßt sich also nicht – wie man es allzu häufig getan hat – mit der eines Musikliebhabers vergleichen, der ein Konzert oder eine Schallplatte anhört oder selbst «Musik macht». Bedeutend näher dagegen kommt sie dem, was in fast allen Kulturen die Verwendung von Musik bei der – religiösen oder nichtreligiösen – «Feier» bedeutete, ja selbst dem, was heute die Massenmedien beabsichtigen, wenn sie auf öffentlichen Plätzen, in Kaufhäusern, in den Wohnungen usw. Schlager-, Tanz- und Stimmungsmusik ausstrahlen. Auch dort relativieren sich Werke und Formen im Verhältnis zu dem angestrebten Typus der Stimulierung und zu dem zu seiner Erreichung verwendeten operationalen Modell.

Die Eigentümlichkeit der «situierten» Musik in der Liturgie rührt nicht so sehr von den dabei verwendeten Kommunikationsmitteln her als von dem angestrebten Sinn und dem Wesen der da-

durch geschaffenen Beziehung. Gewiß sind dafür nicht alle Mittel geeignet. Aber um in ihrer Ordnung wirksam zu sein, müssen sie für die Feiern echte Kommunikationsmittel darstellen. Das ist das Gebiet eines wichtigen modernen Zweiges der Forschung zur liturgischen Musik.

¹ Buch des Yōki, zitiert von M. Courant = A. Lavignac *Encyclopédie de la musique* (Paris 1913) 1. Teil, Band 1, 207. – Die Bedeutungsfelder, die hier die Worte «Musik» und «Ritus» umgreifen, sind offenbar ein wenig verschieden von den unseren.

² Das gilt zumindest in der städtischen Zivilisation. Der Fall kann sich anders darstellen, wo die Liturgie sich in homogenere und stärker geschlossene Kulturen einpflanzen oder sich ihnen anpassen muß. Kann man aber dann noch bestimmte Übertragungen von System zu System ins Auge fassen?

³ Speziell dank den Arbeiten von G. Stefani und J.-Y. Hameline, die das Ergebnis von Vorlesungen, Referaten und Gesprächen sind.

Übersetzt von Karlhermann Bergner

JOSEPH GELINEAU

geboren am 31. Oktober 1920 in Champ-sur-Layon, Jesuit, 1939 zum Priester geweiht. Er studierte an der Ecole César Frank in Paris, an der Theologischen Fakultät Lyon-Fourvière, am Institut Catholique in Paris und am Päpstlichen Institut für orientalische Studien. Er hat ein Kompositions- und Orgeldiplom, ist Doktor der Theologie (1960), Professor für liturgische Pastoral am Institut Supérieur de Pastorale Catéchétique in Paris, Mitglied des französischen Zentrums für liturgische Pastoral, Konsultor für die Liturgiereform, Redaktor der Zeitschrift «Eglise qui chante», Mitglied des Präsidiums der Vereinigung «Universa Laus». Er hat eine Psalmodie in französischer Sprache und liturgische Gesänge komponiert, er veröffentlichte zahlreiche Artikel über Liturgie und Gesang.

Denis Hurley

Der Bischof als Betender in seiner Kirche

Es ist gut, daß die englische Sprache über das Wort «leadership» – Führerschaft, Führung – verfügt, denn es eignet sich vorzüglich, um die Rolle des Bischofs zu charakterisieren. Ich erinnere mich daran, wie ich beim Zweiten Vatikanum für eine Rede erfolglos nach einem geeigneten lateinischen Äquivalent gesucht habe. Alle Barbarismen, zu denen ich meine Zuflucht nahm, erforderten am Ende immer noch eine nähere Erklärung durch dieses englische Wort.

Der Bischof ist der kirchliche Führer in seiner Diözese. Das Hauptproblem für ihn besteht heutzutage darin, daß er sich von einer fast unpersönlichen Instanz kirchlicher Jurisdiktion zu einem persönlichen Exponenten einer christlichen Führung entwickelt. Unsere Theologie lehrt von jeher, daß das Bischofsamt drei Aspekte besitzt, den der Lehre, den liturgischen und den der Jurisdiktion. In der Praxis ist jedoch der Ton sehr stark auf den Aspekt der Jurisdiktion verlegt worden. Das führte auf dem Konzil zu der berechtigten Klage, die Hilfsbischofe gehörten – wie einfache Kapläne

– zu den Allerärmsten, da ihr einziges Recht das Recht auf eine kirchliche Beerdigung sei. Als Ergebnis des Konzils ist heute im Verständnis des Episkopates ein besserer Ausgleich zugunsten des lehramtlichen und liturgischen Aspektes geschaffen. Und der Aspekt der Jurisdiktion selbst wird weniger aus der Perspektive der juristischen Definition von Rechten und Pflichten, sondern vielmehr im Sinne der Leitung einer Kirche verstanden. Doch bleibt die Unterscheidung zwischen diesen drei Aspekten so lange nützlich und sinnvoll, wie sie nicht zu einem Prinzip der Trennung wird, sondern ein angemessenes Denk- und Diskussionschema und ein Prinzip für die Organisation, Konzentration und Delegation von Arbeiten bleibt. Die drei Aspekte des Bischofsamtes sind drei Seiten einer und derselben Sache und lassen sich in der praktischen Amtsausübung kaum voneinander trennen.

Am deutlichsten wird das bei der Ausübung der liturgischen Führerrolle des Bischofs in seiner Diözese. Wenn der Bischof in seiner Kirche betet, so ist er nicht allein Leiter eines öffentlichen Gottesdienstes, sondern ganz eminent zugleich auch Lehrer und Führer der Gemeinde. Wenn ich hier vom Bischof spreche, der in seiner Kirche betet, so denke ich bei dem Wort «Kirche» natürlich weniger an das materielle Kirchengebäude, sondern an die Kirche als diözesane Gemeinde. Das Gebet des Bischofs in seiner Kirche hat eine ungeheure Wichtigkeit für die Gestaltung des Betens aller unter seiner Leitung stehenden Priester, Laien und Or-