

Uwe Steinmetz
Alexander Deeg (Hrsg.)

Blue Church

**Improvisation als Klangfarbe
des Evangelischen Gottesdienstes**



*Beiträge zu Liturgie
und Spiritualität*

Blue Church

Beiträge zu Liturgie und Spiritualität

Herausgegeben vom

Liturgiewissenschaftlichen Institut der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands (VELKD) bei der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig

Band 31

Uwe Steinmetz | Alexander Deeg (Hrsg.)

BLUE CHURCH

Improvisation als Klangfarbe
des Evangelischen Gottesdienstes



EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT
Leipzig

Download von Klangbeispielen des Tagungsbandes und Materialien
für Jazzgottesdienste unter www.bluechurch.ch/intern

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 by Evangelische Verlagsanstalt GmbH · Leipzig
Printed in Germany

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde auf alterungsbeständigem Papier gedruckt.

Gesamtgestaltung: Zacharias Bähring, Leipzig
Druck und Binden: Hubert & Co., Göttingen

ISBN 978-3-374-05441-1
www.eva-leipzig.de

GELEITWORT



Musizieren ist ein Verhalten mit transzendenter Tendenz. Wer musiziert geht über sich hinaus, über das Sichtbare, auch über das Hörbare und rührt an eine Ahnung, was das Leben sein könnte. Größer, schöner, menschlicher als der Alltag. Musizieren ist Ekstase, aus sich herausgehen, aber auch Introspektion, in sich hineinsehen und -hören.

Im Musizieren gestalten Körper, Seele und Geist in der Ordnung der Töne die Einsicht, dass die Welt letztlich in Ordnung ist. Denn der Kosmos der Töne ist Ordnung und Schönheit. Musik gibt dem Leben Rhythmus und Halt. Doch dann sind da die »blue notes«, »blauen Noten«. Sie werden im Jazz und Blues verwendet. Sie fallen aus der Ordnung. Es sind »Zwischentöne« zwischen den Halbtönen der in Europa üblichen Zwölftonreihe. Sie sprengen die Ordnung, quietschen, knirschen. Viele empfinden es so, dass sie melancholisch klingen. Man kann darin das »Seufzen der Kreatur« hören, von dem Paulus schreibt. Wenn die Terz zwischen klein und groß erklingt, ist es weder Moll noch Dur. Da wird fraglich, ob die Welt in Ordnung ist. »Blau« scheint in unserem Sprachgebrauch die Farbe des »Dazwischen« zu sein. Die »Blaue Stunde« ist die Stunde zwischen Tag und Nacht, wenn es dämmt und der sowieso blaue Himmel auf ganz eigentümliche Weise noch blauer wird. Der »Blaue Montag« war ein Tag, an dem nur halb gearbeitet wurde. Jetzt ist es im Sprachgebrauch ein unerlaubt frei genommener Tag, auch irgendwie dazwischen, zwischen wirklich frei haben und arbeiten.

»Blue Church« – das sind Gottesdienste, in denen »blaue Noten« erklingen, Jazz und Blues. Es sind überwiegend Gottesdienste zur »blauen Stunde«, am Abend also. Gottesdienste, die aus dem Rahmen des Üblichen fallen, die Ordnung sprengen, quietschen, knirschen. Jazz lebt von der Balance aus Ordnung und Improvisation. Ohne Ordnung des Taktes und der Harmoniefolge würde das gemeinsame Musizieren auseinanderfallen. Ohne Improvisation fehlten spontaner Geist, Ekstase und Introspektion. Man muss die Deutung nicht übertreiben, aber wenn man will, kann man sagen: Am Kreuz Jesu Christi zerbrach die Ordnung dieser Welt. Diese Zerbrechlichkeit bildet sich ab in den »blue notes« und der »Blue Church«.

Es ist fraglich, ob unsere Welt in Ordnung ist. Die Gründe, die diese Frage aufwerfen, fallen uns vor unsere Füße und über den Bildschirm ins Wohnzimmer. Da ist es richtig, Gottesdienste zu feiern, die diese Fraglichkeit abbilden. Sie werden ihre Fans haben – das hoffe ich! – sie werden aber auch anecken. Das sollen sie! Vielleicht werden wir sie zu beschützen haben vor denen, die die gewohnte Ordnung vermissen. Aber sie werden auch uns beschützen, mit ihrem Geist. Beschützen vor der Illusion, die Welt sei in Ordnung.

Dieser vorliegende Band versammelt Beiträge von Musikern und Theologen, die sich am 21. Liturgiewissenschaftlichen Fachgespräch zum Thema »Blue Church – Improvisation und die Klangfarben des Evangelischen Gottesdienstes« im März 2017 in Leipzig beteiligt haben und seit vielen Jahren Gottesdienste mit Improvisation gestalten. Die Reflexion darüber, was Improvisation in der Liturgie oder auch Liturgie in der improvisierenden Musiktradition des Jazz zu suchen hat, führt zu Grundfragen darüber, wie unsere evangelischen Gottesdienste sich erneuern und zukünftig erklingen können.

Jazz ist seit den 1960er Jahren eine Form von improvisierender Weltmusik geworden, er verbindet Musiker über Grenzen hinweg und findet sich heute im klingenden Austausch mit allen Musikkulturen der Welt in vielen Liturgien evangelischer Kirchen, von Windhoek bis Oslo, von Tokyo bis New York. Im Nachklang des gerade gefeierten globalen 500. Reformationsjubiläums ist dieser Band nicht nur konsequent, er unterstreicht zudem die Notwendigkeit, ausgehend vom Erbe der Reformation, neuen Klangfarben in bewährten liturgischen Formen eine Heimat zu geben, und im gegenseitigen voneinander Lernen Liturgie neu denken zu können.

Dr. Horst Gorski
Hannover

INHALTSVERZEICHNIS

Alexander Deeg/Uwe Steinmetz

Einleitung 11

Perspektiven aus der Theologie

Achim Budde

Der Sieg des Rituals über die Improvisation

Spontaneität und Vorschrift im Gebet der Alten Kirche 19

William J. Harmless, S.J. (†)

A Love Supreme

Augustine's »Jazz« of Theology. 51

Carol Harrison

Songs without words

Some theological reflections on liturgical jazz 85

Gotthard Fermor

Improvisation und Religiöse Erfahrung

Die Potentiale des Jazz für eine Theologie der Musik 105

Hans-Martin Gutmann

Zur soziokulturellen Bedeutung des Jazz für die Kirche 119

Julia Koll

Die rituelle Dynamik des Jazz 135

Jared R. Stahler

Renewal after 500 years

Jazz, Liturgy and the Church 151

Intermezzo: Sechs Werkstattberichte

Daniel Stickan/Uwe Steinmetz

I. Nein, lieber Mensch, so nicht! 159

<i>Patrick Bebelaar</i>	
II. Pantheon	167
<i>Uwe Steinmetz/Michael Villmow</i>	
III. Verley uns Frieden	175
<i>Dan Forshaw</i>	
IV. Jazz Vesper	179
<i>Ike Sturm</i>	
V. Listen	181
<i>Matthias Krieg</i>	
VI. Improvisation im Jazzgottesdienst – eine kleine Typologie <i>Erfahrungen in Workshops am 15. und 18. Dezember 2017</i> <i>in Zürich</i>	187
 <i>Perspektiven aus der Musik</i>	
<i>Daniel Stickan</i>	
Jazz, Orgel, Kirchenmusik – das ungenutzte Potential.	193
<i>Matthias Petzold</i>	
Jazzmusik und katholische Glaubenstradition	203
<i>Kurt Elling</i>	
Spirituality, Poetry and Jazz	219
<i>Chanda Rule</i>	
The Midwife, the Mother & the Butterfly <i>Story, congregational music and ritual for the healing</i> <i>and transformation of our communities</i>	229
<i>Tord Gustavsen</i>	
The Dialectical Erotism of Improvisation	243

Rück- und Ausblicke

Nicole Breithaupt

Resonanzen

*Eine Nachlese zum 21. Liturgiewissenschaftlichen Fachgespräch
und BLUE-CHURCH-Festival 2017 289*

Alexander Deeg

ImproRitus und HeteroEchie

*Improvisation und Klangfarbe als Herausforderungen für den
evangelischen Gottesdienst und die liturgische Arbeit 293*

Uwe Steinmetz

Epilog – Ich komm aus einem fernen Lande 305

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 313

EINLEITUNG

Alexander Deeg/Uwe Steinmetz

Improvisation als Klangfarbe des evangelischen Gottesdienstes – so lautete der Titel des 21. Liturgiewissenschaftlichen Fachgesprächs im März 2017, dem ein Großteil der Beiträge dieses Bandes entstammen. Gleichzeitig bilden sie eine Fortführung und inhaltliche Vertiefung von Band 29 dieser Reihe.¹ Die Tagung wurde zweisprachig in Deutsch und Englisch mit Gästen aus neun Ländern durchgeführt. Die englischsprachigen Beiträge geben wir hier im Original wieder. Begleitend zum Fachgespräch fanden Gottesdienste und Konzerte mit Liturgical und Sacred Jazz statt. Improvisierte Musik wurde auf diese Weise als geistliche und liturgiegestaltende Musik in der Praxis erlebbar.

Die Gleichsetzung von Improvisation mit der Improvisation im Jazz wurde nicht als Reduktion, sondern als würdiger Fokus auf das Genre gewählt, in dem heute singular durch Improvisation Klangwelten der Gegenwartsmusik eigenständig verbunden werden können – von Popmusik, Elektronischer Musik bis hin zu Neuer Musik. Zudem eröffnen Jazzgottesdienste ausgehend von der Jazztradition für die liturgische Praxis viele Möglichkeiten, Wort und Musik neu zu verbinden.

Wie lässt sich aber die Klangfarbe eines Gottesdienstes überhaupt beschreiben? In der Musik meint der Begriff »Klangfarbe« das Zusammenwirken der Proportionen von Teiltönen eines Instrumentes oder einer Stimme. Die Mischverhältnisse von Grundton, Obertönen und Rauschanteilen bestimmen, ob wir ein Instrument als weich, hell, dunkel, warm oder scharf klingend empfinden. Wenn wir von der Klangfarbe eines Gottesdienstes sprechen, dann geht es analog um die Stimmungen, die Stimmigkeit und Proportionen aller liturgischen »Ereignisse«. Es geht also um Resonanzen zwischen Klängen, Worten, Stille, Bildern und Gefühlen. Neurologisch betrachtet, werden dabei verschiedene Areale des Gehirns aktiviert und verbunden, die oftmals im Alltag getrennt sind.

Resonanz ist in der Musik eine gegenseitige Verstärkung von Teiltönen und Grundtönen, wenn mehrere Klänge aufeinandertreffen, so wie

¹ Julia Koll/Uwe Steinmetz (Hg.), *Jazz und Kirche. Philosophische, theologische und musikwissenschaftliche Zugänge, Beiträge zu Liturgie und Spiritualität 29*, Leipzig 2016.

sich Worte und Musik in der Liturgie gegenseitig verstärken können. Diese Resonanz macht aus zwei Tönen einen gemeinsamen Klang, der aufgrund der Resonanz lauter ist als die Summe seiner Einzelklänge. *Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen* (Mt 18,20). Wenn die Gegenwart Gottes erlebbar wird, wenn uns der Gottesdienst inspiriert und ermutigt, unser Leben intensiver nach Jesus Christus auszurichten, dann kann von gelingenden Liturgien gesprochen werden.

Die Auseinandersetzung mit den Klangfarben von Gottesdiensten ist daher keine extravagante Besteigung eines musiktheologischen Elfenbeinturmes, sondern führt zu den Grundfragen nach dem Wesen und der Relevanz von Liturgie in unserer Zeit. Wie in der Musik wäre es allerdings wenig reizvoll, immer dieselben Stimmungen, Melodien, Rhythmen und Harmonien zu erleben. Daher enthalten auch die Klangfarben gelingender gottesdienstlicher Liturgien ein ganzes Spektrum an Atmosphären und Resonanzen, die sich über die Jahrhunderte in ihren globalen und multikulturellen, aber auch in lokalen Ausprägungen entwickelt und als stimmig erhalten haben.

Wenn nun Improvisation als ein wesentliches Gestaltungsmerkmal der Liturgie, als ihre essentielle Klangfarbe, im Folgenden betrachtet werden soll, dann ist es ihre Qualität, synergetisch Resonanzen und Atmosphären zwischen Worten und Klängen zu kreieren und zu modulieren – beginnend in den Liturgien der Alten Kirche.

Bis in die Barockzeit hinein war Improvisation ein wichtiges gestaltendes Element für die Klangfarbe der Liturgien und trug entscheidend zur gottesdienstlichen Verkündigung bei. Musikalische und textliche Improvisationen waren dabei natürlicherweise orientiert an der künstlerischen Ästhetik der jeweiligen Epoche. Ab dem 19. Jahrhundert verschwand die musikalische Improvisation aus den Gottesdiensten, während sich im gleichen Maße ein Kanon an Aufführungspraxis von komponierter Musik bildete, der sich immer weiter von der Musikästhetik der jeweiligen Gegenwartsmusik entfernte. Wer zu Beginn des 20. Jahrhunderts moderne religiöse Sprache und religiös inspirierte Musik hören wollte, ging selbstverständlich in Literatursalons oder Konzertsäle, nicht mehr in die Kirchen.

Erst die im 20. Jahrhundert aus den USA stammenden Jazzgottesdienste ließen eine neue gottesdienstliche Improvisationskultur aufblühen, die heute zu einer eigenständigen Klangfarbe besonders in evangelischen Gottesdiensten geworden ist. Dabei beeinflusste die Musik von Anfang an

das Wort und die Wortwahl; Sprache und Gesang gingen gemeinsam neue Klangpfade, die sich ästhetisch an gegenwärtiger Dichtung und Musik orientierten.²

Ermöglicht wurde dies durch die Entwicklung des Jazz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer internationalen und integrativen Musiksprache, welche die Klangwelten der populären und der komponierten Avantgarde-Musik spielerisch improvisatorisch verbinden konnte. Zum Zeitpunkt der ersten geistlichen Jazz-Kompositionen in der Mitte der 1960er Jahre³ hatten sich alle wesentlichen Stile des Jazz in den USA entwickelt, und es war ein Bewusstsein dafür gewachsen, dass Jazz als genuine amerikanische *Klassische* Musik auch eine geistliche Klangsprache als Liturgical, Sacred oder Spiritual Jazz besitzen sollte. Gleichzeitig war Jazz in Europa, Afrika, Südamerika und Asien angekommen und bildete eigenständige Verbindungen mit den jeweiligen musikalischen Kulturen. In Deutschland entstand in dieser Zeit die erste deutsche Jazzmesse von Hermann Gehlen,⁴ eine bis heute reizvolle und herausfordernde Komposition für Big Band und Chor, die Elemente europäischer Kirchenmusik mit amerikanischem Modal- und Cooljazz verschmolz.

Die Jazz-, Blues- und Spiritualmessen in Deutschland bildeten sowohl den Nährboden für das Entstehen neuen Liedguts als auch für eine veränderte gottesdienstliche Sprache, in der Verkündigung wie in der Musik.⁵ Durch den schnellen Wandel in der Populärmusik mit dem Aufkommen der vom Rock 'n' Roll inspirierten Beatmusik und politischen Protestliedern verschwand in den Folgejahren allerdings die Improvisation schnell wieder aus diesen alternativen Gottesdiensten. Jazz fristete künftig in Deutschland ein Nischendasein in der Kirchenmusik als ein Schlagwort für komplexere Populärmusik, Gospels und Spirituals und durchkomponierte Arrangements für Chöre und Orgel, in denen bevorzugt Stile des

² Zur Verdeutlichung können hier die Klangbeispiele und Hörempfehlungen dienen, die sich auf der Website www.bluechurch.ch befinden.

³ Z. B. Ed Summerlin, *Liturgical Jazz*, LP, Ecclesia 1959; John Coltrane, *A Love Supreme*, LP, Impulse! 1965; Duke Ellington, *Sacred Concert*, LP, RCA 1966.

⁴ Hermann Gehlen, *Jazzmesse 1966*, LP, Schwann 1969.

⁵ Beispielhaft lässt sich diese Entwicklung an der Musik der Duisburger Gospelgroup verfolgen, die aus den Duisburger Jazzmessen des katholischen Kirchenmusikers Leo Schuhen hervorgingen. Sie adaptierten zunächst Spirituals (»Du, Herr, gabst uns dein festes Wort«), die auch für den Gemeindegesang tauglich wurden. In den Folgejahren entstanden zunehmend kritisch-provokante Rock-, Folk- und Protestsongs eher konzertanten Charakters.

Jazz bis 1960 kopiert wurden. Das spirituelle Erbe des Jazz und seine religiösen Bedeutungsebenen im konzertanten und säkularen Kontext wurden dabei oftmals vernachlässigt.⁶ Damit vollzog sich eine Entkopplung von dem, was als Jazz in Kirchen dargeboten wurde und was parallel dazu in Jazzclubs an moderner Musik erklang, die der Entkopplung entspricht, die sich ca. hundert Jahre zuvor zwischen der komponierten Kirchen- und der Konzertmusik vollzog.

Erst als prominente Jazzmusiker im ausgehenden 20. Jahrhundert christliche Spiritualität als eine wesentliche Inspirationsquelle in das Zentrum ihres musikalischen Schaffens rückten und, wo es möglich wurde, auch in Kirchenräumen konzertierten,⁷ wuchs in Deutschland erneut ein Interesse an der Kombination dieser Musik mit gottesdienstlichen Formen.⁸ Dies äußert sich seit etwa 20 Jahren in neu entstehenden Jazzgottesdienstreihen, Publikationen, Tagungen und Lehrveranstaltungen in den Ausbildungsstudiengängen. Dabei ist das wechselseitige Lernen zwischen Jazzmusikern und Theologen bisher im Vergleich zum gefestigten und erprobten Kanon an kirchenmusikalischer und liturgischer Tradition wenig untersucht und dokumentiert.

Diese Publikation führt mit ihren Beiträgen musiktheologische, soziokulturelle und musikpsychologische Perspektiven von jazzbegeisterten Theologen und religiös inspirierten Musikern zusammen und möchte Inspiration für die liturgische Praxis bieten. Sie gliedert sich in drei Abschnitte: Die ersten sieben Beiträge versammeln musiktheologische Betrachtungen über textliche und musikalische Improvisation von Improvisations-erprobten Theologen. Nach einem Intermezzo aus sechs kurzen Werkstattberichten von musikalischen Akteuren folgen sechs Beiträge von Berufsmusikern, die in Gottesdiensten mit Liturgical Jazz improvisieren und in Konzerten Sacred und Spiritual Jazz aufführen.⁹ Dabei

⁶ Eine ausführliche Diskussion bietet im deutschsprachigen Raum Gotthard Fermor, *Ekstasis. Das religiöse Erbe der Popmusik als Herausforderung an die Kirche*, Stuttgart 1999.

⁷ Beispielhaft wären hier u. a. zu nennen: Jan Garbarek, *Officium* (ECM, 1994); Brian Blade, *Fellowship* (Blue Note, 1998); Tord Gustavsen, *Changing Places* (ECM, 2003).

⁸ Für einen Überblick über gegenwärtige kirchennahe Künstler und jazznahe Kirchen sei auf das internationale Netzwerkportal www.bluechurch.ch verwiesen.

⁹ Liturgical Jazz besteht in der Tradition der Kirchenmusik aus einer der Liturgie dienlichen Musik, wie Jazzarrangements von Chorälen, Hymnen und liturgischen Kompositionen. Inspiriert von liturgischen Erfahrungen der Künstler können in

werden neben dem gestalterischen Potenzial des Jazz als improvisierende Musizierhaltung für die Klangfarben und Stimmungen von Liturgien auch neue Erkenntnisse zum Anteil von Improvisation in Gottesdiensten gewonnen.

Wir beginnen mit drei Beiträgen, die sich der Improvisation in der Alten Kirche widmen: Achim Budde vergleicht Varianten des freien Gebets in den frühen Liturgien mit den Improvisationsformeln des BeBop und untersucht den Niedergang der sprachlichen Improvisation in der Alten Kirche mit Blick auf die heutige Gottesdienstpraxis. William Harmless findet Schnittmengen zwischen Augustins rhetorischen Improvisationsfähigkeiten und den Solos von legendären Jazzmusikern und sieht dies als Beispiel, wie die Theologie vom Jazz lernen kann; er fordert dazu auf, Augustin nicht nur zu lesen, sondern ihn wie Jazz zu hören. Carol Harrison analysiert schließlich das Potenzial des Jazz als gottesdienstliche Musik unter Einbeziehung der Kirchenväter Basilius von Caesarea, Gregor von Nyssa und Origenes und postuliert eine Nähe von gottesdienstlichen Improvisationen zu »Songs without Words«, die einen unbeschreibbaren Gott-Klang verleihen könnten.

Die nächsten drei Autoren setzen sich mit Bausteinen einer Theologie des Jazz mit Blick auf liturgischen Jazz auseinander: Gotthard Fermor betrachtet phänomenologisch die religiöse Erfahrung im Jazz und ermutigt die Theologie, neue Deutungshorizonte für Improvisation zu eröffnen. Er fragt nach dem Mut zum Unvorhersehbaren, der Stille zum Zuhören und nach Körpererfahrungen in der Liturgie, die wie in der Musik Entgrenzung, Transformation und Erotik erfahrbar machen. Hans-Martin Gutmann vertieft die körperlichen Aspekte bei der Improvisation im Jazz zunächst aus soziokultureller Perspektive durch eine Analyse der prekären Lebenssituation von Jazzmusikern; er schließt Überlegungen zur Intuition und zum Lernen in der Improvisation an, die ihn zum Entwurf einer raum-zeitlichen Gestalt des Jazz und zu der Hypothese füh-

Ausnahmefällen auch Konzertprogramme aus Chorälen, Spirituals oder Hymnen entstehen, die »auf Augenhöhe« mit säkularem Jazz in Clubs und Konzertsälen erklingen. Sacred Jazz in der Tradition der Geistlichen Musik, also einer Konzertmusik, die religiös inspiriert und häufig außerhalb von Kirchenräumen zu hören ist, lebt von den religiösen Erfahrungswelten der jeweiligen Künstler und deren Verbindung in ihrer Musik, die sowohl im Konzertsaal und Jazzclub als auch in der Liturgie zu Hause ist. Spiritual Jazz ist ein eigenes Genre im Jazz seit 1965 und versteht sich als universalistisches Gotteslob oder Meditationsmusik, oftmals kontemplativ, modal, mit frei improvisierten langen Formen.

ren, dass freie improvisierte Musik in Gottesdiensten die Empfindsamkeit und Wahrnehmung für den Heiligen Geist befördern und so der ganzen Kirche eine offene und lebendige Grundhaltung geben könne, die angemessen für die heutige Zeit sei. Julia Koll beobachtet ausgehend von der Perspektive der rituellen Dynamik die interaktiven Konstellationen in selbst gestalteten Jazzgottesdiensten und differenziert Vorspiel, Zusammenspiel und Wechselspiel als wesentliche Elemente der Jazzimprovisation im Gottesdienst, die allesamt das Gemeinschaftserlebnis in der Liturgie intensivierten: Gemeinde und Musiker würden auf diese Weise zu einem Kollektiv verschmelzen, das aufmerksamer aufeinander hört und so in eine liturgische Haltung geführt werde, die der gläubigen Haltung entspricht. Jared Stahler, seit 2007 als Pastor für die Jazzarbeit der lutherischen Saint Peter's Church in Manhattan zuständig, erläutert und mit Blick auf das Reformationsjubiläum 2017, welchen Gewinn Jazz für die liturgische Praxis bringen kann und postuliert in Analogie zu Julia Kolls Beitrag Ebenen der Interaktion von Jazzimprovisationen im Gottesdienst.

Als Intermezzo aus der Praxis werfen die sechs Werkstattberichte Schlaglichter auf den Hintergrund moderner Werke in der Tradition des Sacred Jazz und Liturgical Jazz von Musikern aus England, den USA und Deutschland und beschreiben Arbeitsprozesse, Motivation und Visionen der Künstler.¹⁰ Eine abschließende kleine Typologie von Jazzimprovisation in Gottesdiensten, die aus Workshopsituationen mit Jazzmusikern, Studierenden und Pfarrern in Zürich im Dezember 2017 entstanden ist, verdeutlicht in kompakter, praxisnaher Form die zuvor im Detail analysierten Interaktionsprozesse zwischen Musik und Wort im Gottesdienst und versteht sich als Anregung zur praktischen Erprobung und Erweiterung in neuen Modellen.

Im zweiten Teil dieses Bandes versammeln sich Reflexionen von Musikschaaffenden über Jazzimprovisation und deren religiöse Sprachfähigkeit und gottesdienstliche Einsatzmöglichkeiten. Der Organist und Jazzpianist Daniel Stickan diskutiert sechs typische Vorurteile gegenüber Jazzimprovisationen im Gottesdienst und findet Argumente zu deren Entkräftung unter Einbeziehung der Kirchenorgel als zentrales gottesdienstliches Instrument. Matthias Petzold, Laienbruder des Franziskanerordens und Saxophonist, untersucht Schnittmengen zwischen der Jazzimprovisa-

¹⁰ Im Internetportal www.bluechurch.ch werden im Bereich »Research« kontinuierlich weitere Musikbeispiele und Werkstattberichte gesammelt.

tion und der katholischen Glaubensstradition und weitet damit den Blick in die Ökumene und auf die weltweite christliche Gemeinschaft.

Die folgenden Kapitel wenden sich nun von der Improvisation in der Liturgie der Liturgie in der improvisierten Musik zu: Der Jazzsänger und studierte evangelische Theologe Kurt Elling verweist auf das poetische Potenzial des Jazz und betont dabei eine postsäkulare Dimension der religiösen Rede in seiner Musik, die direkt auf das Numinose weist und sich als poetische, fragile, leise Stimme von dogmatischer Lehre unterscheidet. Chanda Rule, ebenfalls Jazzsängerin, greift die Spur des poetisch »gefassten« Heiligen in der Musik als heilendes und transformatives Potenzial auf und beschreibt ihre autobiographischen, künstlerischen und theologischen Erwägungen bei der Komposition eines Gemeindeliedes. Im Schlusskapitel belegt der Jazzpianist Tord Gustavsen die enge Verwobenheit von Körpererfahrungen mit psychologischen, spirituellen und geistlichen Erfahrungsebenen in der Jazz-Improvisation und bereichert damit die insbesondere von Hans-Martin Gutmann, Julia Koll und Gottfried Fermor erörterte spezifische Körperlichkeit in der Improvisation um musik-psychologische Analysen aus seiner langjährigen Praxiserfahrung als Pianist und Komponist von Sacred Jazz.

Die Promovendin Nicole Breithaupt legt eine Nachlese zur Tagung vor, Alexander Deeg stellt Überlegungen zur Bedeutung von Improvisation für die Liturgie unter den Kunstworten »ImproRitus« und »HeteroEchie« vor, und der Epilog wagt schließlich in fünf Thesen einen resümierenden Ausblick.

PERSPEKTIVEN AUS DER THEOLOGIE

DER SIEG DES RITUALS ÜBER DIE IMPROVISATION

Spontaneität und Vorschrift im Gebet der Alten Kirche

Achim Budde

Der Sieg des Rituals über die Improvisation¹ war in der römischen Kirche so vollständig, dass noch vor hundert Jahren allein der Gedanke, jemand wolle im Gottesdienst spontan agieren, Misstrauen und disziplinarische Konsequenzen ausgelöst hätte. Gottesdienst war das Gegenteil von Improvisation. Gottesdienst war Ritual – und zwar nicht im Sinne eines vielschichtigen Symbolgeschehens, wie es heute für ein vertieftes Verständnis der Liturgie fruchtbar gemacht wird² –, sondern in rechtlich-rubrizistischer Verengung: Die heiligen Handlungen wurden bis in die Handbewegungen hinein präzise angewiesen, und jedes Wort musste fehlerlos nach der schriftlichen Vorlage reproduziert werden: Die Messe wurde »gelesen«.

Dies alles war so selbstverständlich, dass man sich gar nicht vorstellen konnte, es sei einmal anders gewesen. Und auch die Liturgiewissenschaft hat ihre Zeit gebraucht, um zu erkennen, dass es sehr wohl einmal anders war, dass Freiheit im Gebet und Kreativität im Ritual in der Anfangszeit christlichen Gottesdienstes der Normalfall waren, der Grundmodus. Christen der ersten Jahrhunderte wäre es absurd erschienen, man könne Gebete anders als frei aus dem Herzen sprechen. Und dass es für gottesdienstliche Zeichen und Handlungen allgemeine und verbindliche Festlegungen gibt, musste sich im Zuge mehrerer Jahrhunderte und mithilfe unzähliger Synodalbeschlüsse erst nach und nach durchsetzen.

¹ Dieser Beitrag ist die schriftliche Fassung eines Referats, das im Rahmen der »Tage gelebter Liturgie« zum Thema »Improvisation – Der Augenblick im Gottesdienst« am 2. Oktober 2017 auf Burg Rothenfels gehalten wurde. Der Vortragsstil wurde beibehalten.

² Umfassend aufgearbeitet bei Andreas Odenthal, *Liturgie als Ritual. Theologische und psychoanalytische Überlegungen zu einer praktisch-theologischen Theorie des Gottesdienstes als Symbolgeschehen*, Stuttgart 2002, bes. 194–203.

Der Charakter der Liturgie als vorgegebenes Ritual ist nicht von Anfang an da gewesen, sondern in einem komplexen Prozess entstanden.³

Dass sich aus einem freien Spiel der Kräfte zunächst Gepflogenheiten, später dann einheitliche Regularien und ritualisierte Abläufe entwickelten, waren sekundäre Trends der Liturgiegeschichte. Am Anfang stand hingegen die vor Ort verantwortete Gestaltung nach bestem Wissen und Gewissen, und damit die Verschiedenheit. Die Überlieferung spreizte sich im Zuge ihrer Verbreitung zunächst in unzählige Sonderformen auf. Lokales Kolorit wurde je vor Ort aufgegriffen; es wurden Anpassungen vorgenommen an Sprache und Kultur. Erst viel später kommt es zu überregionalen Angleichungen der so entstandenen Traditionen, ganz ähnlich wie es auch in anderen Bereichen der kirchlichen Überlieferung der Fall war – etwa bei Bibelübersetzungen oder der Definition des biblischen Kanons, in der Ämter- und Machtstruktur oder auch in Kirchenrecht und Disziplin.

Eigentlich ist das so auch naheliegend; denn am Anfang steht eine missionarische Bewegung, die von Erlebnissen, Begegnungen und Einsichten getrieben ist, die die Augenzeugen selbst kaum glauben konnten. Nun verbreitet und zerstreut sich die Bewegung in erstaunlich kurzer Zeit in alle Welt. Ungezählte Einzelne machen sich auf, um das, was sie begeistert und was sie verstanden haben, weiterzutragen. Und jeder einzelne, der die Botschaft weitersagt, spricht *seine* Sprache – und benutzt sie, um sich mit *seinen* konkreten Zuhörern zu verständigen, in Syrien oder Ägypten, Persien oder Spanien. Sie entwickeln dabei Formen und Formulierungen, die in der konkreten Situation genau den richtigen Ton treffen, die das Denken und Empfinden der Adressaten erreichen, um die Botschaft Jesu konkret verständlich zu machen. Das bedeutet: Verbreitung führt bei gleichzeitiger Inkulturation geradezu logisch zwingend zu einer breiten Vielfalt der Ausdrucksformen.

Im gottesdienstlichen Leben der Frühzeit im 2. und 3. Jahrhundert hat dieser Vorgang zu einer Blüte an rituellen Ideen und Konzepten geführt, deren Ergebnisse uns heute zum Teil kurios anmuten: Wussten Sie zum Beispiel, dass bestimmte Gruppen von Asketen die Eucharistie mit Wasser statt mit Wein gefeiert haben?⁴ Heute gilt in manchen Kreisen

³ Vor allem jene Elemente des Paradigmas der Liturgie als Ritual, die auf die Vorgegebenheit und Selbstverständlichkeit der wiederholbaren symbolischen Handlungen abzielen, sind auf die Entstehungszeit nicht vollumfänglich anwendbar.

⁴ Vgl. Clemens Leonhard, Art. Mahl V (Kultmahl), in: Reallexikon für Antike und Christentum (RAC) 23 (2010), 1177f.; Günther Gentz, Art. Aquarii, in: RAC 1 (1950), 574f.

selbst Traubensaft als inakzeptabel ... Oder wussten Sie, dass in Kleinasien auch Frauen das eucharistische – und damit kirchliche – Leitungsamt innehatten, in dem sie das Eucharistiegebet sprachen?⁵ Das war danach für rund 1700 Jahre weltweit undenkbar. Wussten Sie, dass der Kanon der im Gottesdienst verlesenen Heiligen Schriften in Äthiopien einige Dutzend Bücher mehr umfasst? Die Idee, dass man den Umfang der Bibel überhaupt definieren müsse, ist dort im Grunde gar nicht aufgekommen.⁶ Oder können Sie sich vorstellen, dass mancherorts Käse als eucharistische Gabe dargebracht wurde?⁷ Die Theologen des lateinischen Mittelalters hätten vermutlich umfangreiche Traktate auf die Frage verwandt, ob und in was man Käse wandeln könne. Wussten Sie, dass Ambrosius von Mailand die Fußwaschung unter die Sakramente zählte?⁸ Und durch die biblische Verankerung und den expliziten Wiederholungsauftrag Jesu hatte er auch ziemlich gute Argumente dafür. Aber in der Systematik der »großen Sieben« gab es dafür später keinen Platz mehr. Haben Sie schon einmal davon gehört, dass man weit im Osten Eucharistie feiern konnte, ohne ihre Einsetzung im Letzen Abendmahl zu erwähnen (das tut man dort übrigens bis heute)?⁹ Dafür gab es umgekehrt tief im Westen eine Stadt, in der noch im 6. Jahrhundert – ungeachtet der damals längst geltenden theologischen Standards – ein Eucharistiegebet ohne Gestepik- lese gestaltet werden konnte.¹⁰ Die Rede ist von Rom ...

⁵ Vgl. Reinhold Meßner, Grundlinien der Entwicklung des eucharistischen Gebets in der frühen Kirche, in: Albert Gerhards/Heinzgerd Brakmann/Martin Klöckener (Hg.), *Prex Eucharistica* 3,1, Fribourg (CH) 2005, 37f.

⁶ Vgl. Anton Ziegenaus, *Kanon. Von der Väterzeit bis zur Gegenwart*, Handbuch der Dogmengeschichte Bd. 1, Fasc. 3a, 2 Freiburg u. a. 1990, 160f.

⁷ Vgl. Oliver Schuegraf, Art. Käse, in: *RAC* 19 (2001), 926–928.

⁸ Vgl. Ambrosius, *De sacramentis* 3, 4–7 (*Fontes Christiani* [FC] 3, 120–124 Schmitz).

⁹ Vgl. dazu Reinhold Meßner/Martin Lang, Die Freiheit zum Lobpreis des Namens. Identitätsstiftung im eucharistischen Hochgebet und in verwandten jüdischen Gebeten, in: Albert Gerhards/Andrea Doeker/Peter Ebenbauer (Hg.), *Identität durch Gebet. Zur gemeinschaftsbildenden Funktion institutionalisierten Betens in Judentum und Christentum*, Paderborn u. a. 2003, 371–411; dort, 399–402, eine sehr textnahe deutsche Übersetzung.

¹⁰ Vgl. Achim Budde, Die Darbringung im Gedankengang des Eucharistischen Hochgebetes. Eine entwicklungsgeschichtliche Skizze, in: Albert Gerhards/Klemens Richter (Hg.), *Das Opfer. Biblischer Anspruch und liturgische Gestalt*, Freiburg i. Br./Basel/Wien 2000, 187f.202.

So hat die Vielfalt in der Liturgie der Frühzeit manche Blüten getrieben, deren Aussterben wir bedauern können oder nicht. Faktisch aber hebt danach eine lange Geschichte der Regulierung an. An die Stelle der dezentral entwickelten und ad hoc angepassten gottesdienstlichen Handlungen tritt das überregional einheitliche Ritual. An die Stelle freier Sprache tritt die Vorschrift. Man kann das vierte Jahrhundert als »das Jahrhundert der Ordnung«¹¹ bezeichnen, weil das, was wir eine »Liturgische Ordnung« nennen, damals gewissermaßen erfunden wurde. Es wäre anachronistisch, darin nur den Verlust einer goldenen Urzeit zu bedauern. Denn damals gab es triftige Gründe dafür, der Spontaneität und Freiheit im Gottesdienst Grenzen zu setzen und Rituale mit großer räumlicher und zeitlicher Stabilität zu entwickeln. Dazu später.

I. DAS FAKTUM DER IMPROVISATION IN DER ALTEN KIRCHE

Für das Eucharistiegebet sind die Quellen, die von der Praxis der Improvisation in der Frühzeit Zeugnis geben, seit Jahrzehnten aufgearbeitet.¹² Sie stehen in einem breiteren Strom der Überlieferung, der auch das private Gebet und (semi-)gottesdienstliche Versammlungen außerhalb der Eucharistie umfasst. Im ersten Teil soll dieser Befund in seinen drei Facetten dargestellt werden.

1.1 Privates Gebet als freies Gebet

Beten war zentral für die christliche Identität. Wenn jemand Christ werden wollte, dann brachte man ihm zuerst das Beten bei; so beschreibt es Justin der Märtyrer im 2. Jahrhundert.¹³ Und gleich nach dem Taufbad führte man ihn feierlich in den Gemeindegottesdienst – und zwar nicht erst zur eucharistischen Mahlhandlung, sondern bereits zu den Fürbitten, dem allgemeinen Gebet für das Heil der Welt, an dem der Taufbe-

¹¹ Vgl. Achim Budde, *Die ägyptische Basilios-Anaphora. Text – Kommentar – Geschichte*, Münster 2004, 553.

¹² Vgl. Richard P. C. Hanson, *The liberty of the bishop to improvise prayer in the eucharist*, in: *Vigiliae Christianae* 15 (1961), 173–176; breiter dann bei Allan Bouley, *From Freedom to Formula. The Evolution of the Eucharistic Prayer from Oral Improvisation to Written Texts*, Washington (DC) 1981, bes. 89–158.

¹³ Vgl. Justin der Märtyrer, *Apologie* 1, 61 (118 Marcovich).

werber vorher noch nicht teilnehmen durfte.¹⁴ Das Gebet der Kirche ist die erste Tat seiner neuen Existenz als Teil des Volkes Gottes, als Glied am Leib Christi.

Dabei ist Gebet im Christentum zunächst einmal immer das freie Sprechen. Das zeigt Clemens von Alexandriens Definition, die bereits in der Antike »klassisch« geworden ist: »Es ist also das Gebet, um diesen kühnen Ausdruck zu wagen, ein Gespräch mit Gott. Wenn wir daher nur flüsternd und, selbst ohne die Lippen zu öffnen, schweigend zu ihm sprechen, so rufen wir laut zu ihm in unserem Herzen; denn Gott hört ununterbrochen die innere Stimme unseres Herzens.«¹⁵

Diese Definition macht deutlich, dass der individuelle Kontakt zu Gott sich im Modus des freien Sprechens vollzieht.¹⁶ Entscheidend ist, »mit Gott in Verkehr zu kommen«, und dieser »Zugang zu Gott«¹⁷ ist direkt und braucht keinerlei Vermittlung. Da Gott in die Seele des Menschen unmittelbare Einsicht hat, wird auch das gedachte Wort von ihm verstanden,¹⁸ ja selbst unsprachliche Empfindungen wie das in Röm 8,26 erwähnte »Seufzen, das wir nicht in Worte fassen können«.¹⁹

Diese Freiheit im individuellen Gespräch mit Gott lässt sich für die Frühzeit sogar an der Rezeption des Vaterunsers aufzeigen, das später zum Musterbeispiel eines Aufsage-Gebets wird. Der jesuanische Begleitbefehl zum Vaterunser: »So betet!« (Mt 6,9) impliziert nämlich nicht zwingend die wörtliche Rezitation des Textes. Ein Verständnis im Sinne von »In dieser Art betet!« oder »In dieser Haltung betet!« ist bis ins dritte Jahrhundert hinein vorherrschend. Dieselbe Deutung liegt wohl auch der Wiederholung des jesuanischen Befehls in der Didache zugrunde,²⁰ auch wenn sie schon früh im Sinne einer dreimal täglichen Rezitation ausge-

¹⁴ Vgl. Just. apol. 1, 65 (125f. Marcovich).

¹⁵ Clemens von Alexandrien, Stromata 7, 39, 6 (Griechische Christliche Schriftsteller [GCS] Clem. 3, 30 Stählin; dt. Bibliothek der Kirchenväter [BKV]² 2, 20, 45f. Stählin).

¹⁶ In der Betonung des Extremfalls, »selbst ohne die Lippen zu öffnen«, scheint auf, dass das Gebet normalerweise stimmhaft vollzogen wurde.

¹⁷ Clem. Alex. strom. 7, 42, 1 (GCS Clem. 3, 31 Stählin; dt. BKV² 2, 20, 48 Stählin).

¹⁸ Vgl. Clem. Alex. strom. 7, 43, 4 (GCS Clem. 3, 32 Stählin; dt. BKV² 2, 20, 49 Stählin).

¹⁹ Vgl. Clem. Alex. strom. 7, 49, 7 (GCS Clem. 3, 37 Stählin; dt. BKV² 2, 20, 55–56 Stählin).

²⁰ Vgl. Didache 8, 2 (118f. Schöllgen).

legt wurde.²¹ Selbst Tertullian, der das Vaterunser als *legitima et ordinaria oratio*²² bezeichnet, beschreibt ausdrücklich, wie der Themenkatalog des Vaterunsers im Privatgebet verlassen und um eigene Themen frei ergänzt wird.²³ Offenbar gilt für Tertullian auch intern, was er in seiner Apologie geradezu als Charakteristikum christlichen Betens benennt: Christen beten »ohne Vorbeter, weil aus dem Herzen«²⁴.

Auch Origenes, der dem Vaterunser weite Teile seiner Schrift »Über das Gebet« widmet, leitet aus der hohen Autorität des Textes definitiv keine wörtliche, sondern allein die inhaltliche Orientierung am Vaterunser ab: »Wir wollen also nicht meinen, dass wir gelehrt würden, zu einer bestimmten Gebetszeit Worte zu sprechen; vielmehr soll [...] unser ganzes Leben als Gebet ohne Unterlass sprechen: »Unser Vater, der in den Himmeln.«²⁵ Eine wörtliche Rezitation wird dadurch im Grunde ausgeschlossen.²⁶ Noch Origenes kam offenbar nicht auf die Idee, beten könne man anders als durch freies Sprechen. Das zeigt sich noch eindrücklicher, wenn er am Ende seiner Schrift eine auf die Praxis ausgerichtete Anleitung zum Gebet erteilt, in der er die Struktur und die »Hauptstücke« eines jeden Gebets erläutert (Lobpreis, Danksagung, Vergebungsbitten, Fürbitte, Doxologie), in der er das Vaterunser jedoch mit keinem Wort erwähnt.²⁷ Fazit: Bis zu Tertullian und Origenes (3. Jahrhundert) wurde selbst das

²¹ So vermutlich bereits vom Kompilator der Apostolischen Konstitutionen in Const. Apost. 7, 24, 2 (Sources Chrétiennes [SC] 336, 52, 11 Metzger; dt. BKV¹ 231 Boxler). Sollte der Didachist dies jedoch tatsächlich im Sinn gehabt haben, wäre es der einzige Beleg für eine solche Praxis vor Cyprian von Karthago; vgl. Paul Bradshaw, Parallels between early Jewish and Christian prayers, in: Albert Gerhards u. a. (Hg.), Identität durch Gebet, Paderborn 2003, 31; Harald Buchinger, Gebet und Identität bei Origenes. Das Vaterunser im Horizont der Auseinandersetzung um Liturgie und Exegese, in: a. a. O., 317–320.

²² Tertullian, De oratione 10 (CCL 1, 263 Diercks; dt. BKV² 7, 257 Kellner).

²³ Auch die Bezugnahme bei Tertullian, De ieiunio 15, 6 (Corpus Christianorum, Series Latina [CCL] 2, 1274 Reifferscheid/Wissowa; BKV² 24, 554 Kellner) setzt zwar die häufige, nicht aber die wörtliche Aneignung der Vaterunserbitte um das tägliche Brot voraus.

²⁴ Tertullian, Apologeticum 30, 4 (CCL 1, 141 Dekkers; BKV² 24, 127 Kellner): »Sine monitore, quia de pectore oramus.«; Zum Vorbeter in paganen Kulturen vgl. Emmanouel von Severus, Art. Gebet I, in: RAC 8 (1972) 1156.

²⁵ Origenes, De oratione 22, 5 (GCS Orig. 2, 349, 16–20 Koetschau; dt. Buchinger, Identität (Anm. 21), 318 Anm. 49.

²⁶ Vgl. Buchinger (Anm. 21), ebd.

²⁷ Vgl. Orig. or. 33 (GCS Orig. 2, 401f. Koetschau; dt. BKV² 48, 145–147 Koetschau).

Vaterunser in der privaten Frömmigkeit nicht aufgesagt, sondern galt lediglich katechetisch als Richtschnur für das freie Gebet.

1.2 Gemeinsames Gebet als freies Gebet mit Spielregeln

Was für das private Gebet gilt, ist zunächst einmal auch die selbstverständliche Grundlage für die Entwicklung gemeinsamen Gebets. Auch im Gottesdienst herrschte anfangs eine vergleichbare Freiheit und Unmittelbarkeit des persönlichen Ausdrucks.

Das beginnt damit, dass bei Paulus jeder etwas zum Gottesdienst beitragen soll: »einer einen Psalm, ein anderer eine Lehre, der dritte eine Offenbarung; einer redet in Zungen, und ein anderer deutet es. Alles geschehe so, dass es aufbaut« (1 Kor 14,26). Das spontane Ausleben individueller Begabungen wird also durchaus auch in der Zusammenkunft abgefragt. Besonders mit Blick auf prophetische Rede scheint Paulus auch hier überzeugt zu sein: »Wo der Geist des Herrn wirkt, da ist Freiheit« (2 Kor 3,17).

Aber nicht nur ausgewiesene Charismatiker, sondern alle Gläubigen durften ihre Begabungen vor der Gemeinschaft entfalten. So berichtet Tertullian im dritten Jahrhundert von Agape-Gottesdiensten, in denen jeder einzelne Gläubige frei vorbetet, wie es der Geist ihm eingibt: »Wenn die Hände gewaschen und die Lichter entzündet sind, wird jeder aufgefordert, vorzutreten und Gott Lob zu singen, wie er es aus der Heiligen Schrift oder nach eigenem Talente vermag.«²⁸

Natürlich kann nicht einfach jeder tun und sagen, was er will. Vielmehr entwickeln sich Gepflogenheiten, wie im Wechselspiel verschiedener Akteure ein gemeinsames Lob erklingen kann. Die Keimzelle dieser Entwicklung ist das christliche Ehepaar. Im zweiten Buch an seine Frau schwärmt Tertullian: »Welch schönes Zweigespann sind ein Paar Gläubige [...]. Aus beider Mund ertönen Psalmen und Hymnen, und sie fordern sich gegenseitig zum Wettstreite heraus, wer wohl am besten dem Herrn lobsingen könne.«²⁹ Die Formulierung »*mutuo provocant*« lässt vermuten, dass die erwähnten Psalmen und Hymnen in irgendeiner Aufteilung abwechselnd gesungen wurden.³⁰ Der Befund bestätigt sich in der Nega-

²⁸ Tert. apol. 39, 18 (CCL 1, 153 Dekkers; dt. BKV² 24, 146 Kellner).

²⁹ Tertullian, Ad uxorem 2, 9, 8 (CCL 1, 394 Kroymann; dt. BKV² 7, 84 Kellner).

³⁰ Vgl. Achim Budde, Beten nach Vorschrift – Wie der Geist sich im Buchstaben wiederfand, in: Diliana Atanassova/Tinatina Chronz (Hg.), ΣΥΝΑΞΙΣ ΚΑΘΟΛΙΚΗ. Beiträge zu Gottesdienst und Geschichte der fünf altkirchlichen Patriarchate, Wien/Berlin/Münster 2014, 92.

tivprobe: Heiratet eine Frau einen Nichtchristen, dann fragt Tertullian besorgt: »Was wird ihr Mann ihr, oder was wird sie ihrem Mann vorsingen?«³¹

Tertullian berichtet dann verschiedentlich von christlichen Zusammenkünften in kleineren Gruppen, in denen gemeinsam gebetet wurde. Er lobt in diesem Zusammenhang seinen Freund Donatus, dem beim Psalmengesang aufgrund seines guten Gedächtnisses und seiner schönen Stimme eine solistische Rolle zufällt.³²

Zugleich aber hatten sich in solch kleineren Gruppen bereits Singweisen eingebürgert, die die Begabungen der Solisten mit der Beteiligung aller verzahnten: »Die Liebhaber des Betens pflegen an ihre Gebete das Halleluja anzureihen und Psalmen von der Art, dass die Mitbewesenden deren Schlussworten antworten können.«³³

Gemeinschaft entsteht hier also durch Interaktion: Wenn Individuen sich zum Beten zusammentun, dann verständigen sie sich auf eine Auswahl von Texten, Psalmen oder Liedern, die sie gemeinsam oder mit verteilten Rollen singen. Dadurch wird die Spontaneität und Verschiedenheit des Ausdrucks eingeschränkt; zugleich aber ermöglicht diese Praxis gemeinsames Handeln – und evoziert ein Gefühl der Gemeinschaft, das durch noch so viele Solo-Beiträge nicht zu erreichen ist.

1.3 Das Eucharistiegebet

Kommen wir nun zu den wenigen, aber deutlichen Stellen, die aufzeigen, dass auch das Eucharistiegebet von diesen allgemeinen Gepflogenheiten keine Ausnahme bildete.

Der früheste Beleg ist die älteste erhaltene Kirchenordnung, die »Didache«, die um das Jahr 100 n. Chr. Modellgebete für die Vorbeter des Gottesdienstes präsentiert. Dort heißt es gleich im Anschluss an das Modell: »Den Propheten aber gestattet, Dank zu sagen, soviel sie wollen.«³⁴ Und kein Bischof hatte das Recht, dieser Freiheit des Geistes Schranken zu setzen.

³¹ Tert. uxor. 2, 6, 1 (CCL 1, 390 Kroymann; dt. BKV² 7, 81 Kellner).

³² Vgl. Cyprian, Ad Donatum 16 (CSEL 3, 1, 16 Hartel; dt. BKV² 34, 55 Baer).

³³ Tert. orat. 27 (CCL 1, 273 Diercks; dt. nach BKV² 7, 271 Kellner). Eine ähnliche Form der Gemeindebeteiligung im Wechsel mit solistischen Partien scheint in den durch die äthiopische Fassung der Traditio Apostolica geschilderten Agape-Mählern üblich gewesen zu sein; vgl. äth. Trad. Apost. 36 (77 Duensing): »Und indem dann der Bischof den Kelch reicht, spricht er einen Psalm, der auf den Kelch paßt, indem alle jeden mit Hallelujah (versehenen Psalm?) sprechen. Wenn sie die Psalme lesen, sagen alle Hallelujah.«

³⁴ Did. 10, 7 (FC 1, 126–127 Schöllgen).

Als einige Jahrzehnte später Justin der Märtyrer den Ablauf einer Eucharistiefeier beschreibt, weist er ausdrücklich darauf hin, dass die konkrete Ausführung den persönlichen Fähigkeiten des Vorstehers entsprechend ausfällt: »Dann werden Brot, Wein und Wasser herbeigeht, der Vorsteher schickt nach Vermögen (ὅση δύναμις αὐτοῦ, »so gut er kann«) Gebete und Danksagungen hinauf und das Volk stimmt ein, indem es das Amen sagt. Darauf findet die Ausspendung statt.«³⁵

Schließlich zeigt die sahidische Überarbeitung der sogenannten *Traditio Apostolica* in wünschenswerter Eindeutigkeit, was noch im fünften Jahrhundert für normal gehalten werden konnte: »Wenn der Bischof dann dankt, so wie wir schon gesagt haben, besteht für ihn keineswegs die Notwendigkeit, dass er dieselben Worte spricht, die wir oben angeführt haben, als ob er Auswendiggelerntes rezitierte, in dem er Gott dankt, sondern jeder soll beten, wie er kann. Wenn er in geeigneter Weise ein feierliches Gebet beten kann, so ist es gut. Wenn er aber ferner beim Beten in angemessener Weise ein Gebet spricht, so hindert ihn nichts (daran); nur soll er fest im rechten Glauben beten.«³⁶

Den mit dem liturgischen Gebet beauftragten Amtsträgern werden also inzwischen Kriterien mit auf den Weg gegeben, um ihr Improvisationsvermögen in bestimmte Bahnen zu lenken. Dabei wird aber nach wie vor vorausgesetzt, dass die sprachliche Durchführung spontan aus dem Augenblick heraus geschieht.

2. DIE TECHNIK DER IMPROVISATION IN DER ALTEN KIRCHE

Alle bisher genannten Quellen belegen die Tatsache, *dass* improvisiert wurde. *Wie* improvisiert wurde, soll im zweiten Teil aufgezeigt werden. Dass das überhaupt möglich ist, obwohl doch von den frei improvisierten Gebeten naturgemäß keine Aufzeichnungen erhalten sind, ist einem Glücksfall der Überlieferungsgeschichte zu verdanken.

³⁵ Just. apol. 1, 67, 5 (129 Marcovich).

³⁶ Vgl. die sahidische Fassung von *Traditio Apostolica* 34 (6 Till/Leipoldt) [in der Zählung von Botte und Geerlings Kap. 9].

2.1 Methoden der Rekonstruktion

Ausgangspunkt der folgenden Beobachtung ist die Untersuchung antiker Eucharistiegebete. Die »Vergleichende Liturgiewissenschaft« versucht, durch den Vergleich überlieferter Gebetstexte geschichtliche Entwicklungen zu rekonstruieren. Allerdings sind liturgische Texte im Unterschied zu literarischen Texten »Gebrauchsliteratur« wie Lexika, Kochbücher oder Reiseführer. Diese Textgattungen unterliegen stetiger Veränderung, weil Informationen, die für die Nutzung in der jeweiligen Gegenwart wertvoll sind, nachgetragen und bei der nächsten Abschrift in den Text eingeflochten werden. Bis zur Einführung des Buchdrucks gab es deshalb in den Sakristeien der Welt keine zwei identischen Messbücher: Liturgische Texte leben und entwickeln sich überall ein wenig anders. Zugleich können sie bis in den Wortlaut hinein parallelen Einflüssen unterliegen, auch wenn ihre Abschreibeprozesse voneinander unabhängig verlaufen. Eine liturgische Handschrift dokumentiert daher immer den Gottesdienst ihrer Nutzungszeit und ihres Nutzungsortes, auch wenn ihr Text einzelne Passagen aus der Spätantike enthalten mag.³⁷

Seit dem Einsetzen der handschriftlichen Überlieferung kann man diese Liturgie-Entwicklung schön an den Manuskripten ablesen. Für die Zeit davor muss sie hingegen mühselig rekonstruiert werden. Dazu dient der Liturgievergleich: Man legt verwandte Texte synoptisch nebeneinander und benennt Gemeinsamkeiten und Unterschiede. Im Idealfall lassen sich Übernahmen und Abweichungen als redaktionelle Eingriffe plausibel machen, schlüssig aus der theologischen Entwicklung heraus erklären und dadurch in die Liturgiegeschichte einbetten: Jemand hat die ihm vorliegende Überlieferung verändert, weil ihm das in seinem historischen und regionalen Kontext aus diesen und jenen Gründen hilfreich erschien. Leider lassen solche Theorien und Rekonstruktionen meistens viele Fragen offen.

2.2 Ein rätselhafter Fall: Basilius und Jakobus

So ist es auch mit folgendem Spezialfall:³⁸ dem Vergleich zweier Eucharistieformulare unterschiedlicher Herkunft. Beide reichen mit den Wur-

³⁷ Zur Gattung liturgischer Texte und ihren Konsequenzen für die editorische Aufarbeitung vgl. Budde, *Basilius-Anaphora* (Anm. 11), 39–63.

³⁸ Die vorliegende Darstellung beschränkt sich auf zwei von drei verwandten Texten. Eine vollständige Analyse und die Nachweise der Editionen finden sich bei Achim Budde, *Improvisation im Eucharistiegebet. Zur Technik freien Betens in der Alten Kirche*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 44 (2001), 127–141.

zeln ihrer Textgeschichte bis in die Spätantike zurück. Im Rahmen ihrer heilsgeschichtlichen Danksagung weisen diese Anaphoren sowohl im Wortlaut als auch im Gedankengang verblüffende Übereinstimmungen auf, die sich nicht allein aus der allgemeinen Verbreitung liturgischen Formelgutes oder durch Zufall erklären lassen. Andererseits können die Texte jedoch auch kaum im Verhältnis von Vorlage und Überarbeitung zueinander stehen. Ihre Verwandtschaft ist dafür doch zu vage und beschränkt sich außerdem auf wenige Verse.

Der eine Text ist die ägyptische Rezension der Basilius-Anaphora,³⁹ die sich aus einer Vorstufe der byzantinischen Basilius-Anaphora entwickelt hat und in ihrer ältesten Substanz auf das vierte Jahrhundert, vielleicht sogar auf Basilius den Großen persönlich, zurückgeht.⁴⁰

Der andere Text, die Jakobus-Anaphora,⁴¹ stammt aus Palästina. Im Abschnitt zwischen Sanctus und Einsetzungsbericht ist eine gewisse Verwandtschaft mit der ägyptischen Basilius-Anaphora offensichtlich, aber schwer zu präzisieren.

³⁹ Vergleichende Edition der griechischen und koptischen Handschriften mit Übersetzung des koptischen Endtextes bei Budde, *Basilios-Anaphora* (Anm. 11), 146–153; dt. Übersetzung des griechischen Hauptzeugen bei Reinhold Meßner, Einführung in die Liturgiewissenschaft, Paderborn 2001, 383f.

⁴⁰ Vgl. Budde, *Basilios-Anaphora* (Anm. 11), 568–577, das Kapitel »Die Feder des Basilius«.

⁴¹ Text bei B. Charles Mercier, *La liturgie de Saint Jacques. Édition critique du texte grec avec traduction latine*, *Patrologia Orientalis* (PO) 26, 2 (1946), 200–202. Eine von Stéphane Verhelst erstellte griechische Retroversion der georgischen Rezension, die gegenüber den griechischen Handschriften einen älteren Entwicklungsstand widerspiegelt, findet sich bei Lili Khevsuriani u. a. (Hg.), *Liturgia ibero-gaeca Sancti Iacobi. Editio – translatio – retroversio – commentarii*, Münster 2011, 210f.