

Die katholische theologische Tradition

Adrien Nocent

Wort und Musik in der Liturgie

Hat sich das Problem der Beziehung zwischen Wort und Musik in der liturgischen Feier immer mit der gleichen Nachdrücklichkeit gestellt wie heutzutage? Hat es vielleicht zu irgendeinem besonders begünstigten Zeitpunkt einmal aufgehört zu existieren, zu einem Zeitpunkt, der damit eine Art von Modell darstellen könnte? Und gibt es vielleicht Vorschläge für mögliche Lösungen, die nicht bloß das wiederholen, was immer schon gesagt worden ist?

I. Wort und Musik in der jüdischen Religion

In den primitiven Zivilisationen werden die ersten Schöpfungsgesänge als etwas betrachtet, das das Licht hervorruft, und die Wirkkraft der kultischen Feiern wird dem gesungenen Wort und der Musik zugesprochen. Der Schöpfer ist Gesang, und der Mensch, der aus dem Klang und dem göttlichen Wort geboren wird, ist selbst Klang. So kann sich der Gedanke aufdrängen, daß die Musikinstrumente göttlichen Wesens sind, und so wird die Haut der als Opfer dargebrachten Tiere zur Herstellung von Schlaginstrumenten verwendet. Zweifellos aber gibt es keine Religionen wie die jüdische Religion: In ihr wird das Wort auf ganz radikale Weise als ein Geschehen verstanden, das in einen Klangleib eingeht. Dies ist ein Phänomen von Inkarnation, da hier die Musik so etwas wie eine Inkarnation

des Gedankens Gottes ist, der sich in einem Gesang Ausdruck verschafft. Der Gesang stellt sich also notwendigerweise als die Vollgestalt des Wortes dar, die sich sozusagen auf sakramentale Weise verwirklicht.

Dem Alten Testament gelingt es nicht, den Zwängen zu entgehen, die sich aus den harten Forderungen nach einem Gleichgewicht zwischen Inhalt und Gefäß, zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem ergeben. Wenn auch zahlreiche Musikinstrumente verwendet werden (z.B. Gen 4,21; 31, 27; Ex 15, 19. 20; 32, 17-18; Num 10; Jos 6, 4-20; Ri 5; 11, 34; 21, 21; 1 Sam 10, 5; 13, 3; 16, 16-23; 18, 3; 2 Sam 6; 19, 35; Jes 5, 12; 16, 11; 23, 15; Ez 26, 13; Neh 12, 27-41; 1 Chr 15, 16-28; 16, 5-4; 25, 1-7; 2 Chr 5, 11-13; 9, 11; 29, 25-27; 34, 13; Dan 3. 3-15), so sind sie doch verdächtig. Jesaja tut Kinnor, Nebel, Hallil und Toph in Acht und Bann. Diese Musikinstrumente stören nur das Gebet (Jes 5,12; 16, 11; 23, 15). Ezechiel betrachtet die Musik als Symbol des Luxus und des Lebens in Bosheit. Er zielt dabei auf Tyros (Ez 26, 13). Für Ijob sind es die Bösen, die Musik machen, und er verbindet den Gedanken an Musik mit dem Gedanken an das Übel (Ijob 21, 12; 30, 31).

Die Erwähnung dieser Musikinstrumente fügte das Wort Gottes in den Rahmen der damaligen Anthropologie ein. So werden sie zum Problem, und die Reaktion darauf ist ein roher chirurgischer Eingriff: Alle Musikinstrumente — mit Ausnahme des Schofar — werden ausgeschlossen. Dennoch bleibt ein «Sprechgesang» untrennbar mit dem Wort verbunden, und die Synagogenliturgie wird später ganz und gar gesungen werden. Jedes Buch der Heiligen Schrift wird seine eigene Gesangsweise erhalten: Eine Stelle aus dem Propheten Jesaja wird nicht so gesungen werden wie eine solche aus dem Buch Numeri. Später werden die Massoreten, welche die Vokalzeichen im hebräischen Text einführen, über bzw. unter den Zeilen die «temain» (für die Töne) und die «neginnot» (für die Modulation) verzeichnen. Das Wort wird also stets als untrennbar vom Gesang betrachtet. Musikinstrumente aber konnten nicht in den Kult integriert werden.

II. Wie die Frage sich im Christentum stellt

Wird diese Schwierigkeit auch im Neuen Testament empfunden? Wir wissen, daß der Apostel

den Gesang empfiehlt, und an vielen Stellen bezeugt das Neue Testament tatsächlich den Gesang von Hymnen. Aber mit welcher Art von Gesangsweise? Nach der Art der Synagoge, also ohne Musikinstrumente? Andererseits ist uns aus der Zeit der Herrschaft des Kaisers Nero (54–68) eine Reaktion gegen eine Form der Kunstmusik bekannt, die dem Volk unzugänglich sei. Damals entsteht gerade eine Art von Hausmusik, die zwischen der von Fachleuten ausgeübten Musik und der Volksmusik einzuordnen ist. Haben die Christen sich für diesen Mittelweg entschieden.

Wie dem auch sei: Jedenfalls scheint gegen Anfang des 3. Jahrhunderts das Gleichgewicht zwischen Wort und Musik ziemlich schwerwiegend gefährdet zu sein. Im ersten Kapitel seines «Protreptikos» stellt Klemens von Alexandria einen «neuen Gesang» vor, der die Nachfolge des heidnischen Gesangs antrete. Der himmlische Logos ist demnach der wahre Athlet, der auf der Bühne des Theaters des Weltalls gekrönt wird. Klemens stellt der heidnischen Musik und ihren Tonarten — wie z.B. der phrygischen — die neue Musik entgegen. Der Logos singt sein Lied nach einer neuen Harmonie, nach einer Tonart, die den Namen Gottes trägt. Er hat die Dissonanz der Elemente unterworfen unter den musikalischen Einklang, um so aus der ganzen Welt eine einzige Symphonie zu machen. Da der Logos, Christus, Gesang und Musik ist, hat es vor ihm nie eine wirkliche Musik gegeben.

Was uns betrifft, so waren wir selbst schon Musik vor jeder anderen Musik. Denn wir waren schon in Christus vor allen Äonen. Für Klemens ist der Mensch das einzig wirkliche Instrument. Der Logos, der die Lyra und die Kithara als Instrumente ohne Seele verachtet, hat mit Hilfe des Heiligen Geistes unsere Welt und den Mikrokosmos, welchen der Mensch bildet, seinen Leib und seine Seele, nach seinen Regeln «gestimmt». Er bedient sich seiner als eines polyphonen, vielstimmigen Instrumentes, um Gott zu feiern, und er singt sein Lied im Einklang mit diesem menschlichen Instrument. Hier zitiert Klemens einen Text, dessen Ursprung uns unbekannt ist. Der Logos sagt, an den Menschen gewandt: «Du bist für mich eine Kithara, eine Flöte, ein Tempel.» Und Klemens fährt fort: Der Herr hat seinen Lebensatem einem schönen Instrument eingeblasen, welches der Mensch ist, und er hat dieses Instrument, den Menschen, zu seinem Ab-

bild gemacht. Er ist das wunderbare und harmonisch gestimmte Instrument der Gottheit, recht gestimmt und heilig, überirdische Weisheit, himmlischer Logos.

Ist dies wohl eine radikale Stellungnahme? Klemens macht sich einen Hinweis auf das Alte Testament als Maßstab zu eigen: Wenn du singen oder psalmodieren willst, dann ist nichts dagegen einzuwenden, daß du zu einer Kithara oder einer Lyra greifst, wie es der gerechte König der Hebräer getan hat, um Gott seinen Dank zu singen. Dennoch: Unser Gottesdienst ist geistlicher Art, und daher sind die Musikinstrumente nur zweitrangig¹.

Ist diese im Blick auf das konkrete Leben schwierige Situation so nur in Alexandria empfunden worden? Wir erinnern uns an zwei ähnliche Situationen in zwei weit von Alexandria entfernten Regionen, wenn auch damals zwischen ihnen und Alexandria dichte Beziehungen bestanden: Mailand und Hippo. Ambrosius von Mailand, zweifellos der musikalischste unter den Kirchenvätern, Komponist von Hymnen und als solcher bekannt — und zwar derart, daß Benedikt von Nursia in seiner Regel jeden Hymnus einfachhin «Ambrosianus» nennt —, hat in seiner Kirche den orientalischen Gesang mit Antiphonen eingeführt. Er lobt vorbehaltlos den Volksgesang² und betrachtet den Gesang von Psalmen als eine wirksame Lehrmethode³. Dennoch zeigt auch Ambrosius sich streng gegenüber dem Gebrauch von Musikinstrumenten: «Wir singen fromme Hymnen, und du greifst zur Kithara? Wir singen Psalmen, und du greifst zum Psalterion oder zum Tympanon?»⁴

In Hippo, bei Augustinus, ist die Sache viel komplizierter. Zu seiner Zeit unterscheidet sich der christliche Gesang einzig und allein durch den Text, und die Vorstellung einer der liturgischen Feier vorbehaltenen Musik ist Augustinus fremd. Seine «Musikangst» ist wohlbekannt. In dieser Hinsicht ist eine Stelle aus seinen «Confessiones» klassisch geworden: «Wenn es mir geschieht, daß mich das Singen mehr bewegt als das gesungene Wort, so ist es, ich bekenne, meine sträfliche Sünde, und ich möchte dann lieber gar nicht singen hören.»⁵ Dennoch waren die Erfahrungen, die er mit Hymnen gemacht hatte, für ihn positiv, aber er hört doch nicht auf, im Gesang eine Gefahr der Versuchung zur Wollust zu sehen. Für geistliche Menschen wäre der Gesang überflüssig. Er ist nur ein Zugeständnis

Gottes an die menschliche Schwäche⁶. Der *musica luxuriantis* stellt er als ihr Gegenteil die *musica sapientis* entgegen. Dennoch kann auch die *musica luxuriantis* zur *musica sapientis* werden, wenn sie nur in der rechten Weise gebraucht wird⁷. An vielen Stellen seines Werkes läßt Augustinus sein Einverständnis mit dem Gesang erkennen, und zwar immer dann, wenn er zur Innerlichkeit verhilft. Bekannt ist sein Ausspruch: «Sicut aures corporis ad cor hominis, sic cor hominis ad aures Dei.»⁸

Im Rahmen eines kurzen Aufsatzes ist es unmöglich, die wechselnden Entwicklungen der folgenden Jahrhunderte in Erinnerung zu rufen, in denen man miterlebt, wie die liturgische Feier zu einem frommen Konzert wird, in dem der Text durch die Musik zugedeckt wurde. Dies vollzog sich im Laufe der Geschichte in immer stärkerem Maße, seitdem das Empfinden für die Bedeutung der Wortverkündigung mehr und mehr geschwunden war. Theoretisch gesehen gab die Einführung des gregorianischen Gesangs dem Wort seinen Platz zurück. Aber das blieb ohne tatsächliche Wirkung, seitdem der lateinische Text nicht mehr verstanden wurde. Den Text in einer modernen Sprache zu lesen, bevor er in gregorianischer Weise gesungen wird, oder unter dem lateinisch gesungenen Text die beige-druckte Übersetzung zu lesen — das sind nur ärmliche Hilfsmittel, die ein schwerer wiegendes kleineres Übel sind als eine Simultanübersetzung einer gesprochenen Rede, welche die Aufmerksamkeit, die dem Redner gebührte, ablenkt. Es handelt sich ja hier in der liturgischen Feier um den Herrn selbst, der sich heute an uns wendet; und es handelt sich hier um eine Weise seiner Realpräsenz, seiner wirklichen Gegenwart⁹. — Lassen wir hier die Konzertmesse, eine schwerwiegende Verirrung, die heutzutage glücklicherweise selten geworden ist und die ihre Verurteilung in sich selbst trägt, ganz beiseite.

III. Die heutige Problematik

Wie sollen wir heute diese Problematik betrachten, deren Vorgeschichte wir nur mit wenigen sparsamen Hinweisen beleuchten konnten, um die in ihr wirkenden Elemente besser verstehen zu können?

In wachsendem Maße erwacht das Bewußtsein für die Bedeutung des Wortes in der Liturgie.

Zweifellos braucht es noch Zeit, bis dieses neue Bewußtsein sich allgemein durchgesetzt hat. Dennoch müssen wir in Rechnung stellen, daß schon ein guter Anfang gemacht ist. Manche mögen die folgende Überlegung vielleicht befremdlich finden: Der heutige Kirchengesang ist sehr bedacht auf den Text, den er durch die musikalische Melodieführung und durch den Rhythmus hervorzuheben sucht. Ich glaube, daß das Gewicht, das in heutigen Liedern und Chansons dem Text beigegeben wird, auch Einfluß auf die Komposition heutiger liturgischer Gesänge haben könnte. Wenn man genauer hinsieht, muß man zugeben, daß viele heutige Komponisten von Chansons offensichtlich Modelle einer Achtung vor dem Wort geschaffen haben. Ihre Musik versteht es, dieses Wort «an den Mann / an die Frau zu bringen» und reißt dann die Massen mit. Man wird sagen können, daß bei vielen dieser Lieder nicht die Musik das eigentlich verfolgte Ziel sei. Man hat das Empfinden, daß sie im Gegenteil eher dazu verwendet wird, um das Wort zu tragen, und so gelingt es ihr, zündend auf eine Versammlung von Menschen zu wirken.

Man möge bitte die etwas karikierende Frage entschuldigen: Könnte man ebendies auch sagen von der Musik der römisch-fränkischen Liturgie, die es im Rahmen einer monastischen und klerikalen Zeremonie für «hochangesehene Leute» fertiggebracht hat, aus den Gläubigen stauende und völlig passive Zuschauer und Zuhörer zu machen, die vergessen haben, daß sie eigentlich eine priesterliche Funktion hätten? Leider ist es noch heute möglich, auf liturgische Feiern dieser ästhetischen Art zu treffen, die ein etwas schroffer junger Mann als «Feiern des Todes Gottes» bezeichnet hat.

Man muß sich frei machen von der Versuchung, in der Vergangenheit eine privilegierte Zeit finden zu können und in ihr ein Modell für heute suchen zu dürfen. Dies wäre die allzu bequeme Haltung des Vertrauens auf die Institution, die uns versinken läßt in einer auf Dauer angelegten Ordnung, deren Modelle es nur zu wiederholen gelte. Das wäre ein lähmendes Heimweh nach einer Zeit, in der die Worte in einer einzigen Textgestalt und nach einer einzigen Musik gesungen wurden. Und nach welcher Musik??? In der Situation einer Vergangenheit, in der man sich in der Verlegenheit befand, daß allein der Text einer Musik, die auch sonst überall anderswo verwendet wurde, ihr einen besonde-

ren Charakter verlieh, war die Versuchung groß, eine «sakrale» Musik eigens für den Kult zu schaffen, und zwar, um Verwechslungen zu vermeiden. Es handelte sich dabei um eine Art «Auswanderung» aus dem Gewohnten, die man für notwendig hielt; und wir haben schon an die diesbezüglichen Meinungen der Kirchenväter erinnert. Sind diese heute für uns ohne Belang? Ich glaube nicht.

Es wäre wohl nicht möglich, schlicht und einfach den Stil des heutigen Liedes und Chansons in der Liturgie zu verwenden; und zwar nicht bloß, weil dies eine Art «Unschicklichkeit» wäre, sondern weil man nicht einfach Worte auf ein Musikstück aufkleben kann, das komponiert wurde, um ganz andere Worte zu transportieren. Die jeweilige Qualität einer Komposition schafft ein unbrechbares Band zwischen Text und Musik als eine ihm bleibend eingestiftete Vorgabe. Das ist übrigens auch der Grund, warum es einem Wandalismus gleichkommt, gregorianisch zu singen, indem man eine andere Sprache einfach nur an die Stelle des lateinischen Textes setzt. Das kann nur zu Ergebnissen führen, die nicht einmal mittelmäßig zu nennen sind.

Die Erfahrung der Vergangenheit hat offensichtlich ebenso wie die heutige Erfahrung gezeigt, daß der heutige liturgische Gesang, obgleich er durchaus eine Verwandtschaft zum weltlichen Lied und Chanson von heute hat, sich doch davon distanzieren muß, und zwar deswegen, weil er eben Gesang innerhalb der Liturgie ist, Träger von Gottesworten, die sich nicht einem Gesang anpassen können, der für Worte komponiert ist, die Träger einer ganz anderen Botschaft sind. Es scheint mir ausgeschlossen, sich noch lange mit denjenigen abzugeben, die von vornherein selbst die maßvolle Verwendung der Gregorianik für gewisse Stücke, die weniger unter dem Anspruch der Volksbeteiligung stehen, ablehnen; eine ziemlich kindische Reaktion.

Es scheint ganz eindeutig, daß wir uns der Zukunft und der Suche nach neuen Möglichkeiten zuwenden müssen. Jemand hat mit Recht geschrieben: Man kann sich nicht weigern, «dem Wort Gottes zu helfen, daß es Menschen formen kann». Und kann man dann die Kirche ihrer prophetischen Qualität berauben, die zweifellos sehr unbequem sein kann, und es nicht zulassen, daß die Menschen ihre enge Beziehung zum Wort Gottes entsprechend ihrer eigenen musika-

lischen Kultur zum Ausdruck bringen? Das ist ein Wagnis, das wir eingehen müssen, da wir zugeben müssen, daß ein unmittelbares und vollkommenes Gelingen kaum möglich ist und daß es Zeit braucht, vielleicht sogar noch ein ganzes Jahrhundert; aber das wäre noch wenig im Vergleich damit, daß es sechs, sieben Jahrhunderte gebraucht hat zur Formierung und — zur Deformierung der Gregorianik. Wir kennen aber schon gut gelungene Ergebnisse. Und andere werden folgen. — Welcher Art aber ist die Grundrichtung für die Konstruktions- und Entwicklungsarbeit an diesem wichtigen und schöpferischen Werk, wenn es denn ein solches tatsächlich geben sollte?

Ein Beispiel: das Stundengebet

Müßte man nicht — bevor man mit Warnungen und Aufzählungen von Gefahren beginnt — den Komponisten von heute eine Aufgabe zuweisen, welche die Gregorianik nicht erfüllt hat und die auf der Linie der Wortgerechtigkeit der Musik liegen müßte?

Hier ist es vor allem das liturgische Stundengebet, wo man in unserer Zeit ansetzen und neue Reichtümer einbringen könnte. Tatsächlich hat ja jede Hore ihren besonderen Charakter, der gekennzeichnet ist durch die Auswahl der Psalmen und den Text des Hymnus. Nun hat die Gregorianik in den meisten Fällen keine besondere Musik für diese verschiedenen Gebetszeiten komponiert, und vor allem an den hohen Festen werden die Antiphonen der Laudes auf demselben Ton gesungen wie die zur Vesper. Auch der Ton der Hymnen ist bei diesen beiden Horen oft derselbe, und das gilt auch für Terz, Sext und Non. Es gibt auch keine besondere musikalische Charakterisierung der Sonntagshoren. Hier besteht also keine angemessene Beziehung zwischen der Musik und den verschiedenen Horen, welche so einen Teil ihrer Identität verlieren.

Der Platz des Hymnus zu Beginn des einzelnen Offiziums, sein Inhalt und seine musikalische Gestaltung sind die bestimmenden Faktoren, welche der jeweiligen Hore ihre besondere Tönung geben könnten: Es ginge z.B. darum, den eigentlichen großen Tag, die Auferstehung, die Sonne der Gerechtigkeit und die Erkenntnis und Weisheit Gottes erlebbar zu machen. Denn so haben es auch die alten Kirchenschriftsteller verstanden¹⁰.

Die Tradition sieht auch für jede Hore besondere Psalmen vor, welche daher eine unterschiedliche musikalische Gestaltung in ihrem Eigenwert erkennbar machen müßte. Ganz selbstverständlich ist es, daß die Laudes zum Sonntag als der Feier des «allwöchentlichen Ostertages» ihre eigene musikalische Gestaltung bekommen müßten, die sie eindeutig unterschiede von den Laudes die Woche hindurch. Angebracht wäre auch eine eigene musikalische Gestaltung der Cantica der großen Horen, die vielleicht einen betont hymnischen Charakter haben sollte.

Dieselbe Aufgabe stellt sich für das abendliche Gebet zu der Stunde, da die Tagesarbeit abgeschlossen ist. Der vom Opfergedanken bestimmte Charakter dieser Gebetsstunde zum Sonnenuntergang ist mit der Erinnerung an das Leiden Christi verbunden. Das Vesper-Offizium hat eine eucharistisch gefärbte Stimmung, und die Aufnahme von Psalm 140 in viele liturgische Formulare für die Vesper bezeugt dies. Es handelt sich hier um ein geistliches Opfer nach dem Bild des Opfers Christi. Auch hier unterstreichen die alten Kirchenschriftsteller diese verschiedenen Aspekte¹¹. Für die musikalische Gestaltung der morgendlichen Gebetszeit gilt, daß sie ebenso lebhaft und anregend sein sollte, wie die der Vesper ernst und meditativ sein müßte.

Die drei Gebetszeiten während des Tages stellen ebenfalls ihre besonderen Anforderungen. Sie haben ihre eigene Symbolik, die wir hier nicht untersuchen können¹². Es wäre möglich, in diesen Gebetszeiten am Mittwoch und Freitag an bestimmte Geschehnisse des Leidens Christi zu erinnern und an den anderen Tagen die Herabkunft des Heiligen Geistes zu feiern. Diese beiden Themen des Gedenkens könnten von der musikalischen Gestaltung her unterschiedlich illustriert werden. In jedem Falle müssen die «kleinen Horen» aber ebenso wie die Komplet sehr einfach gestaltet sein, sowohl was die Hymnen wie die Psalmen betrifft.

Was die Vigil angeht, so müßte sie eine sehr kontemplative musikalische Gestaltung erfahren, die zum Horchen auf das Wort Gottes einstimmt. Die Antwortgesänge auf die Wortverkündigung sollten mit besonderer Sorgfalt gestaltet werden wegen ihrer besonderen Rolle: Sie sollen den Dialog zwischen Wort Gottes und Gemeinde ermöglichen. Es versteht sich von selbst, daß die Weise des Gesangs der Psalmen ih-

re jeweilige besondere dichterische Komposition beachten muß.

Wir können feststellen: Die heutige Kompositionsarbeit kann hier beitragen zur Schaffung eines neuen Reichtums, wie er bis heute noch nie oder nur selten angezielt worden ist, und dies könnte unserer Epoche zur besonderen Ehre gereichen.

Die Eucharistiefeyer

Eine aufmerksame Untersuchung der verschiedenen Teile der Messe, der Proprien und des Ordinariums, führt zu denselben praktischen Folgerungen. Es fehlt uns hier der Raum, dies zu entwickeln.

Die Orationen und das eucharistische Hochgebet zu singen — ist das eine Verirrung, und würde dies dazu führen, daß damit das Wort erstickt würde? Wir hatten schon gesehen: Die jüdische Tradition unterscheidet die Bücher der Heiligen Schrift nach der unterschiedlichen Gesangsweise, die für ihren Vortrag vorgesehen ist. Ist es wirklich unmöglich, eine Gesangsweise zu finden, welche zum Träger des Wortes wird? In jedem Falle sollten die Orationen, das eucharistische Hochgebet und die Schriftlesungen nicht einfach gelesen, sondern «proklamiert», verkündet werden.

Aber die heutigen Kompositionen stellen auch eine Gefahr dar: daß sie nämlich der Zerstreung Vorschub leisten. Wenn man auch bei einem Konzert gern verschiedenartige Kompositionen anhört, so ist diese Verschiedenartigkeit im Rahmen einer einzigen liturgischen Feier schädlich. Wenn auch jedes Stück seine musikalische Eigentümlichkeit haben muß, so müssen die einzelnen Stücke sich doch in einen gleichen Stil einordnen. Hier liegt eine Schwierigkeit, der die Gregorianik wohl entgangen ist, so daß sie eine Atmosphäre des Gebets geschaffen hat. Unseren heutigen Liturgiefeyern mit ihren sehr disparaten musikalischen Elementen gelingt dies dagegen nicht immer. Aus diesem Grund verwenden manche die Tonarten der Gregorianik, ohne ihre Melodien zu kopieren. Aus diesem Gesichtswinkel müssen Experimente in Erwägung gezogen werden, wie sie z. B. in der Benediktinerinnenabtei Maumont (Frankreich) und in der Zisterzienserabtei Rougemont (Kanada) unternommen werden. Denn man muß zugeben, daß die Gregorianik jene Qualität einer Vielgestaltigkeit

hat, die eingebettet ist in einen einheitlichen Stil. Das soll aber nicht heißen, daß man sich ausschließlich in der Festung dieses einen musikalischen Stils verschanzen müßte.

Schlußüberlegungen

Ich denke, daß die hier — nach einer kurzen Erinnerung an die Erfahrungen der Vergangenheit — vorgetragenen Anregungen sich auf Bestrebungen von hohem Niveau beziehen. Aber nur

¹ Klemens von Alexandria, *Protreptikos*, Kap. 1 passim: Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte (GCS), Bd. I, 3–10 (Leipzig 1906–1928).

² Ambrosius von Mailand, *Exameron*, lib. 5. 12, 36: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* (Wien 1866ff.) (CSEL) vol. 32, 1, p. 170.

³ Ambrosius von Mailand, *Explanatio in psalmos*, lib. 1, 10: CSEL vol. 64, 9, p. 7.

⁴ Ambrosius von Mailand, *De Elia et ieiunio*, 15, 55: CSEL vol. 32, 2, p. 445.

⁵ Augustinus von Hippo, *Confessiones*, lib. 10, 33: CSEL vol. 33, p. 263–264; hier zitiert nach Augustinus, *Confessiones — Bekenntnisse*, lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und erläutert von Joseph Bernhart (Kösel-Verlag, München 1955) 567.

⁶ Ebd.

⁷ Augustinus von Hippo, *De doctrina christiana*, lib. 4, 55: CSEL 80, p. 32.

⁸ Augustinus von Hippo, *Enarrationes in psalmos* 119, 9: *Corpus Christianorum Latinorum* (in der Reihe *Corpus christianorum seu nova collectio*, Turnhout/Paris 1953ff) (CLL) vol. 11, p. 2142.

⁹ Konstitution über die heilige Liturgie «Sacrosanctum Concilium», Art. 7: «... gegenwärtig ist er schließlich, wenn die Kirche betet und singt...»: LThK Das Zweite Vatikanische Konzil, Konstitutionen, Dekrete und Erläuterungen, lateinisch und deutsch, Teil I (Herder-Verlag, Freiburg/Basel/Wien 1967) 23.

¹⁰ Cyprian, *De dominica oratione*, 35: CSEL 3, 1, p. 292–293; Klemens von Alexandria, *Stromata*, 7,7: GCS 17, p. 32–33; Hippolyt von Rom, *Die Apostolische Tradition* (Aschendorff, Münster 1963) c. 41, p. 93.

um diesen Preis wird die heutige Musik in der liturgischen Feier ihren wirklichen Sinn und ihr wirkliches Ziel erreichen: selbst Fülle des Wortes zu sein. Dies kann ihr gelingen: Manche musikalischen Werke erreichen schon dieses Ideal. Nichtsdestoweniger gilt auch, daß noch eine harte und Geduld erfordernde Arbeit auf die Komponisten wartet, die im übrigen nicht knauserig sein dürfen, wo es um eine solide biblische und liturgische Vorbildung geht.

¹¹ Hippolyt von Rom, aaO. c. 25, p. 65; Eusebios von Caesarea, *Kommentar zu Psalm 64*: *Patrologia Graeca* (Hg. J.P. Migne, 161 Bde., Paris 1857–1866) vol. 23, Sp. 639; Hilarius von Poitiers, *Kommentar zu Psalm 64*: *Patrologia Latina* (Hg. J.P. Migne, 217 Bde., Paris 1878–1880) vol. 9, Sp. 420.

¹² Klemens von Alexandria, *Stromata* 7,7: GCS vol. 17, p. 32–33; Tertullian, *De ieiunio* 10: CCL vol. 2, p. 1267; Hippolyt von Rom, aaO. 41, p. 90–93.

Aus dem Französischen übersetzt von Dr. Ansgar Ahlbrecht

ADRIEN NOCENT

1913 geboren. Mönch der Benediktinerabtei Maredsous, Belgien. Spezialstudien am Institut de Liturgie in Paris und am Institut des Hautes Etudes der Sorbonne. 10 Jahre lang Professor am Institut Lumen Vitae in Brüssel. Bis 1967 Lehrbeauftragter an der Universität Leuven. Mitbegründer und Professor des Päpstlichen Liturgischen Instituts der Theologischen Hochschule Sant'Anselmo in Rom. Wissenschaftlicher Direktor der Zeitschrift «Ecclesia Orans». Veröffentlichungen — *Célébrer Jésus Christ* (Année liturgique), 7 Bde., (Editions Universitaires, Paris 1975–1977; Übersetzungen ins Englische, Spanische und Italienische); *L'avenir de la liturgie* (Paris 1961); Aufsätze in zahlreichen Zeitschriften. Mitarbeit an Sammelwerken wie: *L'Eglise en prière* (Hg. A.-G. Martimort); *Catholicisme*; *Dizionario patristico e antichità cristiana*; *Anamnesis* Bd. 2, 3/1, 3/2, 6 usw. — Anschrift: Prof. Dr. Adrien Nocent OSB, Pontificio Istituto Liturgico, Piazza Cavalieri di Malta 5, I-00153, Roma, Italien.