

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 26 (1974)

Artikel: Neue Möglichkeiten der Kirchenmusik

Autor: Schnebel, Dieter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858860>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dr. Dieter Schnebel, München

Neue Möglichkeiten der Kirchenmusik

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

Ich möchte keineswegs nun allzu speziell über die avantgardistische Musik reden, sondern das Problem Musik in der Kirche in einem prinzipiellen Zusammenhang sehen und von da her dann Blicke zur avantgardistischen Kunst werfen.

Wenn man von der heutigen Situation «Musik in der Kirche» ausgeht, dann läßt sich eines beobachten, nämlich eine recht respektable Vielfalt. Es gibt Improvisationsmusik in der Kirche, es gibt Beat-Gottesdienste, Jazz-Messen, der Schlager hat Einzug gehalten, es gibt alte, sehr alte Musik, die Musik der Renaissancezeit, Barockmusik, Musik der Klassik und Romantik, neue Musik und schließlich auch neueste Musik. Alle mögliche Musik wird in der Kirche aufgeführt, sei es in Gottesdiensten, sei es in speziellen musikalischen Veranstaltungen. Es gibt einige Musikarten, die noch nicht ihren Einzug in die Kirche gehalten haben, weil sie an bestimmte Lokalisationen fixiert sind. So werden keine Opern in der Kirche gemacht, auch wenig Konzertmusik oder Volksmusik; aber sonst hat eigentlich heutzutage jedwede Art von Musik ihren Einzug in die Kirche gehalten. Das Bild ist pluralistisch, so pluralistisch wie unsere Gesellschaft; man könnte sagen, es ist eine freundliche Spiegelung der pluralistischen Gesellschaft, in der wir leben.

Die Gründe für diese Vielfalt sind verschieden. Einmal dürfte es das sehr legitime Streben nach Erweiterung sein, immer mehr von draußen in die Kirche her einzuholen, teilzunehmen an den Erfahrungen, die sonst anderswo auch mit Musik gemacht werden und diese Erfahrungen nun wiederum nutzbar zu machen für Musik in der Kirche. Es dürften sicher auch andere Gründe mitspielen, nämlich Ratlosigkeit, daß man nicht mehr so recht weiß, wie weitermachen. Unbehagen, daß man das Empfinden hat, mit dem, was wir bisher hatten, was wir bisher praktizierten, kommen wir nicht mehr recht weiter. Und dann vollzieht sich so eine Art Anpassungsprozeß, innerhalb dessen man versucht – nun, ich möchte es etwas pointiert formulieren –, für jeden etwas zu geben. Mit dieser Entwicklung geht einher eine Modernisierung auch des Gottesdienstes und der Musik in der Kirche, der musikalischen Veranstaltungen.

Nun, die Vielfalt, so schön sie auf den ersten Blick sich darstellt, hat doch auch recht viele Probleme. Sieht man diese Vielfalt einmal real, das heißt prozentual anteilig auf diese verschiedenen Arten von Musik, die heutzutage in Kirchen gespielt werden, dann wird jene Vielfalt merkwürdig schief. Überwiegend sind immer noch die traditionellen Gottesdienste, die traditionellen musikalischen Veranstal-

tungen. Im Protestantismus etwa die Choräle, die aus dem Fundus des 16. und 17. Jahrhunderts herrühren, Orgelmusik aus der Barockzeit, wobei immer noch die Tabuierung des 19. Jahrhunderts eine große Rolle spielt. In der freikirchlichen Sphäre wird mehr denn das Gut der Musik des 19. Jahrhunderts gepflegt, in der katholischen Kirche Gregorianik und die großen Messen der Klassik, daneben Renaissance-musik usw. Es hat also jeder Kirchenbereich, von der Tradition her übernommen, eine oder mehrere bestimmte Musikarten, die sozusagen im Mittelpunkt stehen, die prozentual gesehen den Hauptanteil ausmachen. Und daneben gibt es dann so eine Art Garnierung, jene Jazz-Messen, jene Beat-Gottesdienste und dann nun auch sehr vereinzelt musikalische und gottesdienstliche Veranstaltungen mit neuer, mit avantgardistischer Musik.

Nun, wie wird die Erweiterung aufgenommen? Wie kommt sie an? Wo man gängige Musikarten einbezieht, geschieht das meist vergleichsweise widerstandslos, wobei sich freilich auch bemerken läßt, daß etwa das Interesse an Jazzmusik oder Beat in der Kirche, wenn solche Gottesdienste oder solche musikalische Veranstaltungen regelmäßig durchgeführt werden, doch recht bald nachläßt. Anders sieht es aus, wo avantgardistische, wo neue Musik in der Kirche gespielt wird. Nun, auch da gibt es viel, es gibt die geistlichen Werke, etwa von György Ligeti sein Requiem, seine Orgelstücke, sein Chorstück «Lux aeterna»; es gibt die Chor- und Orgelwerke von Mauricio Kagel, es gibt die Werke von Penderecki, es gibt die Werke von Klaus Huber, und es wären hier noch mancherlei Namen zu nennen. Wo solche Musik innerhalb des kirchlichen Rahmens aufgeführt wird, ist es so, daß sie vergleichsweise gut ankommt, dann, wenn sie an überkommene Inhalte fixiert ist. Beispiel: Ligetis Requiem oder Pendereckis Passion. Hier ist ein von der Konvention her bekannter Zusammenhang, nämlich der Requiemtext oder ein Passionstext vorgegeben, und die avantgardistische Musik hängt gewissermaßen daran. Kommunikativ kann man dann dem Requiemtext folgen und von da her die avantgardistische Musik verstehen. Also wo Wortzusammenhänge, liturgische Zusammenhänge unangetastet bleiben, kommt solche neue Musik vergleichsweise gut an.

Anders sieht es aus, wo auf derlei verzichtet wird. Ich möchte hier als Beispiel für vieles, für mehreres auf einige Stücke von Mauricio Kagel hinweisen. Von Mauricio Kagel gibt es zwei Orgelkompositionen, die eine heißt «Improvisation ajoutée» und die andere «Fantasia» für Orgel mit Obligati. Bei der «Improvisation ajoutée» handelt es sich um ein Stück für einen Organisten und zwei Registranten, wobei die beiden Registranten fast mehr zu tun haben und mehr Virtuosität entfalten als der Mann an der Tastatur. Nicht genug damit, die beiden Assistenten haben mit dem Organisten zusammen «Improvisation ajoutée» auszuführen, und zwar eine orale. Sie haben an gewissen Stellen des Werks etwa zu husten, zu schreien, zu lachen, zu pfeifen oder zu heulen. Nun, wo so etwas aufgeführt wird, da hört's meistens auf. Da wachsen die Widerstände, und man wird böse. Was soll das? Frage eins. Frage zwei: Was soll das in der Kirche?

Nun, was ist der Sinn alldessen? Man kann das natürlich nur deuten. Ich kann hier auch nur meine eigene Deutung geben. Ich vermute, daß diese Aktionen, diese mündlichen Aktionen der Musiker zum Beispiel eine Art Protest gegen das Starre

und Majestätische der Orgel darstellen. Die Orgel ist ja doch eine gigantische Maschinerie, und es könnte hier der Versuch dahinterstecken, diese gigantische Maschine zu verlebendigen, zu vermenschlichen. Wenn man das Stück in seinem Ausdruckszusammenhang sieht, dann gewinnen diese Aktionen noch einen andern Sinn. Das Kagelsche Orgelwerk hat einen sehr oppressiven Klang; die Klänge wälzen sich an einigen Stellen genau so über einen, wie meinetwegen der Organist sich über die Tasten wälzt, und man hat das Gefühl, man wird überschüttet, man wird überschwemmt, es ist fast nicht mehr auszuhalten. Und dann kommen diese Schreie aus diesen Orgelklängen heraus. Und wenn dann das Stück noch geschlossen wird mit dem Wort «Ende» – am Schluß sagt der Organist, wenn alles vorbei ist, ganz deutlich und pointiert «Ende» –, dann wirkt das so wie ein hinterher geliefertes Thema: «Ende», endzeitliche, apokalyptische Situation, und von daher gesehen gewinnen dann jene Äußerungen des Schreiens und auch des Lachens – das Lachen wirkt hier meistens ganz grell und schrecklich – und des Heulens einen ausdrucksmäßigen Sinn.

Das ist das eine Stück von Kagel. Es gibt ein anderes, das freundlicher, heiterer ist: die «Fantasia» für Orgel mit Obligati. Nun, die Obligati sind in diesem Stück Tonbandaufnahmen, und zwar Tonbandaufnahmen aus dem Leben des Organisten. Also zum Beispiel wenn er des Sonntags früh aufsteht, wenn er dann zur Arbeit geht, der Einzug in die Kirche mit Glockengeläut, davon sind Tonbandaufnahmen zu machen, die natürlich einen gewissen Klangcharakter haben. Und was nun der Organist auszuführen hat, ist, diese Obligati, dieses Obligate des eigenen Lebens, des Eingespanntseins in den Dienst, dieses Obligate durch Fantasien zu überbrücken. Der Organist bildet Amalgame zwischen den Tonbandaufnahmen. Nun, dieses Stück wirkt natürlich nicht so verstörend wie «Improvisation ajoutée». Aber auch hier entstehen die Widerstände. Was soll der schrillende Wecker zu Beginn, was sollen die Klänge vom Frühstück, oder auch was sollen die Aufnahmen aus Kirchenzeremonien, aus Trauungen, Eheschließungen usw.? Was soll das alles, wo das Privatleben des Organisten akustisch in die Musik eingeschleppt wird, was soll so etwas in der Kirche?

Nun von Kagel noch ein drittes Beispiel, sein Werk «Halleluja» für Chor, wobei der Chor auch einige Instrumente benutzen kann, nämlich Orgelpfeifen. Auch da fragt man sich, was soll das, und zwar warum? Hier gibt es nämlich keinen liturgischen Text im strengen Sinn, und doch gibt es einen. Was die Choristen singen, ist ein sehr merkwürdiges Latein. Man wird bei diesem Latein dauernd an kirchliche Formulierungen aus der Messe erinnert, an mittelalterliche lateinische Gesänge. Und doch ist es ständig anders, doch entgleist das fortwährend, und ebenso seltsam, ebenso merkwürdig sind die Stimmen geführt. Auch hier die Frage: Was sollen diese depravierten Texte, was soll dieser merkwürdig kaputte Gesang, gehört so was in die Kirche? Ist es nicht letzten Endes Lästerung? Ist das nicht etwas, was man ablehnen muß? Nun, man könnte auch hier wieder die Sache positiv sehen. Vielleicht ist damit gemeint eine Spiegelung dessen, was ist, eine Darstellung dessen, wie lädiert Musik in der Kirche heutzutage ist, das einmal in aller Drastik und freilich auch sehr künstlich vorgeführt.

Bei solcher Musik, die ja wohlgerne für die Kirche, für Aufführung in kirchlichen Räumen geschrieben ist, hört es natürlich mit der Gemütlichkeit auf und hört es auch auf mit dem freundlichen Pluralismus. Hier entstehen meist erhebliche Widerstände sowohl ästhetischer wie auch theologischer Art. Ist so etwas noch christlich, kirchlich zu verantworten? Ist das vom Glauben, von der Sache her noch zu vertreten? Ähnliches gäbe es zu sagen bei gottesdienstlichen Experimenten, wo nun auch Gottesdienste von Grund auf umgestaltet werden. Der Stuttgarter Kirchenmusiker Clytus Gottwald hat einige Male informelle, wie er es nannte, Gottesdienste veranstaltet, die zu solchen Widerständen innerhalb der Gemeinde und sehr stark gerade nun auch von den Theologen und von den Kirchengemeinderäten her führten, daß Gottwald sein Kantorenamt verließ.

Nun Résumé: Wo Neues, auch Neuestes sich an gewohnte Zusammenhänge hält, wird es für akzeptabel gehalten. Wo es diese gewohnten, diese tradierten Zusammenhänge verläßt, wird es schwierig. Deutlicher formuliert, wo Musik oder auch der Kult autonom aus sich selbst heraus, aus ihren eigenen Triebkräften heraus gestaltet werden, da werden die Dinge problematisch. Nun gestatten Sie einen kleinen historischen Exkurs. Das ist eigentlich nicht neu. Diese Widerstände hat es immer schon gegeben, vielleicht seit Anbeginn, seit man Musik in religiöses Leben hineinnahm, seit Kult sich zu entfalten begann. Der Theoretiker und Philosoph Adorno hat den Ursprung der Musik im Theologischen gesehen, nämlich, wie er es nannte, im Versuch, den göttlichen Namen zu nennen. Indem dieser Versuch gemacht wird, entwickelt sich aber nun so etwas wie eigenständiges Leben, geht Musik nun ihre eigenen Wege. Ähnliches könnte man vielleicht auch vom Kult sagen. Sobald Gottesdienst Kult wird, Veranstaltung wird, ist eben auch der Trend mit dabei, daß hier sich Eigenleben entfaltet, und dieses Eigenleben kann sich unter Umständen recht stürmisch entfalten, so daß es immer wieder Protestbewegungen gab, die hier allzu sehr Wucherndes beschneiden mußten. Das Problem ist, daß die Musik zu viel wird, das Problem ist, daß der Kult zu sehr ausufert und auswuchert. Man denke an die kirchenmusikalischen Reformbewegungen der Renaissance, Palestrinas Gegenbewegung gegen eine allzu mächtige Ausdrucksmusik; man denke an die Gegenkult provozierende Bewegung des Protestantismus, wo man ja einmal die zum Kult gehörenden Orgeln zerschlagen hat. Seinerzeit ist auch Bachs expressionistische Kunst, zumindest hie und da, als gefährlich empfunden worden, und man könnte an die Reformbewegung des Caecilianismus im 19. Jahrhundert und an die protestantische Reformbewegung des 20. Jahrhunderts erinnern, wo es jeweils eigentlich darum ging, ein allzu stürmisch, allzu heftig sich entfaltendes Eigenleben von Musik und von Kult zu verhindern.

Ganz in der Frühe, zum erstenmal vielleicht, hören wir von derlei bei dem Propheten Amos, der gegen Kult wie Musik gleichermaßen protestierte. So spricht Jahve: «Ich mag Eure Gottesdienste nicht, ich mag nicht das Geplärr Eurer Lieder.» Nun, die Begründung: Es gibt Wichtigeres zu tun. Soziale Maßnahmen in der damaligen Zeit erschienen diesem Propheten wichtiger als solche Veranstaltungen. Wie ist das Problem zu lösen? Dieses Grundproblem des Zuviel an Musik, des Zuviel an Kult? Vielleicht gar nicht oder vielleicht nur ganz radikal, und das hieße: kein

Kult, keine Musik. Keine Musik in der Kirche, aber auch keine Kirche mehr. Nun, wenn man solche radikalen Konsequenzen ziehen würde, dann hätte das beträchtliche Folgen. Im übrigen mag, so schockierend diese radikale Konsequenz klingt, daran erinnert sein, daß Jesus selbst sich sehr wesentlich außerhalb des Kultes und auch der davon produzierten Musik hielt; er predigte auf dem Feld, auf dem Berg, auf der Straße, im profanen Bereich. Nun freilich, er war auch im Tempel, er sang auch die Psalmen und Lieder, die man damals sang. Aber ich wollte mit dieser Bemerkung einen Zusammenhang herstellen, nämlich den, daß diese radikalistische Lösung des «kein Kult, keine Musik» beträchtlich nahe an diesem Ursprung liegt.

Nun wenden wir uns vom Radikalen zur Realität. Das Radikale läßt sich eben meist auch nur im Laufe von langen Zeiten und im Kampf, in der Auseinandersetzung mit der Realität realisieren. Und dann würde das folgendes bedeuten: die Abschaffung des Kultes, die Abschaffung der Musik kann Befreiung von beidem bedeuten. Sie kann nämlich bedeuten, keine bestimmte Musik mehr, kein bestimmter Kult mehr, das heißt sie kann uns frei machen. Nun aber zur Realität. Arbeit an der Realität heißt, daß wir wissen, wohin wir gehen wollen. Das Problem ist heutzutage wahrscheinlich nicht so sehr, daß neue Musik, neue Arten von Musik in der Kirche, neue Arten, neue Formen des Kultes eingeführt werden, sondern das Problem scheint vielmehr das zu sein, von Formen überhaupt wegzukommen. Genauer gesagt, von den festen Formen wegzukommen, freilich nicht ziellos. Ich habe vorhin von Jesus gesprochen. Jesus ist für uns der Christus oder, wie das einmal ursprünglich hieß, der Messias, das heißt der, der das Gottesreich, der, der die neue Welt realisiert, weg von den festen Formen, von Kult und Musik, auf jenes Ziel hin. Das könnte vielleicht ein Maßstab sein.

Nun, wie wirkt sich das dann in der Realität aus? Was ist wirklich zu tun? Ich habe schon darauf hingewiesen, daß jene Konsequenz eigentlich impliziert, daß wir die Freiheit gewinnen, alles Mögliche aufzunehmen, und daß wir zweitens die Freiheit gewinnen, nun auch voranzugehen, nicht stehenzubleiben, nicht uns ängstlich an irgendwelches Vorhandenes zu klammern und dies unter allen Umständen zu retten versuchen. Das würde dann beispielsweise bedeuten, daß man von jenem schiefen Pluralismus, wo nun doch das Geheiligte, Überkommene seine Herrschaft ausübt, zu einem wirklichen Pluralismus sich hinbewegt, der mit freundlichem Blick all das aufzunehmen trachtet, was an Reichtum des Kultes und der Musik sich entfaltet hat und sich immer neu entfaltet. Das würde bedeuten, daß wir uns keineswegs nun sehr vor dem Alten hüten müssen, aber ebenso, daß wir uns auch nicht hüten müssen vor dem Neuen. Ich möchte eine kleine Zwischenbemerkung machen. Mir als Protestanten tut es eigentlich leid, daß es in der katholischen Kirche nicht mehr regelmäßig, und sei's bloß alle vier oder sechs Wochen, die lateinische Messe an allen Orten der Erde gibt. Hier ist für mein Empfinden etwas preisgegeben worden, vorschnell preisgegeben worden, was vielleicht nicht hätte preisgegeben werden sollen. Vielfalt also auch mit Erhaltung und mit Rettung des Besonderen, das eben gerettet werden sollte.

Nun aber zurück zur avantgardistischen Musik. Diese Lösung: weg von den festen Formen, hin zu einer freilich sehr bestimmten Zukunft, macht den Kom-

ponisten nun auch frei, wie sich übrigens auch die großen Komponisten der Vergangenheit immer dazu frei gefühlt haben, immanent, autonom, musikalisch zu arbeiten, das heißt also, daß ich als Komponist der Gegenwart, der in der avantgardistischen Musik drin steht, mir jetzt keineswegs bestimmte Materialgestaltungen verbieten lassen muß, sondern daß ich mit dem, was die Musik der Gegenwart mir bietet, arbeiten kann.

Ich möchte das, weil ich mich hier am besten auskenne, an zwei eigenen Beispielen erläutern. Sie haben kürzlich das Chorwerk AMN gehört. In diesem Chorstück ging es um Komposition von Gebet, und zwar nun nicht mehr so, wie man es in der Musik bisher machte, daß man dann eben Gebetstexte vertont, sondern so, wie es die jüngste Entwicklung der Musik macht, daß man Prozesse selbst komponiert. Die neueste Musik arbeitet nicht mehr mit Komposition von Tönen, sondern sie arbeitet mit Klangprozessen. Beispielsweise ein Schlagzeuger, der sein bestimmtes Instrument hat, der arbeitet mit diesem Instrument und erzeugt hier Prozesse; der materielle Klangprozeß selber ist das musikalische Ereignis geworden. Und genau so sind in diesem Stück nun Prozesse des Betens komponiert.

In einem andern Chorstück, dessen Thema mehr das des Lobpreisens ist, ging ich ähnlich vor. Wie läßt sich von der gegenwärtigen Musik her Lobpreis gestalten? Nun, im Lobpreis macht sich die Stimme frei, sie entfaltet sich, und so habe ich Stimmmentfaltungsprozesse komponiert in möglichst verschiedenen Verläufen. Ich habe dann, weil mir das innerhalb dieses angestrebten stimmlichen Reichtums konsequent erschien, auch Tonbandaufnahmen von Tierstimmen eingearbeitet. Über dem Stück steht das alte Psalmwort «Alles, was Odem hat, lobe den Herrn». Ich habe vorhin davon gesprochen, daß sich dieses, man könnte vielleicht sagen, eschatologische Arbeiten mit Kult und Gottesdienst nicht ziellos vollziehen kann. Als Theologe war es mir wichtig, nun auch eben nicht bloß jetzt die Stimme sich entfalten zu lassen, sondern dies von einem theologischen Kern aus und auf ein theologisches Ziel hin zu tun. Ich bin also ausgegangen von Preisungsformeln ältester bis neuester Zeit. Diese Preisungsformeln sind vom Wortreservoir, vom Lautreservoir her meistens ganz eng begrenzt. Nicht die Preisungsformel schlechthin ist das «Halleluja»; es sind zugleich die Namen Jesus der Christus, der Pantokrator, oder es sind die Glaubensformeln, und von solchen einzelnen Wörtern bin ich ausgegangen und ließ dann aus ihnen heraus oder auf sie zu diese stimmlichen Emanzipationsprozesse wuchern. Das zum kompositorischen Verfahren.

Nun noch zum Schluß eine Bemerkung über Einarbeitung der Vielfalt; auch aus der eigenen kompositorischen Arbeit. Ich habe ein Stück geschrieben, das «Choralvorspiele» heißt. Daß es «Choralvorspiele» heißt, plural, intendiert Vorspiele zu allen möglichen Chorälen. Es sind also hier Floskeln, zum Teil auch ganze Choräle aus allen möglichen Zeitaltern eingearbeitet. Zum Teil so, daß man sie kaum erkennen kann, zum Teil deutlich erkennbar, und wenn man die Choräle auf ihre Grundbestandteile reduziert, dann kann letzten Endes alles Choral werden. Es ist ein Stück für Orgel und ein Stück, das Vorspiel ist. Auch hier war der Reichtum des Entfalteten einzubeziehen. Die Orgel ist ein Instrument von orchestralem Charakter, von einer unglaublichen Vielfalt des Instrumentalen, aber was ihr fehlt,

ist, sagen wir mal die Kategorie der niederen Instrumente, der unfeinen Instrumente, also werden hier, um auch diesen Bereich zu erschließen, sogenannte Nebensinstrumente mitgespielt, so daß auch diese unfeine untere Klangwelt zu ihrem Recht kommt. Und wie in jenem Chorstück die Stimmen, die menschlichen Stimmen, vervollständigt wurden durch den Chor der Tierstimmen, so wird hier die Maschine Orgel vervielfältigt durch den Klang von Maschinenklängen, wodurch also nun auch unsere Alltagswelt – denn die Welt der Maschinenklänge ist unsere Alltagswelt – in die Musik hereingeholt wird.

Ähnlich könnte man's mit der Gestaltung des Kultes machen. Auch da möchte ich noch weiterarbeiten und all das, was je in der Geschichte des Kultes entfaltet worden ist, einarbeiten, aufnehmen und ihm einen neuen Sinn geben. Jene Dinge, die heutzutage vielfach vernachlässigt werden, etwa die – was gibt es alles im Kult – es gibt Prozesse des Redens, es gibt Prozesse des Zusprechens, des Vor-sich-hin-Redens im Gebet, es gibt jene Einzüge und Umzüge, es gibt die vielen einzelnen Zeremoniells, es gibt die Prozesse des Schweigens, all das einarbeiten zu neuen Formen oder zu informellen Gottesdiensten. Also, solange es Kult und Musik noch gibt, gibt es meiner Meinung nach immer neue Prozesse zu finden und immer neu Prozesse aufzunehmen, die die Botschaft von Jesus dem Christus, von dem, der der Messias ist, der das Gottesreich in die neue Welt bringt, ausdrücken. Es gilt, die Freiheit zu gewinnen mit möglichst vielem zu arbeiten, mit dem Alten, aber auch mutig und ohne Angst voranzugehen in das Neue. Wie Paulus einmal gesagt hat: «Alles ist Euer, Ihr aber seid Christi.»

(Anmerkung des Herausgebers: Der Vortrag wurde frei formuliert. Er ist hier nach dem Stenogramm der Bandaufnahme abgedruckt. Die Absätze stammen vom Herausgeber.)