

Joseph Gelineau – ein Komponist im Dienst der Liturgie

#335 *Der Schöpfer der französischen Psalmodie im Gespräch mit Maurice Tanant*

Joseph Gelineau wurde am 31. Oktober 1920 in Champ-sur-Layon (Maine-et-Loire) in einer Weinbauernfamilie geboren. 1941 trat er in den Jesuitenorden ein. Vor seinem Theologiestudium am Scholastikat Lyon-Fourvières studierte er in Paris Komposition. Er promovierte am Institut Catholique in Paris zum Doktor der Theologie (mit einer Dissertation über die Formen der Psalmodie in den syrischen Kirchen des 4. und 5. Jahrhunderts); an diesem Institut dozierte er lange Zeit Pastoralliturgie und liturgische Musik.

Seit 1946 Mitarbeiter des neugegründeten „Centre National de Pastorale Liturgique“, war er in Frankreich und in Rom an der Schaffung der französischsprachigen Liturgie beteiligt, die das II. Vatikanische Konzil gewünscht hatte. Er ist Gründungsmitglied der Zeitschrift „Église qui chante“ und der Vereinigung „Universa Laus. Internationaler Studienkreis für Gesang und Musik in der Liturgie“. Gelineau schuf zahlreiche Kompositionen für die Liturgie; seine Musik hat sich in der ganzen Welt verbreitet. Bekannt wurde er vor allem durch seine Vertonungen der Psalmen in französischer Sprache (für die er 1953 den „Grand Prix du disque“ erhielt). Auch als Schriftsteller war und ist er tätig: 1961 veröffentlichte er das Buch „Chant et musique dans le culte chrétien“¹; er ist Herausgeber des pastoralliturgischen Handbuchs „Dans vos assemblées“ (1971; völlig neubearbeitete Auflage 1989) und Mitautor des Gesangbuchs „Missel noté de l'assemblée“ (1990). Außerdem veröffentlichte er zahlreiche Artikel in „La Maison-Dieu“, „Concilium“ usw.

In der Fernsehserie „Le Jour du Seigneur“ in „France 2“, produziert vom Comité français de radio-télévision (CFRT), wurde am 6. September 1992 ein Film über Leben und Werk Père Gelineaus ausgestrahlt, unter der Regie von Maurice Tanant.² Mit Genehmigung von „Jour du Seigneur“ hat die Zeitschrift „Célébrer“ (Nr. 224, Oktober 1992) große Auszüge aus den Interviews mit Père Gelineau abgedruckt, die anlässlich der Dreharbeiten zu dem Film aufgenommen worden waren. (Der „Heilige Dienst“ dankt CFRT und der Schriftleitung von „Célébrer“ für die Erlaubnis, diesen Text in deutscher Sprache zu veröffentlichen.)

Wie kommt ein junger Jesuit dazu, in der liturgischen Erneuerung mitzuwirken, die für Sie, glaube ich, in Lyon begann?

Das ist eine sehr kuriose Geschichte. Als die Idee entstand, bei den Jesuiten einzutreten, da drängte sie sich mir wirklich auf. Ich war Seminarist in Angers, und ich sehnte mich danach, zu wissen, wohin ich gehen sollte. Ich wußte, daß ich nicht im Diözesanklerus bleiben würde, sondern ich träumte davon, Dominikaner oder Karmelit zu werden. Und dann reifte der Entschluß, in die Gesellschaft Jesu einzutreten. Als ich ins Noviziat ging, brachte ich ein einziges, aber – ich verhehle es nicht – großes Opfer: die Musik. Das alte Sprichwort „Jesuita non cantat, non rubricat“ – das heißt, ein Jesuit interessiert sich weder für Liturgie noch für Musik, und er singt nicht – war nämlich so bekannt, daß es für mich beim Eintritt feststand, ich müsse der Musik Adieu sagen. Es war ein schweres Opfer, weil ich seit meinem sechsten Lebensjahr komponiert und alle In-

¹ Deutsch: Die Musik im christlichen Gottesdienst. Prinzipien, Gesetze, praktische Anwendungen. Übers. aus dem Französischen von L. Tönz. Regensburg 1965. Weitere Übersetzungen: englisch, spanisch, italienisch.

² Bei CFRT (121, av. de Villiers, F-75849 Paris Cedex 17) ist eine Videokassette der Sendung zu beziehen. (Preis: FF 185,-)

strumente gespielt hatte, die mir unter die Finger kamen. So trat ich also in den Jesuitenorden ein. Die langen Jahre der Studien, die man brauchte, um Jesuit zu werden, waren für mich sehr wichtig; denn als Kind war ich kränklich und habe so gut wie nicht die Grundschule besucht und kaum die Höhere Schule. Daher mußten die Jesuiten mich erziehen, mich formen – und sie taten es. Nach fünf Jahren, glaube ich, sagte einer meiner Professoren zu meinem Oberen: „Wenn Sie aus diesem jungen Mitbruder etwas machen wollen, dann lassen Sie ihn Musik studieren.“ Daraufhin sandte mich der Provinzial nach Paris zum Kompositionsstudium; ich war damals 25 Jahre alt. Er wußte absolut nicht, wozu dies dienen sollte, ich übrigens auch nicht. Und gerade in dieser Zeit begegnete ich der Liturgischen Erneuerung. Ich erinnere mich an einen Besuch bei den Missionsbenediktinern in La Haye-les-Roses, in einer Pfarre, die unter den Metro-Bediensteten sehr beliebt war. Dort erlebte ich ein Hochamt, bei dem man versuchte, die Gemeinde französisch singen zu lassen. Das war für mich ganz erstaunlich! Die Benediktiner sagten mir: „Ja, das ist so! Wir können die Liturgie nicht anders feiern.“ Man sang deutsche Kirchenlieder mit französischem Text.

Aber wird man Liturgie-Fachmann, wenn man Jesuit oder irgendein Priester ist?

Wenn ich eine gewisse liturgische Kompetenz erworben habe, dann deshalb, weil ich das außerordentliche Glück hatte, alle Jahre seit 1947 an den nationalen Konferenzen des „Centre National de Pastorale Liturgique“ teilzunehmen, zusammen mit den besten Fachleuten für Bibel, Patristik, Liturgiegeschichte, Theologie und Pastoral. Was ich während 20 Jahren in diesen Sitzungen gelernt habe, ist absolut unersetzlich. Dann kam die Zeit des Konzils, samt all den Aufgaben, die es mit sich brachte. Und auch hier befand ich mich unter den bedeutendsten Fachleuten der Welt. So hatte ich die Gelegenheit, mein Metier lernen zu können. Ich mußte es lernen, denn dieses Metier konnte niemand lehren. Wir lehrten es einander. Selbst in der Liturgiereform, als wir mit Patrice de La Tour du Pin, Didier Rimaud und anderen die Übersetzungen für die Liturgie zu erarbeiten hatten, mußten wir einer vom anderen lernen, wie man eine Oration übersetzen kann oder wie man einen französischen Hymnus dichtet. Was die Musik betrifft, war es für mich dasselbe.

Sie hatten nicht den Eindruck, mit nichts anzufangen, sondern verfügten über wichtige Grundlagen und Quellen?

Ja, sicher. Ich hatte meine kulturellen Wurzeln: französische, bäuerliche, kirchliche, gregorianische, die französischen Volkslieder, die Redensarten meines Vaters; all das gab mir eine sehr solide Grundlage. Und auf dieser Basis arbeitete ich, bevor ich Psalmen in französischer Sprache schuf. Auch die Geschichte war für mich ein unerschöpflicher Anreiz. Als ich eine Methode finden mußte, Psalmen französisch mit Beteiligung der Gemeinde singbar zu machen, wurde mir klar, dies könne keine Psalmodie wie bei den Mönchen sein, wo zwei Chöre einander die Verse zusingen. Sobald ich sah, daß die französischen Gemeinden die Psalmen französisch singen wollten, begann ich, die Kirchenväter zu studieren, um zu erfahren, wie man zu ihrer Zeit die Psalmen gesungen hatte. (Darüber habe ich übrigens meine Dissertation geschrieben: die Refrain-, responsorialen, antiphonischen Formen usw.) Das inspirierte mich plötzlich. In diesem Sinn erfindet man nichts! Man wiederholt es, unzählige Male, aber man wiederholt es für heute und für die Menschen von heute. Das Empfinden, die Arten des Singens, die Kultur haben

sich gewandelt, doch der Mensch ---! Der Mensch besitzt immer zwei Füße, zwei Hände, zwei Augen, einen Mund, Ohren, ein Herz . . .

Was war damals diese liturgische Erneuerung? Worin bestand sie 1953, vor dem II. Vatikanum?

Es ging darum, das Fleisch, den Sinn, die Sensibilität, den Geschmack, die Bedeutung und das Verständnis dessen wiederzufinden, das man tut, wenn man zu Gott gemeinsam betet. Diese Arbeit ist übrigens nicht zu Ende. Ich wage zu sagen: Das Wesentliche ist noch nicht geschehen. Was man Inkulturation nennt – das heißt: die einfachsten und grundlegendsten Dinge der Liturgie nicht nur durch Entlehnung überkommener Formen vollziehen, sondern in Formen, die alle Menschen heute wahrnehmen und verstehen können –, diese Inkulturation steht noch aus. Ich nenne einige Beispiele: Man sagt, daß man Jesus am Brotbrechen erkannte [vgl. Lk 24,35]. Wie kann man in der Eucharistiefeyer heute das Brot so brechen, daß alle merken: dieser Gestus versinnbildet tatsächlich ein Teilen des Brotes? Wir brechen immer noch eine Hostie, doch das Zeichen des Brot-Teilens spricht nicht. Und die Taufe, die Eingetaucht-Werden in den Tod mit Christus und Mit-Ihm-Auferstehen ist – das Ausgießen einiger Tropfen Wasser symbolisiert das nicht! Man hat sich viel mit Einzelheiten befaßt. Das Wesentliche bleibt noch zu tun.

Glauben Sie, daß man die Leute wieder in Taufbrunnen, ähnlich einem Bad, taufen wird?

Ich bin überzeugt, daß man wieder Baptisterien errichten wird. Nicht in diesem Jahrhundert, aber im nächsten.

Wirklich?

Aber ja! Weil dies das Grundlegendste des christlichen Kultes ist. Ich bin auch sicher, daß man wieder beginnen wird, Brot und Kelch zu teilen. Denn wenn man die Bibel liest und nach dem tieferen Sinn der Eucharistie sucht, so geht alles von diesen Handlungen aus. Freilich braucht es Zeit; man soll nichts hastig tun, nichts überstürzen. Alle tiefgreifenden Entwicklungen gehen langsam, oft verborgen vor sich. Spektakuläre Dinge, die sich in bestimmten Augenblicken ereignen, haben Symbolwert. Zum Beispiel war der Mai 1968 ein großes Symbol, geschehen ist nichts. Es war eine Ankündigung dessen, was geschehen wird. Selbst das II. Vatikanische Konzil hat gewissermaßen sehr tiefgreifende Dinge angekündigt, die sich in der Kirche ereignen sollten, die aber erst im kommenden Jahrhundert eintreffen werden. In der Liturgiereform haben wir von Anfang an die Dinge, von denen ich gerade sprach, vorausgeahnt. Ich erlebe das, seit ich mich mit Liturgie befasse. Ich neigte – wie alle nach dem II. Vatikanum – ein wenig zur Ungeduld und sagte: „Jetzt ist endlich der Zeitpunkt da, warum tut man es nicht? Warum geht man wieder zurück? usw.“ Jetzt sage ich mir: „Man soll nicht naiv sein.“ Die grundlegendsten Verhaltensweisen ändern sich weder durch den Beschluß einer Autorität noch durch leeren Gehorsam. Sie ändern sich, sobald das Leben wieder zu zirkulieren beginnt. Man muß also das Leben neu in Schwung bringen, das Leben in den christlichen Gemeinden. Das ist als erstes zu tun. Und man muß dieses Leben durch das Wort Gottes nähren. Dann wird man sehen, welche liturgischen Formen zu blühen beginnen – und nicht umgekehrt.

Das ist die Inkarnation der Offenbarung, wie eine Frucht unter der Erde . . .

Ganz richtig. Es braucht eine Zeit des Reifens. Und sie ist lang. Jedenfalls ist es ein ständiger Neubeginn. Für die Formen der Kunst, genau betrachtet: aller Künste, gibt es im Lauf der Jahrhunderte immer wieder einen Neubeginn.

Ja, aber könnte im Bereich des Glaubens nicht öfter ein wenig vom Wehen des Hl. Geistes vorhanden sein?

Ich glaube, daß das Wehen des Geistes immer da ist. Man muß nur die Fenster öffnen. Es gibt in der Tat, meine ich, viele Fenster, die man ein wenig mehr aufmachen sollte, einschließlich der Art, Liturgie zu feiern.

Und Sie denken, daß es Menschen geben wird, die die Fenster öffnen?

Sicherlich, diejenigen, die der Hl. Geist antreiben wird, im Zusammenwirken einer Gemeinschaft. Dies wird notwendigerweise vom christlichen Volk her kommen, das den Hl. Geist hat, und das gemeinsam betet, und nicht allein von den Fachleuten. Dennoch unterscheide ich hier: Es wird von den Leuten innerhalb einer bestimmten Gruppe kommen, die das Talent und das handwerkliche Geschick haben, Formen zu finden. In einer solchen betenden Gruppe wird es Personen geben, welche imstande sind, die passende Gestalt des Wortes, der Gesten und der Musik zu finden. Nicht das Volk als solches erinnert dies, vielmehr diejenigen, die dazu fähig sind. Und ich meine, wenn ich der Liturgie einige Dienste leisten konnte, dann deshalb, weil ich mein Musiker-Handwerk gelernt hatte.

Im liturgischen Gesang ist Musik Gebet. Nun aber befinden wir uns in einer Zeit, da die Menschen offenbar wenig beten, da man vergessen hat, was Gebet ist. Und dennoch sagen Sie: „Möge der Mensch aus seinem bedrückten Herzen und aus seinen vertrockneten Lippen den Gesang des christlichen Gebetes aufsteigen lassen, dann wird sein Atem weit werden unter dem Antrieb des Geistes, der befreit, und sein Mund wird sich mit Gnade füllen wie mit Tau.“ – Das ist doch eine Hoffnung!

Ich bin überrascht, das zu hören, denn ich habe eine unermessliche Fähigkeit zu vergessen.

Das war 1962, in Ihrem Buch „Chant et musique dans le culte chrétien“, auf S. 19.³

Ach ja! Davon war ich wirklich immer überzeugt, sogar jetzt mehr denn je. Der Gesang vermag tatsächlich die Herzen zu öffnen. Es genügt, heute in einer so zerbrochenen, schwankenden Welt wie der unseren zu sehen, wieviel die Musik den Jugendlichen bedeutet. Das ist komplex und läßt sich nicht leicht analysieren, aber es ist sehr, sehr wichtig. Ich glaube, daß in der Liturgie die Musik ein allen zugänglicher Weg ist, mehr als das Wort. Das mag eigenartig scheinen. In gewisser Hinsicht, nämlich gegenüber dem Wort im christlichen Kult, ist die Musik sekundär, aber was den Zugang zu einer liturgischen Handlung betrifft, verhält es sich umgekehrt. Wird man beim Eintreten in eine Kirche durch etwas sehr Schönes ergriffen – eine sehr schöne Musik, einen sehr schönen Gesang, eine sehr schöne Orgel –, dann ist man schon in gewisser Weise zur Teilnahme eingeladen. Man weiß zwar nicht genau, woran, aber man wird sehen . . . Diese Rolle der Musik

³ J. GELINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*. Principes, lois et applications. Paris 1962 (Coll. Kinnor 1). – Anm. d. Übers.: Die deutsche Übersetzung („Die Musik im christlichen Gottesdienst“ [s. Anm. 1] S. 16) wurde hier korrigiert, da sie diese Passage ungenau wiedergibt.

scheint mir heute in unserer Kultur wirklich bedeutsam. Sie bleibt nicht irgendwelchen Musikliebhabern oder Spezialisten für zeitgenössische Musik vorbehalten. Sie gehört allen.

An der „École César Franck“ in Paris haben Sie Komposition studiert, aber doch auch ein Instrument, soviel ich weiß?

Orgel, ja natürlich. Sie ist das einzige Instrument, das zu spielen ich ernsthaft erlernt habe, aber ich betrieb das dann nicht weiter. Ich habe die Orgel praktisch nur als Begleitinstrument gespielt.

Dennoch hört man in Ihren ersten Psalmversionen schöne Instrumente?

Einige Instrumente. Dann, im Requiem „Qu'ils reposent“, die Instrumente des Orchesters. Als ich jung war, spielte ich alle Instrumente, die mir in die Hände kamen, das hat mir beim Komponieren sehr geholfen. Ich beachte die Eigenart jedes Instrumentes und seines rechten Gebrauchs. Ich schreibe gerne für Instrumente. Nur die Umstände haben es mit sich gebracht, daß ich viel für den liturgischen Gesang, für Chöre und besonders für Gemeindegesang, komponieren mußte.

In Ihrem Arbeitszimmer steht ein Spinett; spielen Sie oft auf ihm?

Es nützt mir wenig, denn ich komponiere am Schreibtisch. Partituren lese ich trotzdem ebenso gerne, indem ich anhöre, was ich wahrnehmen möchte. Aber hauptsächlich dient mir das Spinett dazu, die Partituren, die ich geschrieben habe, zu überprüfen und die Druckfahnen zu korrigieren. Denn die Finger sind beim Ausmerzen von Fehlern sicherer als das Ohr. Zum Beispiel habe ich hier die Partitur des „Cantique des cantiques“ [des Hohen Liedes], die ich soeben vollendet habe. Eine große Komposition über dieses ganze biblische Buch, für Chor und Solisten a cappella. Jetzt gehe ich sie nochmals durch, indem ich sie am Spinett überprüfe. Es ist ein diskretes Instrument, dessen Klang nicht aggressiv ist. Ich kann mir so vorstellen und hören, was diese Musik sein wird, gesungen oder auf einem solchen Instrument gespielt.

(Das Interview wird im Landhaus von Frau Geneviève Noufflard in Vallorcine fortgesetzt, einem kleinen Alpendorf, am Ende des Tals von Chamonix, an der Schweizer Grenze, doch abseits des großen Fremdenverkehrs.)

Vallorcine wurde für Sie eine Art Refugium; aber anfangs war es für Sie eine Hilfe, die Einsamkeit wiederzufinden?

Ja, so ist es. Ich kam das erste Mal hierher, um zu beten, um meine jährlichen Exerzitionen zu machen, und ich war fasziniert. Ich kam wieder. Dank Geneviève Noufflard lernte ich den Chor des Dorfes kennen; auf ihre Initiative hin studierten wir während mehrerer Jahre jeden Sommer eine Kantate für den Chor zusammen mit dem Instrumentalensemble „Cantates et sonates“ ein. Freunde kamen, um die Instrumente zu spielen. Damals war ich sehr froh, hier Wurzeln zu fassen – nicht nur geographisch, sondern auch menschlich.

Es gab doch eine Periode Ihres Lebens, da sie sehr lange in Vallorcine waren, praktisch ganz allein?

Ja, einmal, als ich gesundheitliche Probleme hatte, verordnete man mir ein Erholungsjahr. Tatsächlich nahm ich mir neun Monate frei, die ich hier ganz allein verbrachte. Ich denke gerne an diese Zeit zurück. Ich komponierte viel, das war übrigens praktisch das einzige, was ich tun konnte. Es ist ganz eigenartig, wenn ich müde bin, wenn ich nichts

anderes mehr zu tun vermag, Komponieren funktioniert immer. Ich arbeitete damals an Gesängen für das Brevier „Prière du temps présent“; dessen Teile vertonte ich einen nach dem anderen. Ich erinnere mich: Ich beschäftigte mich mit der Fastenzeit. Ich las den Text einer Antiphon an meinem Schreibtisch, legte mich auf mein Bett und wartete, daß sie sich innerlich komponiere: allmählich fand sie ihre musikalische Gestalt; ich brauchte sie nur mehr niederzuschreiben. Diese Methode des Komponierens ermöglichte es mir, mich ganz vom Text, seinem Rhythmus, dem Sinn der Worte in vollkommener Ruhe durchdringen zu lassen. Hier, in Vallorcine, habe ich am meisten komponiert und Bücher geschrieben – wegen der Ruhe, der Stille.

Gewiß, hier sind all diese majestätischen Berge, die uns umgeben, wie die Aiguille Verte, die man vom Landhaus aus erblickt, der Mont-Blanc, den man von der Kirche in Vallorcine aus – sie steht ein wenig weiter unten im Tal – sieht. Mir scheint, daß man viele Themen der Psalmen in all dieser Schönheit, die uns umgibt, wiederfindet . . .

O ja! Übrigens gehe ich jeden Morgen, nachdem ich aufgestanden bin, in die Berge hinaus, um zu beten, täglich, bei jedem Wetter. Und ich beginne mit dem Invitatoriums-Psalm 95. Wenn ich beim Vers angelangt bin: „In seiner Hand sind die Tiefen der Erde, sein sind die Gipfel der Berge“, bin ich fast immer vor der Aiguille Verte. Und das Erstaunliche ist, daß keiner der fünf uns umgebenden Berge gleich ist, das wechselt fortwährend. Es ist wie mit der „Tomme du pays“; es gibt nie zwei, die identisch sind. Es ist immer der gleiche Käse, aber es ist nie derselbe. Das ist das Bild des Lebens, das sich von innen her erneuert.

Wenn ich ihre Werke höre, habe ich den Eindruck, daß es sich hier um ein Geschenk Gottes handelt.

Zweifellos, zweifellos! Je älter ich werde, desto mehr empfinde ich es tatsächlich als Geschenk. Und das Geschenk besteht nicht allein darin, es empfangen zu haben, sondern auch darin, daß ich es kultivieren durfte, und daß ich in dem Maße, als ich voranschritt, entdecken durfte, wie ich dieses Geschenk gebrauchen könne. Und dies war wie eine ununterbrochene Linie. Nicht nur hinsichtlich der Musik, denn das gilt auch für mein Amt. Ich wußte überhaupt nicht, wozu ich berufen sei. Aber indem ich Dinge tun mußte, entdeckte ich, wozu ich berufen war und wozu nicht – denn auch das Gegenteil ist unerläßlich. Es ist sehr wichtig, seine Grenzen anzuerkennen und zu wissen, wozu man nicht berufen ist; man vermag nicht alles zu tun. Auf dem unermesslichen Gebiet der Musik kann ich nur bestimmte Dinge leisten. Nur gemeinsam können wir in der Gesellschaft und noch mehr in der Kirche und im Orden leben.

Also gestern lagen Sie hier auf Ihrem Bett, und da regte sich der Wunsch, ein „Exsultet“ zu schreiben, das den Gemeinden zugänglicher ist?

Zunächst, würde ich sagen, ein schöneres, der Situation angemesseneres. Denn das Schöne ist nie etwas Abstraktes, nie etwas in sich, sondern es ist immer bezogen auf das Umfeld, auf Personen, vor allem, wenn es sich um ein textliches, musikalisches und liturgisches Geschehen handelt. Hier gibt es immer etwas zu tun. Es ist daher notwendig, daß die Leute dieses oder jenes gut zu tun vermögen und daß es in dem Moment, da sie es tun, von der Gemeinde als schön wahrgenommen wird. Im Fall des „Exsultet“ haben wir eine unvergleichliche Tradition: das lateinische Exsultet. Aber seitdem man nicht mehr in Latein singt, ist alles anders. Jede der französischen Vertonungen, die nun das

lateinische Exsultet ersetzen, hat ihren Wert, doch keine befriedigt ganz. Es geschah also, wie es mir oft passiert: Nach einem liturgischen Fest, aufgewühlt von dem, was ich erlebt hatte, hatte ich die Vorahnung von etwas, das vielleicht die rechte Form in meiner Situation abgeben könnte – der Situation einer Pfarrgemeinde, die die Osternacht freudig und in Spontaneität feiert. „Das ist eine glaubwürdige Form“, sagte ich mir, und ich wagte es, etwas zu komponieren.

Findet sich in vielen Ihrer Werke dieser Aspekt des Paschamysteriums, des Lichtes, vom Weichen der Nacht?

Das „Paschamysterium“ war die große Wiederentdeckung in der Liturgischen Bewegung der vierziger Jahre. Darf ich hier von dem sprechen, was ich auch in diesem Punkt Patrice de la Tour du Pin verdanke? Es ist eines der großen Themen in seinem gesamten Werk. Die Nacht – der Tag, das Licht – die Finsternis, das Wasser, all die großen Symbole, deren tiefsten christlichen und biblischen Sinn er erfaßt hat. Freilich ist das in seinem Werk nie aufdringlich zur Schau gestellt. Das wird mit sehr einfachen Worten gesagt, so daß man sich darüber täuschen kann, aber je mehr man gräbt, desto mehr findet man das Wasser der Quelle, die unten liegt. Ich hatte zu seinen Lebzeiten das außerordentliche Glück, die „Dix hymnes du matin et du soir“ von Patrice de la Tour du Pin vertonen zu dürfen. Erst jetzt, nach 20 Jahren, ermesse ich, was es mir seither gebracht hat, sie das ganze Jahr hindurch zu singen.

Wie vollzog sich die Begegnung zwischen Ihnen und Patrice de La Tour du Pin?

Offen gesagt, auf eine eher unerwartete Weise. Persönlich kannte ich Patrice de La Tour du Pin überhaupt nicht. Ich hatte von ihm ein ganz romantisches Bild, wie die meisten Leute, die sich einen großen Herrn vorstellten, der in Sologne mit Windhunden lebt. Das brachte ihn zum Lachen!

Es geschah so: Als wie eine Bombe der Beschluß des II. Vatikanischen Konzils kam, daß die Bischofskonferenzen für Bibeltex te, Gebete und Gesänge in der Liturgie die Volkssprache zulassen dürfen, mußte man sofort an die Arbeit gehen. Didier Rimaud und ich, wir hatten begonnen, Studien für die Übersetzung der Orationen des Meßbuchs zu erstellen; diese sind ja in einem Latein abgefaßt, das von Syntax und Wortschatz des Französischen weit entfernt ist. Wir merkten, daß wir dies nicht allein schaffen konnten. Einer meiner Freunde, Jean Bancal, der auch Dichter ist, und Jean-Claude Renard, ein persönlicher Freund von Patrice de La Tour du Pin, beide sagten mir: „Fragen Sie doch La Tour du Pin“. Ich dachte: „La Tour du Pin bitten, an liturgischen Übersetzungen mitzuarbeiten, wo man sich stundenlang mit Sätzen abmüht!“ Das erschien mir völlig verrückt. Aber sie sagten mir: „Doch, fragen Sie ihn, Sie werden sehen!“ Ich rief ihn an, und er antwortete mir: „Kommen Sie, ich erwarte Sie.“ Ich sehe mich noch, wie ich, ein wenig nervös, am Schloß Bignon-Mirabeau ankam – ich wußte nicht, daß ich später ganz in der Nähe Pfarrer werden sollte. Er stieg die Treppe herab mit dieser ihm eigenen unglaublichen Schlichtheit. Er führte mich in seine Bibliothek. Eine Viertelstunde später waren wir schon daran, die Orationen des ersten Adventsontags zu bearbeiten. Eine Viertelstunde später! Und diese Zusammenarbeit hat zehn Jahre ange dauert!

Bei Ihrer kompositorischen Tätigkeit waren Ihnen die Texte immer sehr wichtig. Sie sagen, Sie seien kein Dichter, doch man sieht – an Ihrer Bearbeitung der Psalmen, an der Auswahl von Mitarbeitern – daß Sie sehr auf den Text achten.

Weil sich das im Gesang nicht trennen läßt. Viele Leute meinen, daß Singen darin bestehe, eine Melodie über die Worte zu legen. Das ist ganz und gar nicht so! Der Akt des Singens ist ein Akt, in dem Wort und Ton eins werden. Es stimmt freilich auch, daß die Poesie manchmal sich selbst genügen will. Solche Dichtungen sind äußerst schwierig zu vertonen. Aber im Akt des Singens gewinnt der Text selbst eine lyrische Dimension, und die Musik läßt sich davon nicht trennen. Oft verliert die Musik ihren Reiz, weil sie neben dem Text einhergeht. Seit meiner Kindheit habe ich mich damit befaßt, Texte in Musik zu bringen. Die Frage der Verbindung von Text und Musik wurde für mich zentral, seit ich begonnen habe, die Psalmen zu vertonen und alle Arten von Gesangsformen wiederzubeleben, die nicht mehr existierten: Kantillation, Litanei, Psalmodie, Responsorium. Es war meine Leidenschaft, diese Formen in der Tradition wiederzufinden und ihnen eine textliche und musikalische Gestalt zu geben, die heute lebt.

Um so mehr, als man das Französische als eine für den Gesang ungeeignete Sprache betrachtete . . .

Ich habe nie verstanden, daß Französisch keine gute Sprache für das Singen sein soll! Alles hängt von der Art und Weise ab, wie man die Sprache verwendet. Keine Sprache hat alle Qualitäten des Gesanges. Sie ergänzen einander. Jede hat ihre Vorzüge. Das Französische besitzt eine solche Feinheit, Flüssigkeit – und diese Geschmeidigkeit, bei der weder ein intensiver Akzent noch das Metrum sich je aufdrängen. Das Französische ist eine der am schwierigsten zu beherrschenden Sprachen der Welt. Wie es der große rumänische Philologe⁴ ausdrückte: „Die französische Sprache ist eine vornehme Dame, der man sich nur mit unendlicher Vorsicht nähern kann.“ Und es stimmt, man kann die französische Sprache auf unglaubliche Weise verhunzen. Man braucht nur viele Chansons, ja selbst – leider – Kirchengesänge anzuhören. Das Französische verfügt über erstaunliche Feinheiten, aber man muß sie respektieren, sich auf sie einlassen.

In Paris haben Sie an der „École César Franck“ studiert – bei Guy de Lioncourt, einem Schüler von Vincent d’Indy?

Ja, ich besuchte den Kompositionskurs von Vincent d’Indy.⁵ Er hatte diesen Kurs gegründet, der einzigartig für seine Zeit war; er bestand darin, Musik zu unterrichten, indem man die Geschichte der Musik wiederaufnahm und indem man die Studierenden in allen Formen komponieren ließ, nachdem sie sie analysiert hatten, eine nach der anderen: Motette, Fuge, Sonate, Symphonie, Oper usw. Ich fand neulich unter meinen Papieren eine Melodie mit Instrumentalbegleitung, die ich so über ein Gedicht von Patrice de La Tour du Pin in einer Zeit komponiert hatte, da ich ihn noch nicht kannte.

Es ist wahr, ich liebe César Franck als Komponisten; mit dieser warmen, herzlichen Musik. Ich schäme mich nicht, das zu sagen – es gab ja eine Zeit, da man solche Vor-

⁴ Gemeint ist hier der Schriftsteller und Philosoph Émile M. Cioran (*1911). (Auskunft von Pierre Faure SJ, Paris, Schriftleiter der Zeitschrift „Célébrer“.)

⁵ Vincent d’Indy hatte den Kurs ins Leben gerufen; Guy de Lioncourt führte ihn später fort. Vgl. Jacques Berthier – ein Diener der liturgischen Musik. Der Komponist der „Taizé-Gesänge“ im Gespräch mit Pierre Faure und Didier Rimaud. In: *HID* 49 (1995) 188–200, hier 190f.

lieben nicht eingestehen durfte! Als Kind war ich von Debussy und Ravel geprägt. Und es traf sich, daß in meinem Fall – wie bei manchen meiner Zeitgenossen, die zur Kirchenmusik durch den Gregorianischen Choral kamen – Komponisten wie Debussy und Ravel uns die Modalität des Gregorianischen Chorals erschlossen. Sie machten uns diese Modalität für moderne Ohren neu hörbar.

Debussy und Ravel sind für Sie die zwei großen Meister, die den französischen Gesang in der zeitgenössischen Musik wiederbelebten?

Ja, vor allem Debussy mit „Martyre de Saint Sébastien“ und „Pelléas et Mélisande“. Die Stärke Debussys besteht für mich in zwei Dingen: Er bewahrt den Fluß der französischen Sprache, das ist sehr wichtig; er behandelt die Sprache überhaupt nicht so wie in der Oper des 19. Jahrhunderts. Und zweitens wirkten sowohl Ravel wie Debussy an der – das Ende des 19. Jahrhunderts kennzeichnenden – Wiederentdeckung der Volksmusik mit, also der modalen Musik. Leuten wie mir, die vom Gregorianischen Choral durchdrungen sind, haben die beiden Komponisten dazu verholfen, die wahre Modalität zu entdecken, weil sie ihr eine modale Harmonisation gegeben haben. Und ich bin mir nun, lange Zeit später, bewußt, daß dies für mich entscheidend war. Ich glaube, daß ich die Eigenart der Modalität, z. B. im Gregorianischen Choral oder in den anderen östlichen Formen liturgischer Musik, die ich eingehend studiert habe, erst begriffen habe, weil die modalen Harmonisationen Ravels und Debussys mich zwangen, sie ganz anders zu hören als mit jener Begleitung, wie ich sie immer gelernt hatte: C-Dur, F-Dur, d-Moll . . . was den Gregorianischen Choral in die Dur-Moll-Tonalität preßte.

Und das war in dem Moment entscheidend, als ich Musik zum Singen der Psalmen in französischer Sprache suchte, da ich nun einmal diesen – nennen wir es so – Auftrag erhalten hatte. Ich orientierte mich nicht nur an den von der Tradition inspirierten modalen Kantillationstönen, sondern auch an einer modalen Harmonisierung.

Auch die – uns näherliegende – Musik Arthur Honeggers hat mich sehr beeinflusst. Ich wurde zutiefst geprägt vom Finale der „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ (P. Gelineau singt): „Personne n’a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu’il aime.“⁶ Ich weiß nicht, ob ich ohne Honegger dies geschrieben hätte: „Pas de plus grand amour, que de donner sa vie pour ceux qu’on aime.“ Ich war geprägt von seiner Art, die französische Sprache zu behandeln, die ganz anders ist als die Debussys. Und ich war sehr geprägt von Paul Claudel, denn Claudel erlegte Honegger seine Vortragsart des Französischen auf, wie dieser erklärt hat. Es war nicht allein die klassische französische Akzentuierung, die sich nach Art der Comédie-Française auf die Wort-Enden stützt (er deklamiert), sondern Claudel führte konsonantische Betonungen ein: „L’amour est plus que la mort, et la mort est plus que le visage . . .“ Ich habe diesen Betonungs-Typ in den Psalmen wenig verwendet, weil die Emphase für die Kantillation nicht paßt, ihn jedoch später eingesetzt, als ich Hymnen und Antiphonen schrieb. Dies alles hat mich also tief geprägt.

⁶ „Niemand hat eine größere Liebe als derjenige, der sein Leben hingibt für seine Freunde.“ (Joh 15,13)

Honegger ist freilich ein wenig vergessen worden, man sieht es an seinem 100. Geburtstag, den man in diesem Jahr [1992] begangen hat. Aber Honeggers Stil entspricht wohl auch Ihrem musikalischen Standpunkt gegenüber der zeitgenössischen Musik?

Das stimmt. Gerade als ich meine Musikstudien beendete, kam die serielle Musik, die Zwölftonmusik auf. Das stellte mich vor eine Gewissensfrage. Ich sagte mir: „Soll ich diesen Weg gehen?“ Doch da ich Gesänge so komponieren mußte, daß die französischen Gemeinden sangen, konnte dies klarerweise nicht in Zwölftönigkeit geschehen. Ich hielt mich nicht mit der Theorie auf. Ich fand eine pragmatische Lösung. Es ist wahr, daß einige meiner Freunde mir vorwerfen: „Du hast nie zeitgenössische Musik geschrieben!“ Ich antworte: „Doch, ein wenig, zu meinem Vergnügen, aber nicht für die Kirche.“ Denn ich sah hier keine Lösung. Übrigens hat sich die serielle Musik bei den zeitgenössischen Komponisten überlebt. Sie wurde nie die Musik des Volkes, entgegen dem, was man damals sagte: „Aber ja, aber ja, ihr werdet sehen, innerhalb kürzester Zeit wird sie zur Musik von jedermann werden.“

Offen gesagt, ich habe das nie geglaubt. Vielleicht haben mich meine bäuerlichen Wurzeln immer im Dienst des Volkes erhalten. Ich freue mich, daß andere kunstvolle liturgische Musik in seriellern oder postseriellem Stil geschaffen haben. Niemand hat alle Begabungen. Ich hatte einen Dienst zu erfüllen, und ich versuchte, ihn möglichst gut zu erfüllen.

Wie kann man Sie dann als Komponisten charakterisieren?

Ich hatte einen Dienst zu erfüllen, und der bestand nicht darin, zeitgenössische Musik zu komponieren. Übrigens war ich dazu vielleicht auch nicht fähig, ich verstehe nichts davon, da ich ja nur Versuche unternommen habe.

Tatsächlich arbeite ich, wenn ich komponiere, auf zwei Ebenen [musikalischer Sprache]. Da ist zunächst jene, die ich die gemeinsame Musik nennen könnte, gemeinsam seit wenigstens vier Jahrhunderten für ganz Europa und für die von ihm beeinflussten Länder. Es sind relativ einfache Melodien, offenbar ohne Originalität. Sie lassen sich nicht datieren, aber sie entsprechen gewissen Konstanten. Und dann gibt es eine zweite Linie, diejenige, die ich am meisten ausgearbeitet habe: eine zunehmend erweiterte Modalität. Ich begann mit einer ziemlich strengen Linie, indem ich von den traditionellen sieben diatonischen Modi [Kirchentonarten] ausging. Je mehr ich fortschreite, desto mehr neue Modi erfinde ich. Ich gehe von einem Modus zum anderen über – nicht nur von einer Tonart zur anderen, wie wenn man im klassischen Sinn des Wortes moduliert, sondern von einem Modus zum anderen. Es ist dies eine Quelle unendlicher Kunstfertigkeit, eine Reihe außerordentlicher Klang- und Affektpaletten. Vor allem, als ich das „Cantique des cantiques“ komponierte, konnte ich solche modalen Möglichkeiten ausschöpfen.

Jedenfalls geht es für mich nicht in erster Linie um die musikalische Sprache. Nicht mehr, als wenn man in französischer Sprache schreibt. Es geht um den Stil, das „savoir-faire“, das Handwerk und den Geschmack. Vor allem muß ein Stück sehr gut gemacht sein, das heißt, es muß eine Form haben, an die man nicht mehr rühren kann. Es muß außerdem „Geschmack haben“. Das übrige ist ganz relativ. Ich habe ebensolche Freude, wenn ich dies mit einem klassischen Choral, mit modaler Musik in gregorianischer Art, mit neuen modalen oder harmonischen [in Dur-Moll-Tonalität gehaltenen] Ouvertüren tue. Dies ist mir vollkommen gleich. Wenn das Werk nur gut gemacht ist und wenn es genau dem entspricht, wozu es in der Liturgie dienen soll – ich arbeite ja immer auf die-

sem Gebiet –: dem Gebet einer hörenden und singenden Gemeinde. Meine Einstellung war immer, dem Gebet der versammelten Christen zu dienen. Das schließt keineswegs dieses Aufblitzen aus, das dazu führt, daß ich in manchen Augenblicken von Enthusiasmus mitgerissen werde. Aber ich trachte überhaupt nicht danach, meine eigene Botschaft zu vermitteln, das ist nicht mein Ziel. Ich trachte danach, etwas existieren zu lassen, was ganz über mich hinausgeht.

In einem unveröffentlichten Manuskript von Patrice de la Tour du Pin fand ich folgende Zeilen, die besser, als ich es vermag, ausdrücken, was ich über die Kunst in der Liturgie denke: „Handwerker und nicht Künstler: Ich diene nicht der Poesie, ich bediene mich ihrer . . . ich will nicht ein guter Diener der Poesie sein . . . im Künstler gibt es immer einen Götzen der Kunst . . . Mein Handwerk besteht darin, Straßenwörter zu sein, den Weg der Gnade instand zu halten: Das ist die Aufgabe des Volkes Gottes.“

Aber schon wenn man Ihr Requiem hört, sagt man sich: P. Gelineau könnte ebensogut große Kirchenmusik schaffen wie Kompositionen, die unmittelbar der Liturgie dienen.

Allein, was existiert, zählt; das Übrige ist Träumerei. Es ist falsch zu sagen, die schönsten Verse seien diejenigen, die nie geschrieben wurden. Nur das, was geschaffen wurde, soll in Betracht gezogen werden.

In „Cantique des cantiques“, Ihrer letzten Komposition, haben Sie den Text bearbeitet, Inhalt, spirituellen und theologischen Sinn dieser biblischen Schrift analysiert – wird dadurch etwas zum Abschluß gebracht?

Wahrscheinlich, aber ich weiß es erst nachher. Ich unterscheide zwischen dem Akt des Komponierens, der ein intensiver Akt des Zusammenfügens aller Teile ist, und dem, was man darüber sagen kann. Es gibt Formen, die man instinktiv findet. Erst andere Leute zeigen Ihnen, daß Sie eine solche Symmetrie, solche Rückbezüge usw. angewandt haben. Die Ebenen sind nicht dieselben. Diejenige der äußeren Analyse des Werkes, die die Beziehungen, die Symmetrien sieht; und diejenige der Arbeit des Komponisten, der einen inneren Zusammenhang sucht. Der Komponist sieht die Dinge aus dem Inneren kommen und muß unaufhörlich alles beseitigen, das seiner inneren Vision von dem, was sich bildet, widerspricht.

Beim „Cantique des cantiques“ mußte man auch sehr auf das Genus des Textes achten, das ja in der Bibel einzigartig ist.

Ohne Zweifel, denn der Text gehört zum erotischen Bereich. Der Text muß daher so vorgetragen werden, daß er auf der Ebene der Liebe Gottes zu seinem Volk verstanden wird, und dies von den ersten Worten an: „Mit Küssen seines Mundes bedecke er mich . . .“ Man muß also eine Musik finden, die dem Hörer – das geschieht nie automatisch – den Zugang zum vollen, das heißt mystischen Sinn ermöglicht.

Kann man dann sagen, daß es eine Theologie der Musik gibt?

Das kann man sicherlich sagen! Sofern man nicht das Wort Theologie als abstrakte, Begriffe zergliedernde Wissenschaft versteht, sondern als eine bestimmte Art, von Gott zu reden. Dies ist die wahre Theologie. Der „Logos“ ist nicht allein Begriff oder Diskurs, er ist Lobpreis. Ja ich meine, die höchste Theologie besteht im Akt des Lobpreises, der – in untrennbarer Einheit – zugleich Wort und Musik ist.

(Von Vallorcine kehren wir in das Pfarrhaus von Ecuelles zurück, den Wohnsitz von P. Gelineau, in der Diözese Meaux.)

P. Gelineau, wir befinden uns hier in Ecuelles. Dies ist der dritte Abschnitt Ihres Lebens, wenn man so zählen kann. Wie geschah es, daß Sie als Jesuit, der üblicherweise in einer Kommunität wohnt, nach einem intellektuell orientierten Leben im Oktober 1979 hier nach Ecuelles kamen, in ein kleines entlegenes Dorf im Südwesten des Waldes von Fontainebleau, 80 km von Paris entfernt?

Ich habe fast meine ganze aktive Zeit in Paris, Rue de Sèvres 35, verbracht und mich im wesentlichen mit Liturgie und liturgischer Musik beschäftigt, habe am Institut Catholique gelehrt und habe an der römischen Liturgiereform im Bereich der französischen Übersetzungen mitgewirkt. Und dann, mit bald 60 Jahren, sagte ich mir: Wenn ich mich nicht weiterbewege, werde ich in Paris sterben und vielleicht die Chance verlieren, mich zu erneuern. Das Aufkommen priesterloser Sonntagsgottesdienste in Frankreich um 1974/1975 war für mich entscheidend. Man bat mich, Laien auszubilden, die diese Gottesdienste leiten. Ich stand vor etwas ganz Neuem. Ich bin fest überzeugt: Was in diesen Versammlungen geschieht, wird äußerst wichtig für die erste Hälfte des 21. Jahrhunderts sein. So wollte ich in eines der Gebiete gehen, wo es priesterlose Gemeinden gibt, um ihrem Leben nahe zu sein. Und durch verschiedene Umstände kam ich schließlich hierher nach Ecuelles mit fünf Pfarren, von denen bereits drei alle zwei Wochen Gottesdienste ohne Priester feierten – und so ist es bis heute. Ich habe mich vollkommen gewandelt. Ich änderte meinen Lebensstil. Ich mußte vor allem meine Vorstellungen von Liturgie und ebenso die von der Ortskirche revidieren. Ich bedaure das nicht, im Gegenteil.

Wohin wird sich ihrer Ansicht nach diese neue priesterlose Liturgie entwickeln?

Nicht die Liturgie ist neu, sondern der Charakter der Versammlungen der Christen und die Art, an das Objekt der Versammlung heranzugehen, das heißt: die Verkündigung des Wortes Gottes, das gemeinsame Gebet, die Sakramente, die Kommunionfeiern etc. So wandelt sich vor allem das Gesicht der Kirche insofern, als sie die örtliche Versammlung derer ist, die an Christus glauben. Hier vollzieht sich, meine ich, eine sehr wichtige Erneuerung.

In Ecuelles haben Sie durch die Pfarre Kontakt mit Kindern, und so kamen Sie dazu, die „Cantilènes bibliques“⁷ zu schaffen. Was bedeuten für Sie diese Lieder?

In unmittelbarem Kontakt mit Kindern zu sein war für mich neu. Ich hatte nie in meinem Leben Religion unterrichtet. Und als ich beim Unterrichten bemerkte, daß das, was ich sagte, bei einem Ohr hinein- und beim anderen hinausging, versuchte ich ein wenig von all dem, das auch andere versucht hatten. Schließlich sagte ich mir, ich könnte die unter den Menschen verbreitetste Methode verwenden: das Memorieren heiliger Erzählungen durch rhythmisch-melodische Rezitation (ich gebrauche hier einen Ausdruck von Marcel Jousse SJ). Ich ging also daran, einige biblische Erzählungen in Rhythmus und Melodie zu fassen. Und ich stellte fest, daß dies bei den Kindern zu einer vertieften Aneignung führte.

⁷ Les Cantilènes bibliques d'Ephrem. 20 chants pour la catéchèse. SM L 048, Editions musicales, Studio SM. – J. GELINEAU, Cantilènes Bibliques pour la catéchèse. 1990. SM L 0156. Musikkassetten SM K 690 und SM K 691.

In dieser Art machte ich weiter. So kam ich zu einer ganzheitlicheren Beschäftigung mit der Katechese, die danach fragt, wie der Glaube „Leib annehmen“ könne. Jetzt, in einem Land wie dem unseren, hat man es mit einem „freischwebenden“ Glauben zu tun, der keinen Körper mehr hat, weder den der Lehre noch den des Ritus. Nun besteht aber in allen Religionen der grundlegende Glaubens-Leib aus Erzählungen und symbolhaften Gesten. Indem man also diese Erzählungen (récits) rezitieren – sie nicht nur gelesen anhören – läßt, und indem man sie mit elementaren Gebets-Gesten verbindet, vermag der Glaube wieder einen Leib zu erlangen.

Wie empfinden das die Kinder?

Zunächst, sie nehmen rasch auf. Sie erlernen leicht Text, Musik und Gesten. Dies alles dringt in den Leib, das Gedächtnis, den Geist ein. Das intellektuelle Erfassen ist nicht das erste Ziel. Das Wesentliche ist, daß der Wort-Leib zustande kommt. Der Geist – sie werden ihr ganzes Leben zur Verfügung haben, um ihn zu begreifen. So geschieht es bei Legenden, biblischen Erzählungen, Sprichwörtern.

Sie sagten mir, in Ihrer Kindheit habe Ihnen Ihr Vater Dinge erzählt, durch die Sie mit einer bestimmten Form volkstümlicher Redeweise vertraut wurden?

Ja! Die Sprichwörter. Mein Vater war – wie auf dem Land oft üblich – ein großer Schweiger. Aber er äußerte sich in Sprichwörtern. Diese Sprichwörter beeindruckten mich sehr. Sie haben tatsächlich eine ganz bemerkenswerte sprachliche Form. Sie sind Rätsel für das Denken. Man muß suchen, was sie bedeuten. Ich erinnere mich an die Zeit, die ich benötigte, um den Sinn von Worten aufzuspüren, wie: „Trop parler nuit, trop gratter cuit“ [Zuviel Sprechen schadet, zuviel Kratzen tut weh], oder: „Pierre qui roule n’amasse pas mousse“ [Der rollende Stein setzt kein Moos an]. Und ich habe erkannt, daß ich erst mit Hilfe dieser Grundlage den der französischen Sprache eigenen Rhythmus entdecken konnte, den ich in den Psalmen verwendete und jetzt in den biblischen Liedern.

Wie erleben Sie diese Tätigkeit in einem ganz neuen kirchlichen Umfeld? Welche Fragen stellt es an Ihren Glauben, an Ihr Gottvertrauen?

Alles ist neu geworden. Wenn man in die Einöde kommt, fällt alles Nebensächliche ab, stürzen alle blinden Fenster, alle unnötigen Dinge zusammen. Übrig bleibt bloß, was absolut lebenswichtig, notwendig ist – und dies tut außerordentlich wohl. Nur muß man fähig sein, aufrecht auf seinen Füßen zu stehen. Ich gebe zu, daß die Gelegenheit, mein ganzes Leben mit dem Studium der kirchlichen Tradition, der Bibel und der ersten christlichen Jahrhunderte verbracht zu haben, mir eine äußerst solide Basis verschafft hat, so daß ich wegen des Umsturzes nicht den Kopf verlor. Die Kirche hat sich in der Liturgie, den Ämtern, den Sakramenten immer wieder geändert – also in all den fundamentalen Dingen, mit denen ich mich beschäftigen mußte. Ich verliere nicht den Kopf, weil es z. B. immer weniger Priester gibt. Ich glaube, daß der Heilige Geist neue Formen des Amtes hervorbringen wird, die zweifellos reicher, mannigfaltiger sein werden. Das wird kein Rückschlag sein, sondern ein Fortschritt.

In der Liturgie gibt es gewissermaßen zwei Seiten: einmal den persönlichen Glauben, das Handeln in Liebe, die betende Gemeinde; zum anderen „Inszenierung“, „Dramaturgie“, die Seite des „Theatralischen“.

Es ist tatsächlich so; nur kommt es darauf an, was man unter der von Ihnen gebrauchten Bezeichnung Dramaturgie versteht. Was unsere Existenz am stärksten erschüttert – begegnet das nicht in einem kleinen Kind, das Ihnen eine Blume hält, um sie Ihnen zu schenken, oder in zwei Liebenden, die einander umarmen? Das Erschütterndste in der Liturgie – sind das nicht die einfachsten Dinge: ein wenig Wasser ausgießen, ein wenig Brot teilen, sich vor Gott niederbeugen, schreiten, auf Gott zugehen? All dies erhält eine ungeheure „dramaturgische“ Kraft, sobald es aufrichtig, ohne Geziertheit, ohne bloß äußerlichen Gehorsam vollzogen wird. Hier sind die Kinder unsere Lehrmeister: sie sind auf ihre Art außerordentlich aufrichtig. Jetzt weiß ich: Gerade dies vermag in einer Feier jeden Mann, jede Frau anzurühren, wenn er oder sie akzeptiert, von Überflüssigem freigemacht zu werden und zum Wesentlichen des religiösen Vollzugs zurückzukehren. Man hat dann keine hochgestochene Liturgie, dafür eine solche, bei der man die grundlegendsten Dinge ernstnimmt (oder sie ernstzunehmen versucht): vor Gott ehrfürchtig hintreten, korrekt sprechen, singen, aber aufrichtig singen, selbst mit sehr einfachen, allen zugänglichen Melodien usw.

Denken Sie hier sowohl an Mönchsgemeinschaften wie an Pfarrgemeinden?

Ja sicher, denn das Gebet ist dasselbe, auch wenn die Formen sich ein wenig unterscheiden. Die Pfarrgemeinde ist eine für alle offene Gemeinschaft, und jeder muß sich am Gesang beteiligen können. Dagegen hat eine geschlossene Kommunität die Möglichkeit, in der Feinheit und Tiefe des Ausdrucks weiter zu gehen, in dem, was die Grundlage der Liturgie ist, d. h. in der gemeinsamen Zustimmung zu einer bestimmten Form, vor Gott hinzutreten, zu singen, zu sprechen usw. Ich habe viel mit Mönchs- und anderen religiösen Gemeinschaften gearbeitet, denn da konnte ich in der Verfeinerung des musikalisch-liturgischen Ausdrucks weiter gehen. Zudem profitiere ich davon auch für die Pfarren, indem ich volkstümlichere, einfachere Melodien schaffe und doch immer versuche, auch Hohes anzustreben.

Zu den ersten Kommunitäten, für die Sie komponiert haben, gehört Taizé.

Ja, Taizé hat mich als erste Gemeinschaft um die von mir geschaffenen Psalmen gebeten. Und ich habe für sie einiges komponiert, das sich dann weithin verbreitete. Frère Roger sagte mir eines Tages: „Ich hätte gerne für die Kommunität einen Eröffnungsversikel des Offiziums.“ Ich schrieb an einer Ecke des Tisches (er singt): „Dieu, viens a mon aide, Seigneur, à notre secours“ [= O Gott, komm mir zu Hilfe, Herr, eile uns zu helfen]; dies wird jetzt in vielen Gemeinschaften gesungen. Das freut mich, denn es ist vollkommen anonyme Musik, die eines Tages an einer Ecke des Tisches entstand, auf den Wunsch einer konkreten Gemeinschaft hin, und die von dieser Gemeinschaft in ihr Gebet aufgenommen wurde. Das ist für mich der normale Weg.

Es gibt auch eine zweite Seite Ihres Schaffens, zum Beispiel das Requiem, zu dem der Plan, glaube ich, hier in Ecuelles gefaßt wurde.

Ja, in meinem Bett dort, um 4 Uhr morgens! Als mir diese Idee kam, lachte ich laut auf und sagte mir: „Ach nein, ein Requiem für Chor und Orchester, das werde ich nie machen, da doch meine ganze Berufung darin liegt, das christliche Volk zum Singen zu

bringen.“ Dann drängte sich der Plan auf, da der französische Text der Bibel und die Musik, die mir einfiel, mir so schön erschienen – ich sage das in aller Schlichtheit –, daß ich daranging zu komponieren. Hernach sagte ich zu mir: „Wenn eines Tages, nach meinem Tod, Leute finden, es sei schön und es könne ihnen beten helfen, um so besser.“

Beim Anhören des Requiems hat man den Eindruck, das Komponieren habe Ihnen da mehr als sonst Freude gemacht?

Die Freude am Komponieren, die liebe ich . . . Sie ist notwendig, denn in der Kunst ist die Frage des Geschmacks und damit der Freude ganz wesentlich. Wenn man sich beim Singen langweilen oder bloß eine Pflicht erfüllen muß, dann verliert man das Wichtigste: den Geschmack. Der Geschmack ist wesentlich. Deshalb sollte in der Liturgie alles schön sein. Übrigens, die Leute aus dem Volk täuschen sich nicht. Wenn sie aus einem Gottesdienst kommen, sagen sie: „Ach, war das schön!“ Was bedeutet das: schön? Es geht hier nicht um die ästhetischen Regeln der hohen Kunst. Sondern es heißt, daß die Leute Geschmack daran gefunden haben. Dann finde ich das wunderbar. Gewiß, ich habe manche Stücke aus Pflicht geschrieben – schließlich ist es mein Beruf –, oder weil ich darum gebeten wurde, und sie sind ganz ordentlich. Andere habe ich aus Begeisterung komponiert. Die Freude am Komponieren, die Begeisterung erlebt man in der Zeit, da man arbeitet, nicht vorher, sondern währenddessen.

Als man Arthur Honegger fragte: „Was ist für Sie Inspiration?“, dann antwortete er: „Für mich ist die Arbeit Inspiration. Ich gehe an die Arbeit.“ Es stimmt, bei mir ist es immer so. Ich weiß nicht, wie das Ergebnis sein wird, überhaupt nicht, außer in besonderen Fällen, aber ich gehe an die Arbeit. Und im Arbeiten läuft es, läuft es . . .; man sieht genau, ob etwas kommt, das genau diesen Geschmack, diese Art der Wahrnehmung, diese Ästhetik (im fundamentalen Sinn) trifft. Hier müssen Erfahrung und Handwerk zusammenspielen: das Handwerk, damit die Komposition gut gemacht wird, ohne es würde sie nicht standhalten; und die Erfahrung, das heißt, im vorhinein zu spüren, ob das Stück bei dieser Gemeinde, in diesem Kloster angenommen werden wird. Man muß sich in ihre Situation versetzen können.

Deshalb meine ich nicht, für die Liturgie könne irgendjemand komponieren, der nie in einem Mönchschor das Offizium mitgefeiert hat, oder nie in einer Pfarrgemeinde mit den Leuten zusammen gebetet hat. Man muß sich immer in das Innere einer feiernden Gemeinde hineinversetzen; erst dann kann man ihr etwas vorzulegen versuchen, das ihr helfen wird, das auszudrücken, was sie für Gebet und Feier erwartet.

Übersetzung aus dem Französischen: Rudolf Pacik und Robert Wentz