

**Ökumenische Musik:  
Kompositionsstil und Aufführungspraxis der  
Musik von Taizé**

**D i s s e r t a t i o n**  
zur  
Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie  
in der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen

**vorgelegt von**

**Llorca Llinares, Gracia**

**aus**

**Valencia, Spanien**

**2025**

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

**Dekanin: Prof. Dr. Angelika Zirker**

**Hauptberichterstatterin: Prof. Dr. Christina Richter-Ibáñez  
Mitberichterstatter: Prof. Dr. Stefan Morent**

**Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 2024**

**Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib**

## Danksagung

Mein aufrichtiger Dank gilt Frau Prof. Dr. Christina Richter-Ibáñez für die Möglichkeit, diese Arbeit unter ihrer Anleitung zu verfassen. Besonders schätze ich ihr frühes Vertrauen in mich und dieses Projekt, ihre kontinuierliche Unterstützung sowie den konstruktiven Austausch. Unsere Gespräche auf intellektueller und persönlicher Ebene haben mich während dieser Zeit bereichert und motiviert. Herrn Prof. Dr. Stefan Morent bin ich für seine wertvollen Ratschläge und Anregungen über all die Jahre hinweg verbunden. Sein Vertrauen in dieses Projekt sowie seine Betreuung als Zweitgutachter waren für mich von unschätzbarem Wert. Fruchtbare Anregungen erhielt ich auch von den Teilnehmenden des Oberseminars bei Prof. Dr. Johanna Rahner im Wintersemester 2022/23, die mir wertvolle Impulse für die Sequenzanalyse gaben. Daniela Schmeiser hat mich durch ihr kluges Feedback immer wieder auf den richtigen Weg gebracht. Dennis Nagel und Sarah Feiler haben Stunden um Stunden mit dem Korrekturlesen verbracht – ihre Genauigkeit und Ausdauer haben diese Arbeit besser gemacht, als sie es ohne sie geworden wäre.

Der Communauté von Taizé schulde ich aufrichtigen Dank. Ihre Türen standen mir stets offen, und ihre Unterstützung begleitete meine Forschungsarbeit von der ersten bis zur letzten Stunde. Die Begegnungen mit den Brüdern und den zahlreichen Pilgern haben nicht nur die Feldforschung bereichert, sondern auch mein eigenes Verständnis vertieft.

Dr. Polina Berezovskaya und Dr. Daniela Wagner waren meine Wegbegleiterinnen durch den manchmal undurchsichtigen Promotionsprozess. Ihre pragmatischen Ratschläge haben mir immer dann geholfen, wenn ich nicht weiterwusste. Prof. Dr. Ignacio Prats Arolas hat mich ermutigt, als die Idee zu dieser Arbeit noch im Entstehen war, und mich seither mit seinem Scharfsinn und seiner Erfahrung unterstützt. Die Freundschaft mit Dr. Hazel Rowland war ein Anker in schwierigen Zeiten – ihr Verständnis und ihre emotionale Unterstützung haben mir durch manche Durststrecke geholfen.

Meinen Eltern Joaquín und Rosa verdanke ich alles – sie haben mich nicht nur zu meinem ersten Taizé-Gebet mitgenommen, sondern mir auch den Mut gegeben, meinen eigenen Weg zu gehen. Meine Geschwister Maria, David, Belén und Irene waren trotz der räumlichen Distanz immer bei mir. Und schließlich Lukas, der jede Höhe und Tiefe dieser Arbeit miterlebt hat – sein Zuhören, seine sprachliche Hilfe und vor allem sein unerschütterlicher Glaube an mich haben dieses Projekt überhaupt erst möglich gemacht.



## **Abstract**

Die Communauté von Taizé ist ein ökumenischer Männerorden in Taizé, Frankreich. Die Communauté wurde in den 1940er Jahren von Frère Roger Schutz (1915-2005) gegründet und besteht aus circa einhundert Brüdern katholischer und evangelischer Herkunft, die aus über fünfundzwanzig Ländern stammen. Seit den 1970er Jahren kommen jedes Jahr Tausende von Pilgern nach Taizé. Die Communauté hat ihre Liturgie und ihr Repertoire angepasst, um die Teilnahme der Pilger am Gebet zu gewährleisten, indem sie ein neues Repertoire von Gesängen geschaffen hat: *Chants de Taizé*. Die vorliegende Dissertation untersucht den Kompositionsstil des Repertoires von *Chants de Taizé*, die Aufführungspraxis dieser Musik in der Communauté von Taizé und die Auswirkung der Musik auf das ökumenische Erlebnis der Pilgergemeinde. Diese Arbeit kombiniert musikwissenschaftliche und ethnografische Forschungsmethoden, wie die fokussierte Ethnographie, die teilnehmende Beobachtung und das Interview, und stützt sich auf die aktuellsten Aufführungspraxis- und Übersetzungstheorien. Dadurch wurde der Einfluss der Prinzipien der Communauté von Taizé, Einfachheit, Vorläufigkeit und „Einmütig in Pluralismus“, auf die Komposition und Aufführung der Gesänge von Taizé festgestellt und die Rolle der musikalischen Ereignisse in Taizé für die ökumenische Erfahrung ermittelt.

**Keywords:** Taizé, Aufführungspraxis, Gattung, Ökumene, Übersetzung.



# Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis .....	IX
Tabellenverzeichnis .....	XI
1. Einleitung .....	1
2. Forschungsstand .....	9
2.1. Ökumenische und spirituelle Prinzipien von Taizé .....	9
2.1.1. Einmütig in Pluralismus .....	9
2.1.2. Einfachheit und Vorläufigkeit .....	14
2.2. Liturgische Entwicklung der Communauté .....	16
2.3. Die Musik von Taizé .....	22
2.3.1. Geschichte der Musik von Taizé .....	22
2.3.2. Gattungsanalyse der Gesänge .....	28
2.3.3. Sprachen und Übersetzungen in Taizé .....	31
2.3.4. Verbreitung .....	32
2.4. Taizé als Wallfahrtsort .....	35
3. Methodische Grundlage und theoretischer Rahmen .....	39
3.1. Einführung in die Musikethnologie .....	39
3.2. Methodik der Feldforschung .....	42
3.3. Konzepte für die Aufführungsanalyse .....	50
3.4. Konzepte für die Übersetzungsanalyse .....	58
4. Kompositionsstil der Gesänge von Taizé .....	63
4.1. Allgemeine Merkmale der Gesänge von Taizé .....	64
4.2. Gattungsproblematik und neue Gattungsklassifikation .....	66
4.2.1. Litaneien .....	71
4.2.2. Antiphonen .....	77
4.2.3. Ostinatos .....	82
4.3. Zusammenfassung .....	100

5. Texte und Sprache .....	103
5.1. Texte der Gesänge .....	103
5.2. Sprache und Übersetzung .....	104
5.3. Übersetzungsanalyse .....	107
5.4. Exkurs über Aufnahmen der Gesänge von Taizé .....	121
5.5. Zusammenfassung .....	122
6. Aktualisierung des Repertoires.....	125
6.1. Aktualisierungsverfahren .....	126
6.2. Chants de Taizé 2023-2024 .....	128
7. Struktur der Gebete von Taizé.....	133
8. Aufführungspraxis.....	145
8.1. Stille Teilnahme im Gebet.....	145
8.2. Teilnahme in der Musik des Gebets .....	147
8.2.1. Rollen der Teilnahme .....	148
8.2.2. Musikalische Merkmale und Aufführungspraktiken.....	153
8.3. Teilnahme in der Musik des Postgebets .....	159
8.4. Teilnahme in der Musik außerhalb der Kirche.....	162
8.5. Zusammenfassung .....	166
9. Musik und ökumenisches Erlebnis .....	169
10. Fazit .....	177
11. Quellen- und Literaturverzeichnis .....	185
11.1. Notenausgaben .....	185
11.2. CDs und Videos.....	185
11.3. Allgemeine Literatur.....	186
12. Anhang I .....	195
13. Anhang II.....	199

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Beispiel einer videographischen Partitur.....	49
Abbildung 2: Akzeptable Änderungen in der Musik (Apter & Herman 2016: 18).....	61
Abbildung 3: Kyrie 13.....	73
Abbildung 4: Höhere Sopranostimme in Kyrie 1.....	74
Abbildung 5: Höhere Sopranostimme in Kyrie 5.....	74
Abbildung 6: Kyrie 21.....	75
Abbildung 7: Veni Creator.....	76
Abbildung 8: Soloanfang des Alleluia 4.....	78
Abbildung 9: Soloanfang und Ende des Alleluia 11.....	78
Abbildung 10: Alleluia 17.....	79
Abbildung 11: Alleluia 23.....	80
Abbildung 12: Antiphon Surrexit Christus.....	81
Abbildung 13: Anfang des freien Kanons Jubilate coeli, mit Terzabstand.....	83
Abbildung 14: Jesu redemptor.....	84
Abbildung 15: Anfang von Benedictus Dominus Deus mit Solo.....	85
Abbildung 16: Despierta, tú que duermes mit Fine am Anfang.....	85
Abbildung 17: Retourne, mon âme, à ton repos mit gestaffeltem Ende.....	86
Abbildung 18: Jésus le Christ.....	89
Abbildung 19: In manus tuas, Pater.....	90
Abbildung 20: Cantarei ao Senhor.....	91
Abbildung 21: Sanasi on lamppu.....	91
Abbildung 22: Laudemus Deum.....	92
Abbildung 23: El Senyor.....	93
Abbildung 24: Aber du weißt den Weg für mich.....	94
Abbildung 25: Singt dem Herrn.....	95
Abbildung 26: Nothing can ever.....	96
Abbildung 27: Une soif emplit notre âme.....	97
Abbildung 28: Bogorodiste Dievo 2.....	98
Abbildung 29: Sviaty Bože.....	98
Abbildung 30: El Senyor, Takt 2-4. Englische und portugiesische Versionen. Silbenveränderung durch Übermaß.....	109

Abbildung 31: El Senyor. Takt 7-9. Portugiesische Version. Unterteilung der letzten Note. ....	109
Abbildung 32: De noche.....	112
Abbildung 33: De Noche. Takt 2-4. Englische Version.....	113
Abbildung 34: Bleibet hier. ....	115
Abbildung 35: Wait for the Lord.....	116
Abbildung 36: Notre Père.....	119
Abbildung 37: Our Father.....	120
Abbildung 38: Vater Unser. ....	120
Abbildung 39: Zu wem solln wir gehen. ....	129
Abbildung 40: Alleluia (canon).....	130

## Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Vergleich zwischen konventioneller Ethnographie und fokussierter Ethnographie (Tuma & Knoblauch 2001 in Schnettler & Knoblauch 2013).....	43
Tabelle 2: Beispiel des Codebuches. ....	48
Tabelle 3: Partizipative Musik vs. Präsentationsmusik (Turino, 2008: 59). ....	53
Tabelle 4: El Senyor. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich. ....	108
Tabelle 5: El Senyor. Silben- und Akzentanpassung .....	109
Tabelle 6: De Noche. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich. ....	113
Tabelle 7: De Noche. Silben - und Akzentanpassung. ....	113
Tabelle 8: Bleibet hier. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich. ....	115
Tabelle 9: Bleibet hier. Silben und- Akzentanpassung. ....	115
Tabelle 10: Wait for the Lord. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich. ....	117
Tabelle 11: Wait for the Lord. Silben und- Akzentanpassung. ....	117
Tabelle 12: Struktur der Gebete in Taizé.....	140
Tabelle 13: Struktur des Abendgebets am Samstag in Taizé. ....	141
Tabelle 14: Vergleich zwischen Evening Prayer, Vesper und Abendgebet von Taizé. ....	142



# 1. Einleitung

Die Communauté von Taizé ist eine monastische Gemeinschaft im Dorf Taizé, in Burgund, Frankreich. Die Communauté besteht aus etwa hundert Brüdern mit unterschiedlichen protestantischen und katholischen Hintergründen. Sie stammen aus über 25 Ländern und leben zusammen als ein konkretes Zeichen der Versöhnung zwischen gespaltenen Christen. Eine detaillierte Geschichte der Communauté ist in Escaffit und Rasiwala (2009) zu finden. Der Gründer der Communauté, Roger Schutz (1915-2005) zog 1940 aus seiner Schweizer Heimat nach Taizé, um sich in Situationen menschlichen Leids zu engagieren und eine Gemeinschaft zu gründen. Mit Hilfe seiner Schwester Geneviève nahm er Flüchtlinge auf, darunter auch Juden. 1942 wurden sie gewarnt, dass sie entdeckt worden waren, und die Geschwister kehrten in die Schweiz zurück. 1944 konnte Roger Schutz nach Taizé zurückkehren, wo er sich endgültig mit anderen Brüdern niederließ, und zwar im Jahr 1949, als sich sieben Brüder protestantischer Herkunft zu einem gemeinsamen und zölibatären Leben verpflichteten. 1952 verfasste Frère Roger die *Regel von Taizé*, ein Dokument, das die Grundlagen für das Leben in der Gemeinschaft festlegt. Die Basis des Lebens in Taizé beruht hier auf den spirituellen Prinzipien von Einfachheit und Vorläufigkeit (García Arnillas, 2018: 3).

Die Communauté von Taizé pflegte Beziehungen zu den verschiedenen christlichen Konfessionen. In den 1960er Jahren wurde in Taizé ein kleines orthodoxes Kloster gegründet. Zu den Vertretern anderer christlicher Kirchen, die von Johannes XXIII. zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962-1965) eingeladen wurden, gehörten auch Frère Roger und Frère Max Thurian aus Taizé. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre traten zum ersten Mal Brüder katholischer Herkunft in die Gemeinschaft ein, somit wurde die Communauté von Taizé ein lebendiges Zeichen für Ökumene und Versöhnung, das auf dem Prinzip „Einmütig im Pluralismus“ basiert.<sup>1</sup> Etwa zur gleichen Zeit begann auch eine enge Zusammenarbeit mit Schwesternorden. Besonders wichtig sind die Schwestern der Ordensgemeinschaft von St. André, polnische Ursulinen und Vinzentinerinnen, die auch heute noch in und mit Taizé kooperieren. Ende der 1960er Jahre wurde Taizé zunehmend von jungen Pilgern besucht. 1974 fand das erste Konzil der Jugend in Taizé statt, an dem 40.000 Jugendliche aus der ganzen Welt teilnahmen. Seitdem finden wöchentliche

---

<sup>1</sup> 1966 verfasste Frère Roger eine Aktualisierung der *Regel von Taizé* mit dem Titel *Einmütig im Pluralismus* (Originaltitel: *Unanimité dans le pluralisme*).

Jugendtreffen in Taizé statt. Jugendliche mit verschiedenen christlichen Konfessionen aus verschiedenen Ländern und Kulturen werden von der Communauté empfangen. Zudem organisiert die Communauté regelmäßige europäische und außereuropäische Jugendtreffen in verschiedenen Städten der Welt. Die Communauté hat seit den 1950er Jahren verschiedene Fraternitäten in Asien, Afrika und Südamerika an Orten, an denen das christliche Leben in den Armenvierteln geteilt wird. Frère Roger wurde am 16. August 2005 während des Abendgebets von einer geistig verwirrten Person getötet. Frère Alois übernahm das Amt des Priors der Communauté bis Dezember 2023, als er sein Dienstant als Prior an Frère Matthew übergab.

Das Phänomen von Taizé hat in den letzten Jahrzehnten innerhalb der Kirche spürbar an Einfluss gewonnen. Was einst als kleine monastische, ökumenische Gemeinde begann, hat sich im Verlauf der 1970er und 1980er Jahre zu einer bedeutenden Wallfahrtstätte entwickelt, die heute jährlich von Tausenden von Jugendlichen aus der ganzen Welt besucht wird. Aktuell empfängt Taizé jährlich ca. 100.000 Besucher, meist junge Menschen aus Europa und anderen Teilen der Welt, die meistens eine Woche lang in dem kleinen Dorf in Frankreich gemeinsam beteten und lebten. Ein Europäisches Jugendtreffen organisiert die Communauté jedes Jahr zum Jahreswechsel in einer europäischen Stadt, 2023 in Ljubljana, Slowenien, mit 5000 Teilnehmenden. Im Jahr 2023 fanden weitere Treffen mit Jugendlichen in Rom, als Papst Franziskus Frère Alois in Privataudienz empfing, und in Lissabon im Rahmen des Weltjugendtags statt. In Taizé veranstaltete die Communauté zum zweiten Mal eine besondere Woche zum orthodoxen Glauben und zum sechsten Mal ein Freundschaftstreffen zwischen Muslimen und Christen. Im Jahr 2024 fand das Europäische Jugendtreffen in Tallinn, Estland, statt. Die Communauté von Taizé bleibt aktiv und relevant für die ökumenische Arbeit zwischen jungen Menschen. Die Communauté von Taizé hat sich auf die Ankunft der Pilger eingestellt, indem sie eine neue Andachtsform, das gemeinsame Gebet von Taizé, entwickelt hat. Diese basiert auf Musik und Stille, zwei liturgischen Elementen, die dabei helfen sollen, die Pilgergemeinde in das Gebet einzubeziehen.

Die Musik von Taizé ist zum Markenzeichen dieses Ortes geworden. Die Gesänge, die die gemeinsamen Gebete von Taizé prägen, wecken bei den Pilgern große Begeisterung. Ein Indiz dieser Leidenschaft ist, dass sich die Gesänge von Taizé weit über das kleine französische Dorf hinaus verbreitet haben und sich in verschiedenen Ausgaben von Kirchenliederbüchern finden, u. a. auch im *Evangelischen Gesangbuch* (2007) und im

württembergischen *Gotteslob* (2013). Im *Evangelischen Gesangbuch* sind folgende Gesänge von Taizé enthalten: *Kyrie 1*, *Laudate omnes gentes*, *Ubi caritas*, *Gloria, gloria*, *Magnificat (canon)*, *Nada te turbe*, *El Senyor*, *Bleibet hier*, *Adoramus te*, *Domine*, *Freuet euch im Herrn*, *Halleluja*, *Oculi nostri* und *Bleib mit deiner Gnade*. Im *Gotteslob* diese Gesänge: *Tui amoris ignem* (345,1), *Ubi caritas* (445), *Surrexit Dominus vere* (321), *Gloria, gloria* (168,1; 721), *Laudate omnes gentes* (386), *Bleibet hier* (286), *Confitemini Domino* (681,2), *Ostende nobis Domine* (634,2), *Misericordias Domini* (657,6), *El Senyor* (365), *Kyrie 1* (156), *Kyrie 10* (154) und *Laudate dominum* (394). All diese Gesänge wurden von Jacques Berthier in den 1980er und 1990er Jahren für das Repertoire von *Chants de Taizé* komponiert. Bemerkenswert ist, dass zwei der im *Evangelischen Gesangbuch* aufgenommenen Gesänge nicht mehr zum aktuellen Repertoire von Taizé gehören: *Freuet euch im Herrn* und *Halleluja*. Die Gesänge werden sowohl in der deutschen als auch in der originalen Version präsentiert. Beispielsweise erscheint *El Senyor* mit dem Text auf Deutsch und auf Katalanisch in beiden Gesangbüchern. Im *Evangelischen Gesangbuch* besitzen mehrere Gesänge auf Latein auch den Gesangstext auf Deutsch, z. B. wird *Laudate omnes gentes* auch mit dem Text *Lobsingt, ihr Völker alle* präsentiert. Im *Gotteslob* hingegen haben keine der Gesänge auf Latein deutsche sangbare Übersetzungen. In beiden Gesangbüchern gibt es ein Modell für die Gestaltung von Gebeten im Stil von Taizé, in dem Struktur und Gesänge vorgeschlagen werden.

Zudem organisieren mehrere lokale Gemeinden Gebete im Stil von Taizé, bei denen diese Gesänge angestimmt werden. Die Gesänge von Taizé werden sogar in regulären Gottesdiensten genutzt. Ausdruck des Erfolgs dieser Gesänge ist die Aufführung des Gesangs *Jésus le Christ* aus dem Repertoire von Taizé bei der Abschlussmesse des Weltjugendtags Lissabon am 6. August 2023. Die Organisation von Gebeten im Stil von Taizé sowohl auf dem 102. Deutschen Katholikentag Stuttgart 2022 als auch auf dem Kirchentag Nürnberg 2023 ist ein Zeichen dafür, dass das Phänomen Taizé in der deutschen christlichen Gemeinschaft besonders beliebt ist.<sup>2</sup>

Die Musik hat sich als eines der bedeutendsten und am meisten exportierten Elemente von Taizé erwiesen. Untersuchungen über die Musik von Taizé können dazu beitragen,

---

<sup>2</sup> Die verschiedenen Gebete und Gesänge von Taizé sind in den Programmen des 102. Deutschen Katholikentags Stuttgart 2022 e. V. (o. J.) und des Deutschen Evangelischen Kirchentags (o. J.), sowie im *Prayer's Book* des Weltjugendtags (Pastoral and Central Events Directorate of World Youth Day Lisbon, 2023) zu finden.

ein besseres Verständnis ihres Stils und ihrer Wirkung auf die jungen Menschen in Taizé zu gewinnen und ihren Erfolg außerhalb des französischen Dorfs zu erläutern. Diese Tatsache bleibt aufgrund der aktuellen Schwierigkeiten der Kirche, in Deutschland junge Menschen anzuziehen, relevant.<sup>3</sup>

Trotz der Popularität dieser Musik gibt es wenige wissenschaftliche Untersuchungen, die sich mit der Analyse des Repertoires und seinen Auswirkungen auf die Erfahrung der Pilgergemeinde befassen. Die bisher umfassendste Analyse des Repertoires wurde von Kubicki (1999) vorgelegt und eine Teilanalyse dieses Repertoires präsentiert García Arnillas (2018). Lange (2015) seinerseits kommentiert den Einfluss, den es auf die Pilgergemeinde haben kann. Die meisten Schriften über die Musik von Taizé stammen aus der Communauté selbst und haben einen pastoralen Charakter. Das aktuelle vollständige Repertoire der Gesänge von Taizé wurde bisher nicht analysiert. Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, bestehende Forschungslücken im Bereich der Musik von Taizé zu schließen. Hierbei wird eine umfassende musikwissenschaftliche Analyse des in *Chants de Taizé* veröffentlichten Repertoires durchgeführt, das speziell für das gemeinsame Gebet der Communauté von Taizé entwickelt wurde. Diese Analyse berücksichtigt den Kompositionsstil des kompletten und aktuellen Repertoires von *Chants de Taizé* und überprüft dessen Gattungsunterteilung. Besonderes Augenmerk wird auf die Sprachvielfalt und Übersetzung der Gesänge gelegt, die bisher nur sekundär betrachtet wurden. Diese Untersuchung erläutert auch die Übersetzungsprioritäten, -methoden und -strategien der Gesänge von Taizé und ihre Evolution. Ebenfalls präsentiert diese Arbeit eine eingehende Untersuchung der Aufführungspraxis dieses Repertoires in Taizé sowie die Auswirkungen der Gesänge auf die Entstehung einer Gruppenidentität bzw. eines ökumenischen Erlebnisses innerhalb der Pilgergemeinde.

Die Fragestellung dieser Arbeit gliedert sich in zwei Schritte. Der erste Schritt besteht darin, den Einfluss der zwei spirituellen Prinzipien der Communauté, nämlich Einfachheit und Vorläufigkeit, sowie ihres ökumenischen Prinzips, das als „Einmütig im Pluralismus“ bezeichnet wird, auf die Komposition und Entwicklung dieses Repertoires zu erläutern. Diese Frage entspricht der ersten aufgestellten Hypothese dieser Arbeit. Sie fokussiert sich auf die Beziehung zwischen dem ökumenischen Ideal der Communauté von Taizé und seinem Einfluss auf die Gestaltung ihres Repertoires. Diese Hypothese

---

<sup>3</sup> Gutmann und Peters (2020; 2021) stellen fest, dass die Menschen, die aus der Kirche in Deutschland austreten, vorwiegend zwischen 25 und 35 Jahre alt sind.

lautet wie folgt: Das ökumenische Prinzip „Einmütig im Pluralismus“ prägt den Kompositionsstil der Gesänge von Taizé sowie die Auswahl der Texte. Der zweite Schritt dieser Untersuchung besteht darin, die Bedeutung der musikalischen Ereignisse in Taizé für das ökumenische Erlebnis der Pilgergemeinde zu analysieren und zu verdeutlichen. Ihm entspricht die zweite Hypothese dieser Arbeit: Die Teilnahme an den musikalischen Aufführungen, sowohl innerhalb als auch außerhalb der organisierten gemeinsamen Gebete, ermöglicht ein ökumenisches Erlebnis in Taizé. Diese Hypothese wurde aus den bisherigen theoretischen Untersuchungen über Taizé abgeleitet, die feststellen, dass die Aufführung der Gesänge von Taizé eine christliche Gruppenidentität bei den Menschen hervorruft (Kubicki 1999 und Lange 2015). Dieser Befund soll durch eine praktische ethnographische Untersuchung bestätigt oder widerlegt werden.

Zur Untersuchung gehören weitere Unterpunkte. Der Kompositionsstil der Gesänge von Taizé wird analysiert und beschrieben. Dabei berücksichtigt diese Arbeit insbesondere die Elemente der Einfachheit und des Stilwandels im Repertoire. Diese Beschreibung erläutert die Verbindung zwischen den spirituellen Prinzipien von Taizé und ihren Gesängen näher. Auf der einen Seite zielen die Beobachtungen zur Einfachheit darauf ab, die musikalischen Elemente zu identifizieren, auf die sich diese Einfachheit bezieht, während die Beobachtungen zum Stilwandel beschreiben, wie sich die Vorläufigkeit auf das Repertoire auswirkt. Ebenso sind die musikalischen Merkmale der verschiedenen christlichen Musiktraditionen in den Gesängen von Taizé zu identifizieren. Durch die Analyse dieser Merkmale können Einflüsse des Prinzips „Einmütig im Pluralismus“ auf den Kompositionsstil der Gesänge erkannt werden. Die Feststellung der auf das Repertoire von *Chants de Taizé* angewendeten Übersetzungsmethoden und -strategien soll eine Erläuterung der Prioritäten der sangbaren Übersetzungen ermöglichen. Zudem untersucht diese Arbeit die Verwendung verschiedener Sprachen in den Gesängen und die Entwicklung des Gebrauchs von Sprachen und Übersetzungen in Taizé. Außerdem identifiziert die Arbeit, welche verschiedenen musikalischen Ereignisse in Taizé stattfinden. Es werden die Aufführungsrollen und Aufführungsmerkmale beschrieben, die die einzelnen Ereignisse prägen. In Bezug auf die Aufführung der Gesänge von Taizé untersucht diese Arbeit den Zusammenhang zwischen der Teilnahme der Pilgergemeinde an den musikalischen Aufführungen im Gebet und der Erfahrung eines ökumenischen Erlebnisses. Hierbei soll erläutert werden, wie die Beteiligung an den musikalischen Aufführungen gefördert wird,

welche Emotionen diese Beteiligung bei der Pilgergemeinde hervorruft und ob die Pilgergemeinde ein ökumenisches Erlebnis während der Gebete erfährt.

Im Rahmen dieser Untersuchung wurden verschiedene Versionen von *Chants de Taizé* beschafft und es war möglich, sich vor Ort in Taizé aufzuhalten, um eine umfangreiche Feldforschung durchzuführen. Aufgrund des interdisziplinären Charakters dieser Forschung wurde eine Methodik angewendet, die sowohl Methoden der Übersetzungstheorie, der Aufführungspraxisanalyse und der Musikethnographie als auch der historischen Musikwissenschaft kombiniert. Eine der zentralen Herausforderungen dieser Forschung bestand darin, eine musikethnographische Methodik zu entwickeln, die es ermöglicht, die Forschungsdistanz zum Studienobjekt, Taizé, zu wahren. Dies wurde durch die Anwendung und Kombination verschiedener Methoden erreicht, darunter Videographie, z. B. die Aufnahme von Gebeten in Taizé, teilnehmende Beobachtung und Interviews mit Pilgern und mit einem Bruder der Communauté.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in eine Einleitung, acht Kapitel und ein Fazit sowie ein Literaturverzeichnis und Anhänge mit dem Leitfaden und den Transkriptionen der Interviews. Das zweite Kapitel kontextualisiert die ökumenischen und spirituellen Prinzipien von Taizé und die Entwicklung der Communauté, ihrer Liturgie und ihrer Musik auf der Grundlage der bisherigen Forschung. Die Beiträge einiger Brüder der Communauté von Taizé zur Ökumene werden diskutiert und die Auswirkungen der ökumenischen Mission von Taizé auf das Leben der Communauté und ihre Liturgie werden ebenfalls erörtert. Dieses Kapitel präsentiert die historische Entwicklung der Musik von Taizé und die Zusammenarbeit mit den verschiedenen Komponisten. Die bisherige Forschung zu Sprachen, Übersetzungen und Verbreitung der Gesänge wird hier auch berücksichtigt. Schließlich stellt dieses Kapitel die wichtigsten Forschungsergebnisse über Taizé als Wallfahrtsort vor. Besonderer Fokus liegt auf den Studien über die Schaffung einer *Communitas* in Taizé.

Das dritte Kapitel präsentiert die in dieser Untersuchung angewendete Methodik. Nach einer kurzen Einführung in die Musikethnologie wird die Methodik der Feldforschung vorgestellt: Videographie, teilnehmende Beobachtung und Interviews. Dieses Kapitel beinhaltet auch eine Erklärung der Interviewleitfäden sowie der Schritte für die Analyse von Interviews, Videodateien und Feldnotizen. Schließlich werden, aufgrund des interdisziplinären Charakters dieser Arbeit, die wichtigsten Konzepte für die Übersetzungs- und

Aufführungspraxisanalysen erläutert, um den konzeptionellen Rahmen dieser Analysen zu definieren.

Das vierte Kapitel analysiert den Kompositionsstil von Taizé. Anhand der Funktion der Gesänge und ihrer musikalischen Merkmale werden eine kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Gattungsverteilung vorgenommen und eine neue Klassifikation der Gattungen vorgeschlagen. Jede dieser Gattungen wird im Detail analysiert, um sowohl ihre Eigenheiten als auch ihre gemeinsamen Elemente zu entdecken.

Das fünfte Kapitel enthält eine Analyse der Sprachen und Übersetzungen der Gesänge von Taizé. Hierbei wird vor allem auf die Entwicklung der Sprachanwendung und der Übersetzungsprioritäten geachtet. Dieses Kapitel beinhaltet auch einen kurzen Exkurs über die Aufnahmen der Gesänge von Taizé, der die Analyse des Kompositionsstils und der Übersetzungen vervollständigt. Wenngleich sich diese Arbeit nicht mit der Analyse der Alben befasst, so werden sie doch im Lichte der im Interview gewonnenen Informationen kurz kommentiert.

Nach den Analysen des aktuellen Repertoires im vierten und fünften Kapitel berichtet das sechste Kapitel über die Aktualisierung des Repertoires von Taizé. Es erläutert den Prozess der Komposition der Gesänge, an dem die Pilgergemeinde beteiligt ist, und die Gründe für die Streichung von Gesängen aus dem Repertoire. Auch die Änderungen zwischen den letzten zwei veröffentlichten Ausgaben von *Chants de Taizé* werden ausführlich dargestellt.

Das siebte Kapitel stellt die Struktur der Gebete von Taizé auf der Grundlage der Feldforschung vor. Es wird zwischen der Struktur der Morgen-, Mittags- und Abendgebete sowie zwischen den verschiedenen Wochentagen unterschieden. Die verschiedenen Elemente und die musikalische Interpretation der Gesänge zu jedem Zeitpunkt der Liturgie werden hier erläutert. Dieses Kapitel beschreibt die Anwendung der bereits analysierten Gesänge und dient als Kontext für die nachfolgende Aufführungspraxisanalyse.

Das achte Kapitel befasst sich mit der Aufführungspraxis in Taizé. Es definiert die stille Teilnahme und die Teilnahme an der Musik und beschreibt die musikalischen und interpretatorischen Elemente, die die Teilnahme fördern. Es beschreibt auch die verschiedenen Aufführungsrollen. Sowohl Gebete als auch Postgebete und musikalische Ereignisse außerhalb der Kirche werden hier analysiert.

Das neunte Kapitel überprüft die Hypothese zum ökumenischen Erlebnis der Pilgergemeinde während der musikalischen Teilnahme an den Gebeten in Taizé. Mit den in den Interviews gesammelten Informationen wird die mögliche Entstehung einer *Communitas* unter der Pilgergemeinde in Taizé erforscht. Am Ende findet sich ein Fazit zu dieser Untersuchung.

In dieser Untersuchung werden Beiträge zur Forschung über den Gemeindegesang in multikulturellen Kontexten geleistet. Die Forschungen im Bereich liturgischer Musik und Beteiligung in Gottesdiensten und Andachten können von den hier präsentierten Reflexionen über die Musik als Mittel zur Förderung der Teilnahme profitieren. Diese Arbeit leistet einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Rolle der Musik als Gemeinschaftstifter in mehrsprachigen und ökumenischen Gemeinden.

## 2. Forschungsstand

### 2.1. Ökumenische und spirituelle Prinzipien von Taizé

#### 2.1.1. Einmütig in Pluralismus

Die Versöhnung der Christen war von Anfang an eines der wichtigsten Ziele der *Communauté* von Taizé. Bereits in den 1940er Jahren nahmen Frère Roger und Frère Max Kontakt mit der *Groupe des Dombes* auf.<sup>4</sup> Frère Max wurde aktives Mitglied dieser Gruppe und veröffentlichte selbst mehrere Texte zur Ökumene, u. a. zur Einheit, Kirche (Max, 1961, 1962) und den Sakramenten (Max, 1965; Max & Wainwright, 1983). Seine theologischen Ideen sowie Frère Rogers Gedanken über Ökumene und Versöhnung prägten das Leben und die Entwicklung der *Communauté*.

Vor allem Frère Max' Überlegungen zu Einheit und Kirche hatten einen großen Einfluss auf die theologischen Entscheidungen von Taizé. Frère Max unterscheidet zwischen einer „gegenwärtigen unsichtbaren Einheit“, einer „gegenwärtigen sichtbaren Einheit“ und einer „wiederherzustellenden sichtbaren Einheit“ (Max, 1962). Die gegenwärtige unsichtbare Einheit begründet er theologisch mit dem Dreifaltigkeitsmodell. Die perfekte Einheit von Gott in den drei Personen: Vater, Sohn und Heiliger Geist, ist das Vorbild für die Einheit von Himmel und Erde sowie der Kirche. Die Christen als Glieder des Leibes Christi müssen sich auf diese vollkommene Einheit zubewegen. Diese wurde durch das Opfer Christi wiederhergestellt. Durch Christus haben dann die Schöpfung und die Menschheit die Dynamik wiedererlangt, die sie vor Gott eint, und seit seiner Auferstehung verbindet Christus alles in der Einheit seiner Regierung (Max, 1961: 313-314). Frère Max erklärt, dass die Einheit, an die die Kirche glaubt, keine exklusive Einheit ist, die alles ausschließt, was nicht zum christlichen Glauben gehört, sondern eine inklusive Einheit mit dem Zentrum in Gott. Auch in anderen Religionen sollte die Kirche das Wirken des Herrn erkennen, da in ihnen durch partielle Offenbarung oder durch den Willen eines guten Gottes das Wirken des Herrn in ihnen offenbart werde.

Die gegenwärtige sichtbare Einheit erkennt Frère Max in fünf Punkten, die trotz der Schismen gemeinsam geblieben sind. Erstens eint die Taufe im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, die Kirche, den Leib Christi. Diese ist die wesentlichste

---

<sup>4</sup> Eine Gruppe von katholischen und evangelischen Theologen, die sich für die Einheit der Christen einsetzte und Texte über Themen wie Eucharistischer Glaube, Priestertum, Amt in der Kirche und die Figur von Maria veröffentlichte.

Einheit, die keine Division zwischen Christen zerstören kann. Das zweite Merkmal sei die allgemeine Anerkennung der Heiligen Schrift durch alle Christen. Die Bibel sei ein Zeichen dafür, dass der Heilige Geist die Kirche in ihrer wesentlichen Einheit erhält, und dass er die Initiative ergreift, um diese zu bewahren (1961: 319). Drittens benennt Frère Max die Anerkennung der Gültigkeit der Taufe in allen Kirchen als Zeichen und Sakrament der Einbindung der Christen in die Kirche. Durch die Taufe sind Christen in Christus stärker verbunden als sie als Kirchen getrennt sind. An vierter Stelle stehen das gemeinsame Gebet des Vaterunsers, der Psalmen, des apostolischen und nicäischen Glaubensbekenntnisses als Zeichen der sichtbaren Einheit der Kirche. Der fünfte Punkt sind die temporären ökumenischen Institutionen wie der Ökumenische Rat der Kirchen und der National Council of Churches sowie andere Föderationen und Allianzen von Kirchen. Sie sind ein Zeichen der sichtbaren Einheit, wenngleich es noch keine universelle Struktur gibt, die die volle Einheit der Christen widerspiegelt.

Für die Wiederherstellung der vollständigen sichtbaren Einheit der Kirche identifiziert Frère Max drei Elemente, ohne die die Kirche nicht als eine einzige Gemeinschaft anerkannt werden kann und die alle Christen im selben Glauben und in derselben Gemeinschaft umfasst. Das erste Element ist der konziliare Glaube: bis ein wirkliches ökumenisches Konzil stattfinden kann, müssen die Christen laut Frère Max daran arbeiten, den gemeinsamen Glauben der ersten Kirche wiederherzustellen.<sup>5</sup> Zweitens benennt Frère Max die Einheit des Dienstamts. Für das Problem der Anerkennung des bischöflichen Amtes zwischen den Kirchen schlägt er die Kombination einer bischöflichen und einer synodalen Regierung vor. Der dritte Punkt ist die Interkommunion, die als die endgültige Realisation der sichtbaren Einheit gilt. Das unterschiedliche Verständnis der Eucharistie in katholischen und evangelischen Kirchen erschwert die Teilnahme der Christen an einer einzigen Kommunion. Frère Max fordert beide Kirchen auf, eingehend über die Rolle der Eucharistie in der Einheit nachzudenken und betont, dass die Einheit eine Aufopferung des Individuums und der Gruppe erfordert (1962: 49).

Der Einheitsprozess ist langwierig und herausfordernd, das macht ihn aber nicht weniger dringend. Frère Roger erkannte auch die Schwierigkeiten, die ökumenische Institutionen

---

<sup>5</sup> Die katholische und die orthodoxe Kirche sowie die reformierten Kirchen erkennen die ersten vier ökumenischen Konzile an (die orthodoxe Kirche sogar die ersten sieben Konzile). Für eine ökumenische Lesung der Bibel ist es aus Sicht von Frère Max nötig, die trinitarischen und christologischen Dogmen der ersten vier Konzile als bereits erreichte Ziele anzunehmen, statt diese Dogmen immer wieder in Frage zu stellen (Max 1962: 28-36).

bei der Verwirklichung der Einheit der Christen haben. Diese theologischen Diskussionen und die Unterschiede in den Traditionen verlangsamten den Prozess der Einheit. Dies ist jedoch seiner Meinung nach kein Hindernis für die Arbeit an der Versöhnung, die bei jeder einzelnen Person selbst beginnt:

Even if it is true that ecumenical institutions need a lot of time to reach a reconciliation, nevertheless, in the transition period in which we currently find ourselves, every non-Catholic can reconcile within him- or her-self the faith of their family of origin with the faith of the Catholic Church. (Roger, 1981; 816)

Die Communauté von Taizé habe nicht auf eine institutionelle Einheit gewartet, sondern sie erlebe bereits die Einheit der Taufe. Ihr ökumenischer Ansatz „did not consider doctrine, ideas, theology, hierarchies, institutions or pie-in-the-sky dreams of One Church as paramount“ (Lange, 2015: 30). Stattdessen liege der Fokus der Ökumene von Taizé in einer gelebten Versöhnung. Ihrer Ansicht nach wird die doktrinäre Einheit stattfinden, wenn ein tiefes inneres Leben im Gebet gepflegt wird und Christen sich in menschlicher Solidarität engagieren. Die Brüder von Taizé wollen bereits ein Gleichnis der Gemeinschaft leben. Da jede einzelne Gemeinschaft ein Mikrokosmos der Kirche sei, die die komplette Realität der Kirche zusammenfasst, verstehe man Taizé als Zeichen der Einheit der Kirche (Roger, 1967: 309).

Die Communauté von Taizé findet im Wort Christi die Berechtigung für ihre Einheitsberufung: „Alle sollen eins sein. Wie du, Vater, in mir bist und ich in dir bin, sollen auch sie in uns sein, damit die Welt glaubt, dass du mich gesandt hast“ (Joh 17, 21). Frère Alois erklärt in einem Heft aus Taizé (2012), dass dies nicht als Forderung, sondern als Gabe Christi verstanden werden soll. Christus führt die Menschen in die Gemeinschaft der Dreifaltigkeit und diese Gemeinschaft ist tatsächlich ein Austausch: „Gott nimmt unser Menschsein und gibt uns seinerseits den Heiligen Geist“ (Alois, 2012: 5). Indem Christus die Menschen mit Gott versöhnt, sind alle Versöhnten bzw. alle Getauften Botschafter der Versöhnung, erklärt der Prior. Wenn Paulus von der Kirche als „Leib Christi“ (1 Kor 12, 27 und Röm 12, 5) spricht, beziehe er sich auf die Einheit, die durch die Erlösung zwischen Christus und den Christen und unter den Christen entsteht.

Wenn man die Gemeinschaft, bzw. die Einheit, als Gabe Gottes versteht, müsse die Ökumene einer der ersten Bedürfnisse der verschiedenen christlichen Traditionen sein. Frère Alois beschreibt die Ökumene als „das Bestreben, in Christus durch den heiligen Geist in Gemeinschaft mit Gott zu leben“ (Alois, 2012: 8). Die Ökumene wird in Taizé gelebt,

indem die Brüder das Beste jeder christlichen Tradition nehmen und hervorheben. So wie Papst Johannes Paul II. in seiner Enzyklika *Ut unum sint* (1995) verstehen auch die Brüder von Taizé die Ökumene als einen „Austausch von Gaben“. Dieser findet mithilfe des gemeinsamen Gebets und der persönlichen Begegnungen statt, in denen bestimmte Aspekte des Glaubens anderer Traditionen entdeckt werden.

Frère Alois identifiziert die konkreten Glaubensgaben der verschiedenen christlichen Traditionen: Die Schätze der Ostkirche seien die Betonung der Auferstehung Christi, die Treue zur Lehre der Kirchenväter und das Mönchtum, das die Ostkirche an die Westkirche weitergegeben hat. In den reformierten Kirchen weist Frère Alois auf bestimmte Wirklichkeiten des Evangeliums hin, die diese Kirchen hervorgehoben haben, nämlich:

Gott schenkt seine Liebe bedingungslos; durch sein Wort kommt er zu jedem Menschen, der es hört und in die Tat umsetzt; das einfache Vertrauen des Glaubens führt zur Freiheit der Kinder Gottes, zu einem Leben der Unmittelbarkeit mit Gott im Heute; im gemeinsamen Gesang verinnerlichen wir das Wort Gottes. (Alois, 2012: 11)

Und letztlich seien die besonderen Gaben der katholischen Kirche die Universalität der Gemeinschaft in Christus, die Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Orts- und Weltkirche und das Dienstant der Gemeinschaft, das die Einmütigkeit im Glauben bewahrt hat. Die Communauté von Taizé versucht, all diese Gaben zu integrieren, um eine ökumenische Einheit zu leben. In diesem Sinne spricht Frère Roger über eine Einheit, die Raum für Pluralität lässt: „Einmütig in Pluralismus“<sup>6</sup> (Roger, 1968). So wie die Gesellschaft vielfältig ist, so sei auch die Christenheit vielfältig. Dieser Pluralismus benötige jedoch eine gemeinsame Mitte, eine Einmütigkeit im Fundamentalen, um nicht zu zerfallen.

Die Einmütigkeit leben, die eingesenkt ist mitten in einen Pluralismus, das heißt festhalten an dem, was vorrangig bleibt für jede Gemeinschaft und für die Gemeinschaft aller Gemeinschaften, die Kirche. Die Einmütigkeit im Pluralismus leben, das heißt auf der Suche sein nach dem Angelpunkt, der allen gemeinsam ist, um den sich die Verschiedenheit in einem Pluralismus der Ausdrucksformen frei entfalten kann; die Verschiedenheiten können um so freier bestehen, je stärker die Einmütigkeit gesichert ist. (Roger, 1968: 11)

Die Einmütigkeit ist nicht zu verwechseln mit der Einförmigkeit. Die Einförmigkeit suggeriert den Eindruck von Einheit, sei jedoch oberflächlich. Die Einmütigkeit hingegen erfordere eine innere Einstimmung, eine gemeinsame Grundlage, die bleiben müsse,

---

<sup>6</sup> Original: „*Unanimité dans le pluralisme*“.

damit die sichtbare Einheit der Kirche verwirklicht werden könne. Diese Einmütigkeit im Wesentlichen will Taizé leben. Damit es Raum für Brüder und Pilger aus der ganzen Welt und aus verschiedenen christlichen Konfessionen gibt, soll es auch Raum für Unterschiedlichkeit und Pluralismus geben. Auch wenn es Einheit gibt, soll niemand auf seine Konfession und Tradition verzichten. Stattdessen seien diese Unterschiede bereichernd und helfen bei der Annahme des Anderen mit. In diesem Sinn gibt es in Taizé „eine konkrete Weltgemeinschaft und zugleich Gruppierungen, die offen sind und miteinander kommunizieren“ (Clément, 1999: 23). Diese Art von Ökumene zeigt sich in der Gestaltung der Liturgie und in den theologischen Entscheidungen, die die Communauté von Taizé trifft, um weiter die Ökumene zu leben.

Auch wenn die Communauté nicht auf eine institutionelle Einheit gewartet hat, um die Ökumene zu leben, haben die Brüder von Taizé zwei wichtige Schritte unternommen, die für die Einheit mit der katholischen Kirche bedeutsam sind und die durch das Beispiel von Frère Roger und die Forschungen von Frère Max motiviert wurden (Alois, 2012: 16-18). Alle Brüder der Communauté von Taizé empfangen seit 1973 die katholische Eucharistie. Das ist die einzige Möglichkeit, gemeinsam die Kommunion zu empfangen. Um dasselbe Eucharistieverständnis zu erreichen, spielte die Arbeit von Frère Max eine wichtige Rolle.<sup>7</sup> Der zweite Schritt ist die Anerkennung, dass das Dienstant der Einheit des Bischofs von Rom notwendig ist. Sogar die Brüder mit evangelischer Herkunft nehmen diese Schritte an: „Für sie gewinnt der Glaube vielmehr an Weite“ (Alois, 2012: 18).

Neben diesen theologischen Entscheidungen gebe es konkrete Formen und Elemente der Liturgie von Taizé, die den ökumenischen Lebensstil widerspiegeln. In seinem Artikel über die Ökumene von Taizé untersucht Lange (2015) die Gastfreundschaft und die gemeinsamen Gebete als Zeichen des ökumenischen Engagements der Communauté. Er weist darauf hin, dass sie ein Paradox lebe: Sie ist von der Welt getrennt aber nicht isoliert, weil ihre Mission tief in die Evangelium-Gastfreundschaft eingebettet ist. Die Communauté wäre laut Lange mit allen durch ihre Fürbitte und Gastfreundschaft verbunden. Diese Mission wäre jedoch nicht von Anfang an selbstverständlich, sondern wurde gewählt, um das Leben und den Rhythmus der Communauté an das Ankommen von Pilgern

---

<sup>7</sup> Die Gedanken von Frère Max zur Eucharistie finden sich beispielsweise in Max (1965) und Max & Wainwright (1983).

anzupassen. Das seit den 1970er Jahren entwickelte gemeinsame Gebet spielt nach Langes Überlegungen eine wichtige Rolle im ökumenischen Erlebnis.

The communal prayer at Taizé, almost like baptism, washed away the walls that divide. People from so many different cultures and languages, experiences and assumptions, found in the silence and the simple repetitive music a communion that was much deeper than all their self-definitions. The simple act of singing together – or if one didn't feel like singing, resting on the voice of the neighbour – created a sense of interdependence of community. (Lange, 2015: 32)

Durch das gemeinsame Gebet sollen die Pilger das Werk Gottes und die Gemeinschaft finden. Bedeutsam ist, dass Lange neben der Stille das gemeinsame Singen und die Wiederholung der Gesänge als Elemente betont, die eine große Wirkung auf die jungen Pilger hätten. Sie entdecken dabei eine Gemeinschaft mit Gott und mit den anderen. Das gemeinsame Gebet gilt als der Ort der Pflege eines versöhnten Herzens sowie als der Ort eines tiefen Engagements für den anderen (Lange, 2015: 34). Das Gebet in Taizé sei „source of reconciliation and welcome to the world“ (2015: 35). Obwohl Langes Bemerkungen zum Gebet im Einklang mit den ökumenischen und versöhnenden Werten der Communauté stehen, fehlt eine Grundlage für diese Aussagen. Seine Arbeit ist überwiegend historisch ausgerichtet und stützt sich auf schriftliche Quellen, hauptsächlich von der Communauté. Wenn Lange über die Erfahrungen der Pilger spricht, bezieht er sich nicht auf Feldforschung oder Interviews, sondern auf die Texte und Kommentare der Communauté. Auch legt er keinen Interpretationsrahmen für die Analyse der ökumenischen Auswirkungen des Gebets vor. Daher sollten seine Aussagen über das ökumenische Erlebnis der Pilger während des Gebets nicht als unwiderlegbar akzeptiert werden, sondern eher als theoretische Hypothesen, die den Idealen der Communauté entsprechen. Es ist notwendig, eine Feldforschung durchzuführen, die Langes Überlegungen über die Rolle des gemeinsamen Gebets im ökumenischen Erlebnis bestätigen oder entkräften. In der vorliegenden Arbeit wurde das ökumenische Erlebnis der Pilger in Taizé empirisch ermittelt, mithilfe von Interviews, die Langes Hypothese vervollständigen können.

### **2.1.2. Einfachheit und Vorläufigkeit**

García Arnillas ermittelt die Rolle der Ästhetik in der Communauté von Taizé. Dafür untersucht er die Entstehung und die Evolution der Liturgie und Musik, sowie die Entwicklung der Architektur und der Kunst in Taizé. Er bekräftigt, dass die Künste in Taizé, einschließlich Musik, stark von zwei spirituellen Prinzipien von Taizé geprägt sind: die Einfachheit und die Vorläufigkeit. Für Frère Roger drückt sich die Einfachheit in zwei

Aspekten aus: Armut, die sich auf die erste Seligpreisung stützt,<sup>8</sup> und ein Leben in der Vorläufigkeit, ohne sich um die Zukunft zu sorgen (Roger, 1944: 52). Der Gründer der Communauté erklärt, dass Armut weder eine Tugend noch ein Selbstzweck ist, sondern ein Mittel, um zu lernen, ohne die Sicherheit von morgen zu leben. Armut hilft, Vertrauen in Gott aufzubauen.

Der Geist der Armut ruft zur Einfachheit im Umgang mit den Gütern dieser Welt. Unser Verhältnis zu Gott wird dadurch freier. Was einem im Heute gescheckt wird, nehme man an, einfach und ohne der Versuchung nachzugeben, sich Reserven anzuhäufen. (Roger, 1967: 59)

Vorläufigkeit ist ein Wert, der sowohl das ökumenische Engagement der Communauté als auch das Gemeinschaftsleben und die Liturgie von Taizé beeinflusst (García Arnillas, 2018: 7). Frère Roger ist der Ansicht, dass die Unbeweglichkeit das Leben der kirchlichen Institutionen bedroht, und schlägt die Vorläufigkeit als Mittel vor, um dieser Unbeweglichkeit entgegenzuwirken. Das Leben im Vorläufigen lasse sich nur verwirklichen, wenn es einen Bezug zu den Grundwerten gäbe. Dadurch sei es möglich, sich frei von einer vorläufigen Form zur anderen zu bewegen, während die wesentlichen und einfachen Werte erhalten bleiben (Roger, 1967).

Nur der kann aus der Dynamik des Vorläufigen leben, das muss deutsch [sic] gesagt sein, der Sinn für Kontinuität hat. [...] Es ist unerlässlich, die Kontinuität zu wahren. [...] Eines geht nicht ohne das andere: Der Enthusiasmus in der Sicht des Provisoriums und die Kontinuität in der Sicht der Hoffnung. (Roger, 1967: 110)

Diese Vorläufigkeit bedeutet, dass die Gemeinschaft nicht einmalig entsteht, sondern jeden Tag neu geschaffen wird, wodurch verhindert wird, dass die Gemeinschaft in Regression gefangen ist. Die Vorläufigkeit, die Frère Roger vorschlägt, ist so tiefgreifend, dass er sogar die Möglichkeit ins Auge fasst, dass die Präsenz der Communauté von Taizé in Zukunft für die ökumenische Versöhnung nicht mehr notwendig sein wird und verschwinden muss.

In Taizé wird das, was uns von anderen unterscheidet, womöglich eines Tages verschwinden müssen. Unsere Gottesdienste wirken hin auf eine Einmütigkeit im Glauben und nähren eine starke Hoffnung; [...] Und trotzdem, sind unsere gottesdienstlichen Formen nicht ein Provisorium, dazu bestimmt, am Tage der sichtbaren Einheit zu verschwinden? (Roger, 1968: 53)

---

<sup>8</sup> „Selig, die arm sind vor Gott; denn ihnen gehört das Himmelreich“ (Mt. 5, 3).

Dank dieser Offenheit für Veränderung befindet sich die Communauté von Taizé in einer ständigen Neugründung (Clément, 1999: 39).

Die Musik von Taizé wird oft mit den Begriffen Einfachheit und Vorläufigkeit beschrieben. Autoren wie García Arnillas und Kubicki (1999), die eine musikwissenschaftliche Analyse einiger Gesänge von Taizé durchführen, aber auch Frère Robert (1986), definieren die Gesänge von Taizé als einfach. Eine eingehende Analyse der spezifischen musikalischen Elemente, die die Einfachheit ausmachen, wurde bisher jedoch nicht durchgeführt. Was die Vorläufigkeit betrifft, so wurde dieser Begriff auf die Musik von Taizé angewendet, um den liturgischen und musikalischen Wandel der Communauté in den 1970er Jahren zu beschreiben (García Arnillas, 2018) und die Anpassungsfähigkeit der Gesänge an verschiedene musikalische Besetzungen zu erklären (Kubicki, 1999). Es gibt jedoch keine Studie, die sich mit der Vorläufigkeit und dem Wandel des seit den 1970er Jahren etablierten Repertoires von *Chants de Taizé* und seines kompositorischen Stils befasst. In diesem Beitrag soll auf die Einflüsse der spirituellen Prinzipien der Einfachheit und Vorläufigkeit auf das aktuelle Repertoire von Taizé eingegangen werden.

## **2.2. Liturgische Entwicklung der Communauté**

Die Schaffung einer eigenen Liturgie war eines der Hauptziele der Communauté, seit Frère Roger und die ersten Brüder sich in Taizé niederließen. Diese Liturgie hat von Anfang an einen vorläufigen Charakter, der Anpassungen an die Veränderungen, die die Communauté durchläuft, ermöglicht. Für Frère Roger sind die Liturgie und die Ordensregel von Taizé ein Mittel, um eine Gemeinschaft des Glaubens zu schaffen, die sich auf dem Weg zur Einheit weiterentwickeln soll. Sobald diese Einheit erreicht wäre, würde die Vorläufigkeit in ihren letzten Konsequenzen gelebt, was das Verschwinden der Communauté und ihrer Liturgie bedeuten würde (Roger, 1977). Diese vorläufige Konzeption, zusammen mit der Tatsache, dass die ersten Brüder aus verschiedenen protestantischen Konfessionen stammten und keine klösterliche liturgische Tradition hatten, erlaubte eine große Freiheit in der Gestaltung der Liturgie. Eine komplette und detaillierte Geschichte der Schaffung dieser Liturgie ist in García Arnillas (2018: 121-142) zu finden. Er berichtet über die Geschichte des Offiziums von Taizé von 1940 bis 1971 und über die Entwicklung des gemeinsamen Gebets ab 1974 anlässlich des Konzils der Jugend.

Demnach hat Frère Roger seit 1940 in Taizé drei Mal am Tag gebetet. Beeinflusst von Frère Max benutzte Frère Roger für dieses persönliche Gebet das Brevier von *Église et*

*Liturgie*, einer Bewegung der liturgischen Erneuerung des Kantons Waadt. Nach seiner Rückkehr von einem Aufenthalt in Genf nach Taizé im Jahr 1944 wurde das Gebet der Offizien gemeinschaftlich. Die Brüder verwendeten *L'Office divin de l'Église universelle*, das 1943 von *Église et Liturgie* veröffentlicht worden war und dessen Überarbeitung und Neuauflage die Communauté 1949 mitgestaltete. Dieses Offizium hatte zwei Offizien am Tag, morgens und abends, sowie ein optionales Gebet am Mittag. Die kanonischen Stundengebete des traditionellen Offiziums sind über die Woche verteilt, so dass jedes Gebet der Struktur eines kanonischen Stundengebets folgt: morgens nach Mette, Laudes, Prim und Terz und abends nach Non, Vesper und Komplet. Im Gegensatz zur katholischen Kirche, die die 150 Psalmen über eine Woche verteilt, und zur anglikanischen Kirche, die sie über einen Monat verteilt, wurden die Psalmen über 12 Wochen verteilt. Außerdem ist der Heiligenkalender enthalten (García Arnillas, 2018: 135-136).

Frère Roger strukturierte dieses Offizium in zwei Teile. Der erste Teil legt den Fokus auf das Wort und beinhaltet die folgenden Elemente: eine Einleitung mit ausgewählten Versen von Psalmen, den Gesang eines Psalms, Lesungen aus dem Alten und Neuen Testament und das Lesen eines Verses dieser Lesungen für die stille Meditation. Nach der Meditation und einem Gesang beginnt der zweite Teil mit dem Fokus im Gebet. Dieser Teil hat ein liturgisches Gebet, ein spontanes Gebet, das Vaterunser und die Segnung. Zu den Gesängen für dieses Offizium gehörten Gesänge aus klösterlichen Antiphonarien, ambrosianische Hymnen und Bearbeitungen gregorianischer Gesänge, anglikanischen, lutherischen und ostkirchlichen Repertoires (García Arnillas, 2018: 136-137).

1961 beschloss die Communauté, ihr eigenes Offizium zu veröffentlichen, das sich an ihre liturgischen Bedürfnisse besser anpassen ließ. Das Offizium von Taizé hat eine Tages-, Wochen- und Jahresstruktur. Jeden Tag finden drei gemeinsame Offizien statt: abends, morgens und mittags. Terz, Non und Komplet können zusätzlich für das persönliche Gebet verwendet werden. Wöchentlich wird Ostern gefeiert: die Auferstehung am Samstagabend, die Eucharistie am Sonntag und die Passion Christi am Freitag. Das liturgische Jahr hat zwei Zyklen: der Inkarnationszyklus, der Advent und Weihnachten umspannt, und der Erlösungszyklus bestehend aus Fastenzeit und Ostern. Zwischen beiden Zyklen gibt es die Zeit im Jahreskreis. An die folgenden Heiligen wird ebenfalls erinnert: Jungfrau Maria, Johannes der Täufer, die Apostel und Evangelisten, Maria von Magdala und der Heilige Stephanus (García Arnillas, 2018: 140-141).

Dieses neue Offizium von Taizé hat eine feste Form mit Einleitung, Psalmen, Lesungen des Alten und Neuen Testaments, Meditation, Gesang, Litaneien, drei Gebeten (ein festes Gebet für jede Woche, ein freies Gebet und ein festes Gebet für jeden Tag), Vaterunser und Segnung. Heijke (1966: 169-171) vergleicht das Offizium von Taizé mit dem traditionellen Offizium der katholischen Kirche. Die Psalmen im Offizium von Taizé werden über vier Wochen verteilt und die Lesungen über einen dreijährigen Zyklus. Andere Eigenschaften dieses Offiziums sind das freie Gebet, das im katholischen Stundengebet komplett ausfällt und Raum für die Improvisation im Gebet bietet, und die meditative Stille. Die Einführung dieser Meditation im gemeinsamen Offizium hilft gegen die Isolierung des persönlichen Gebets (Heijke, 1966: 174). 1964 wurde ein Supplement des Offiziums für Katholiken veröffentlicht, das den Katholiken die Verwendung des Offiziums von Taizé mit dem Zusatz der folgenden Elemente erlaubte: ein Gebet zur Jungfrau Maria im Abendgebet, Ersetzung eines Schlussgebets durch eine Heiligenlitanei, das Beten des Gebets des Festes von Mariä Himmelfahrt und das Beten des Schuldbekenntnisses. Das Offizium von Taizé wurde 1971 bearbeitet und als *La louange des jours* neu veröffentlicht. Trotzdem führte die massive Ankunft junger Menschen in den 1970er Jahren zu einer Veränderung der bis dahin etablierten Liturgie.

1974 sieht García Arnillas als Zäsur an, da in diesem Jahr das Konzil der Jugend in Taizé stattfand. Ab diesem Moment wurde klar, dass das auf Französisch gefeierte Offizium von Taizé nicht für die neue Situation der Communauté geeignet war. Da die Brüder nicht wollten, dass die Pilger lediglich Zuschauer beim Gebet seien, wurden neue Änderungen an der Liturgie vorgenommen: Die liturgischen Texte wurden bearbeitet, gekürzt und in mehrere Sprachen übersetzt. Ein neues Gesangsrepertoire wurde eingeführt. All diese Änderungen waren durch ein pastorales Anliegen motiviert und versuchten stets, ein Gleichgewicht zwischen dem klösterlichen Gebet und dem Gebet für die jungen Pilger zu wahren. Der Wunsch, junge Menschen in die Liturgie einzubeziehen, stand im Einklang mit den Beschlüssen des Zweiten Vatikanischen Konzils, insbesondere der Liturgiereform (Alois, 2017). Mit dem Ziel, jungen Menschen zu helfen, an ihren Herkunftsorten zu beten, wurde 1997 *Prières pour chaque jour* veröffentlicht und 2011 neu aufgelegt. Ab dieser Veröffentlichung spricht man nicht mehr vom „Offizium“ von Taizé sondern vom „Gemeinsamen Gebet“ von Taizé. García Arnillas hebt die Organisation der Gebete nach der liturgischen Zeit hervor: für die Zeit im Jahreskreis gibt es 14 Gebete für

zwei Wochen; für Advent, Fastenzeit und Ostern 7 Gebete für eine Woche; für Weihnachten, Karwoche und Pfingsten drei Gebete (2018: 173).

Belzen (1997) schreibt die erste komplette wissenschaftliche Deskription des gemeinsamen Gebets von und in Taizé. In einem Versuch die Spiritualität von Taizé durch ihre Pilger zu erforschen, führte er 1992 eine Feldforschung in Taizé durch. Belzen beschreibt drei tägliche Bittgottesdienste: um 8:15 Uhr, um 12:20 Uhr und um 20:30 Uhr, die mit den Glocken angekündigt werden. Nach dem Eintritt der Brüder beginnt das Gebet mit dem Singen eines Hallelujas oder eines Magnifikats. Je nach Gebet gibt es einen zweiten Gesang oder einen Psalm, der im Stehen aufgeführt wird. Nach diesem Gesang folgt diese Struktur: Lesung, Gesang, Wiederholung eines Verses der Lesung in acht Sprachen, Gesang und stille Meditation. Nach der Meditation werden die Fürbitten in verschiedenen Sprachen ausgesprochen mit der Antwort: *Kyrie Eleison* oder *Gospodi pomilui*. Zwei weitere Gesänge schließen das Gebet ab. Belzen berichtet, dass man im Frühgottesdienst auch die Eucharistie zelebriert und das Vaterunser singt. Für diejenigen, die nicht zur Kommunion dürfen bzw. möchten, wird gesegnetes Brot ausgeteilt (1997: 193-195). Belzen berichtet auch über die wöchentliche Osterfeier, die bereits im Offizium von Taizé zu finden war. Das „Gebet rings um das Kreuz“, bei dem die Brüder und die Pilger die Option haben, sich um das Kreuz herum zu knien und den Kopf zum Kreuz zu neigen, findet am Freitag statt. Am Samstagabend wird die Auferstehung Christi gefeiert. Der Höhepunkt dieses Gottesdienstes ist das Anzünden der Kerzen, die die Pilger vor dem Gottesdienst bekommen haben. Zudem präsentiert Santos (2008) eine andere Struktur des gemeinsamen Gebets: Einleitung, mit zwei oder drei Gesängen, Lesung, Responsorium, Stille, Fürbitten, Eucharistie und Ende, mit mehreren Gesängen. Santos Deskription stammt aus verschiedenen Besuchen, die der Autor in den 1990er und frühen 2000er Jahren in Taizé machte. Diese sollte als allgemeine Struktur der Gebete von Taizé gelten, obwohl, wie Santos kommentiert, einige Elemente der verschiedenen Gebete morgens, mittags und abends, z. B. die Lesungen, morgens und abends länger sind. Wie Belzen berichtet Santos auch über die wöchentliche Osterfeier. Unterschiede zwischen den von Santos und Belzen präsentierten Strukturen sind zu beobachten, insbesondere nach der Lesung. Beide Autoren sind sich jedoch einig, dass die Gebete von Taizé je nach Tageszeit unterschiedlich strukturiert sind, auch wenn sie diese Unterschiede nicht im Detail erläutern. Im Vergleich dazu beschreiben García Arnillas (2018: 173) und Crişan (2019: 79-78) die folgende Form des gemeinsamen Gebets: Gesang, Psalm, Lesung, Gesang,

Stille, Fürbitten, Vaterunser, Gebet und Gesänge. Diese Autoren beziehen sich für diese Deskription auf schriftliche Quellen, aber informieren nicht über mögliche Unterschiede in den Gebeten. Das Fehlen einer Beschreibung der Gebete von Taizé, einschließlich der Unterschiede zwischen den Tageszeiten, wird im Kapitel sieben dieser Arbeit nachgeholt.

Wenn Belzen über die Musik in den Gottesdiensten spricht, bezieht er sich auf die *Chants de Taizé* in der Ausgabe von 1991. Die darin enthaltenen Gesänge sind laut Belzen zu meist Kanons und die am häufigsten verwendete Sprache ist Latein. Trotzdem seien alle Gesänge in ca. acht Sprachen übersetzt und es gebe auch Kompositionen auf Französisch, Englisch, Deutsch, Spanisch und Polnisch. In seiner Deskription des Stils von Taizé spricht er über eine Synthese von Elementen aus verschiedenen Traditionen: die gesungenen Psalmen der Calvinisten, die Choräle der Lutheraner, die polyphonischen Halleluja-Gesänge der orthodoxen Tradition und die Texte der Eucharistie, die Gregorianischen Gesänge und das *Veni Creator Spiritus* der katholischen Tradition. Eine tiefergehende Analyse dieser Elemente führt Crişan durch. Er untersucht den Einfluss essenzieller, traditioneller, liturgischer Elemente der katholischen und orthodoxen Kirche auf die Entstehung der liturgischen Tradition von Taizé. Crişan (2019: 81-83) verweist auf die Wiederholung der Gesänge und die Stille des Gebets als Werte der byzantinischen monastischen Tradition von Gregorios Palamas. Die Präsenz einer monastischen orthodoxen Gemeinde in Taizé zwischen 1963 und 1975 hätte die Wahl von kurzen und sich wiederholenden Gesängen bedingt. Crişan sowie andere Autoren (García Arnillas, 2018: 187; Clément, 1999: 57) stellen eine Beziehung zwischen dem Wiederholungscharakter der Gesänge von Taizé, dem katholischen Rosenkranz und dem orthodoxen Jesusgebet her. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass die Wiederholung im Gesang die gemeinsame Liturgie prägt, anstatt im persönlichen Gebet zu verharren.

In der christlichen Gebetsüberlieferung gibt es die Tradition von mantrischen und beruhigend wirkenden Wiederholungen; solche Wiederholungen lassen den Intellekt auf gewisse Weise zur Ruhe kommen, lassen ihn leer werden. So kann sich der Intellekt mit dem „Herzen“ verbinden und sich auf das Gebet vorbereiten. In der Ostkirche kennt man in diesem Zusammenhang das „Jesusgebet“, wie es vor allem auf dem Heiligen Berg Athos gepflegt wird, in der Römischen Kirche vom Rosenkranz. In Taizé ist diese Erfahrung, die Praxis der meditativen Wiederholung interessanterweise in der Liturgie, im gemeinsamen Gebet aufgegriffen geworden, d. h. nicht so sehr im Hinblick auf den einzelnen, sondern im Hinblick auf die Gemeinschaft. (Clément, 1999: 57)

Die Stille würde auch von der palamatischen Tradition beeinflusst werden, indem sie als Weg für die apophatische Erkenntnis von Gott interpretiert werden könnte. Ein weiteres Zeichen für den Einfluss der orthodoxen Kirche wären die Antworten der Litaneien: *Kyrie Eleison* oder *Gospodi pomilui*, auf Griechisch und auf Kirschenslawisch. Auch in der wöchentlichen Osterfeier findet Crişan Elemente, die aus der orthodoxen Kirche stammen. Zum Anzünden der Kerzen am Samstagabend und zur Kreuzanbetung mit dem am Kreuz geneigten Kopf wurde Frère Roger bei einem Besuch in Moskau im Jahr 1978 inspiriert. Die Verwendung einer Ikone eines im orthodoxen Stil gemalten Kreuzes weist auf den Einfluss dieser Kirche hin. Allerdings erkennt Blancini (2018: 132), dass die Kreuzanbetung der katholischen Kirche eigen ist, so dass in Taizé eine Mischung aus katholischen (Kreuzanbetung) und orthodoxen (Verwendung einer Ikone) Traditionen stattfindet. Andere von der Communauté benutzte Ikonen sind die der Jungfrau Maria, gemalt von Frère Eric de Saussure, sowie die koptisch-orthodoxe Ikone von Jesus und dem Hl. Menas aus dem 7. Jahrhundert (Crişan, 2019: 84-85).

Obwohl die Eucharistie nach dem katholischen Ritus gefeiert wird, weist Crişan auf manche reformistischen und orthodoxen Elemente hin. Dass die Predigt durch eine gelesene Meditation des Priors ersetzt werden kann, sei der Einfluss des reformierten Stiles. Die Verteilung des gesegneten Brots für diejenigen, die nicht an die Realpräsenz Christi in der Eucharistie glauben, sei ein Symbol, das aus dem byzantinischen Ritus stammt: Das so genannte *Antidoron* ist ein gesegnetes Brot, das für diejenigen, die nicht zur Kommunion dürften, ausgeteilt wird. Crişan betrachtet die Eucharistie als „the most important step for the adherence of Taizé Spirituality and Liturgy to the Church Tradition“ (2019: 87). García Arnillas fasst den Einfluss der unterschiedlichen Kirchen wie folgt zusammen: Von den protestantischen Traditionen übernimmt Taizé die Relevanz der Meditation der Heiligen Schrift; von der katholischen Kirche die Eucharistie und die Realpräsenz Christi; von den orthodoxen Kirchen eine Liturgie, *die den Geist des Auferstandenen spürbar macht* (2018: 116). Er weist auf die Vereinfachung der Liturgie von Taizé im gemeinsamen Gebet hin. Diese Vereinfachung werde aber keine Verarmung der Liturgie bedeuten, im Gegenteil: Sie sollte sowohl den jungen Pilgern als auch den Brüdern den Zugang zum Gebet ermöglichen. Der Autor übernimmt die Hinweise von Frère Alois auf die wichtigsten Elemente des gemeinsamen Gebets. Ein ansprechender Gebetsraum mit einfachen Mitteln, kurze und einfache Bibeltexte (die komplexeren werden für die Bibelführung belassen), zehn Minuten Stille nach der Lesung, einen Satz der Schrift

mehrere Male singen, die Verlängerung des Gebets durch den Gesang und einfache Symbole, wie z. B. der Ikone des Kreuzes (2018: 174).

Die Bemerkungen dieser Autoren über die Liturgie basieren hauptsächlich auf den liturgischen Veröffentlichungen von Taizé selbst. García Arnillas betrachtet auch private Dokumente, u. a. Briefe der Brüder von Taizé. Crişan hingegen bezieht sich auf die Webseite der Communauté, um die Struktur des aktuellen gemeinsamen Gebets zu erklären. Die Deskriptionen von García Arnillas und Crişan ähneln denen von Belzen und Santos. Diese beiden Autoren stellen jedoch die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gebeten im Laufe des Tages vor. Zudem geht Belzen auf die Gesänge ein, die zu jedem Zeitpunkt aufgeführt werden, sowie auf die Verwendung der verschiedenen Sprachen in der Liturgie (in der Wiederholung der Verse der Lesung und in den Fürbitten). Um festzustellen, ob diese Unterschiede auf den Zeitpunkt der Forschung<sup>9</sup> oder auf die Quelle, aus der die Daten stammen,<sup>10</sup> zurückzuführen sind, ist Feldforschung erforderlich, um die Gebete von Taizé in der Praxis zu erfassen. Ein weiterer zentraler Punkt der liturgischen Forschung zu Taizé ist der Vergleich und die Analyse des Einflusses verschiedener kirchlicher Traditionen. Taizé wird als eine Synthese aus verschiedenen kirchlichen Elementen beschrieben. Während Crişan und García Arnillas sich auf die liturgischen Einflüsse der verschiedenen Kirchen konzentrieren, weist Belzen bereits darauf hin, dass diese Synthese auch auf der sprachlichen und musikalischen Ebene stattfindet. Er listet zwar die verschiedenen Musiktraditionen auf, die die Musik von Taizé beeinflussen, analysiert aber nicht die Gesänge, um die Verbindungen zwischen ihnen und den verschiedenen christlichen Musiktraditionen herzustellen.

## **2.3. Die Musik von Taizé**

### **2.3.1. Geschichte der Musik von Taizé**

Die Musik von Taizé kann ebenso wie ihre Liturgie und ihr Gebet in zwei Perioden eingeteilt werden: vor und nach 1974. Die liturgische Musik jeder Periode geht auf die Bedürfnisse der Communauté ein. 1947 wünschte sich die neue Communauté ein regelmäßiges, tägliches, strukturiertes Gebet, das Kontinuität und Erneuerung im Laufe des Jahres gewährleisten konnte (Robert: 1986). Das Hauptproblem, mit dem sich die Communauté

---

<sup>9</sup> Belzen 1992/1997, Santos 1990er/2000er, García Arnillas 2018 und Crişan 2019.

<sup>10</sup> Belzen und Santos führen eine Feldforschung durch, während García Arnillas und Crişan Publikationen und schriftliche Dokumente einsehen.

bei der Suche nach einem geeigneten Gesang für dieses Gebet konfrontiert sah, war das Fehlen einer Tradition des monastischen Gesangs in den reformierten Kirchen.

Ihr erstes Repertoire bestand aus protestantischen Hymnen, lutherischen Chorälen, Hugenottenpsalmen und pietistischen Gesängen (García Arnillas: 2018: 143). Das Repertoire wurde langsam durch die Psalmen von Joseph Gelineau (1920-2008) und durch neue Kompositionen mit tonaler und modaler Harmonik für kurze Antworten und Fürbitten erweitert. Darüber hinaus wurden Stücke aus dem traditionellen kirchlichen Repertoire wie dem Gregorianischen und dem Byzantinischen Gesang bearbeitet und ins Französische übersetzt. Die Brüder versuchten durch diese Bearbeitungen, eine Verbindung zur kirchlichen Tradition herzustellen. García Arnillas (2018: 145-147) fasst die Merkmale, Grundprinzipien und praktischen Hinweise für die Gesangskomposition zusammen, die die Brüder von Taizé in den Anfangsjahren der Communauté entwickelt haben. Der Gesang sollte sachlich und einfach sein, gleichzeitig aber auch berücksichtigen, dass die klösterliche Gemeinschaft eine stabile Chorformation ist. Die Grundprinzipien dieser Musik waren wie folgt: Erstens sollten alle Stücke des Repertoires Teil des gefeierten Offiziums der Communauté sein. Zweitens waren die Stücke für eine zönotische Gemeinschaft bestimmt, für die ein liturgisches Repertoire auf Französisch und einer aktuellen musikalischen Sprache geschaffen werden sollte, das mit den klösterlichen Repertoires anderer Traditionen verbunden werden kann. Drittens verlangten die Sachlichkeit und die technischen Beschränkungen des Gesangs der Communauté eine gewisse Einfachheit.

Die praktischen Hinweise für die Komposition der Gesänge lauteten wie folgt: Die Gesänge müssen *a cappella* (einstimmig oder mehrstimmig) sein oder Orgelbegleitung (mitunter auch Begleitung durch Blechblasinstrumente und Schlaginstrumente) haben. In mehrstimmigen Gesängen sollte die Text-Musik-Beziehung syllabisch sein, und sukzessive Einsätze, Wortwiederholungen und Begleitung *a bocca chiusa* vermieden werden. Alle sollen gleichzeitig singen, Ausnahmen sind die Kombination Solist-Chor und beim Singen in zwei Chören. Die Tenöre haben ein Gesangsregister von d bis c', die Bässe bis zum F, die genaue Tonhöhe ist nicht angegeben. Wenn es vor dem Gesang keinen Referenzton gab, sollte der Chor in Unison beginnen. An diese Prinzipien und Hinweise haben sich die Komponisten, mit denen die Communauté zusammenarbeitete, gehalten.

Ab den 1940er bis zu seinem Tod kooperierte der Komponist und Kapellmeister der Kathedrale von Dijon, Joseph Samson (1887-1957), mit der Communauté von Taizé. Er komponierte Antiphonen und vertonte die Texte des Ordinariums eines eucharistischen Gottesdienstes. Dieses Werk blieb jedoch unvollendet, und Jean de Valois vervollständigte es mit der Komposition des Sanctus und des Agnus Dei. Danach war der Jesuit Joseph Gelineau einer der bedeutendsten Komponisten, die mit Taizé zusammengearbeitet haben. In den 1950er Jahren komponierte er eine der ersten Versionen von Psalmen auf Französisch und war einer der Begründer und der erste Präsident von *Universa Laus*, dem Internationalen Studienkreis für Musik und Liturgie. In den 1950er Jahren arbeitete Gelineau eng mit der Communauté von Taizé zusammen. Diese Zusammenarbeit führte dazu, dass seine Kompositionen in das Offizium von Taizé eingefügt wurden und mehrere Ton-Aufnahmen mit Gelineaus Kompositionen aufgezeichnet wurden, u. a. *24 psaumes et un cantique*, *53 psaumes et 4 cantiques* und *Abraham, Père des croyants*.<sup>1112</sup> Nach einer langen Pause bat die Communauté im Jahr 1994 Gelineau um neue Gesänge für das bereits entwickelte gemeinsame Gebet. Im aktuellen Repertoire gibt es noch vier von Gelineau komponierte Gesänge.<sup>13</sup>

Gelineau stellte auch den Kontakt zwischen der Communauté von Taizé und Jacques Berthier (1923-1994) her. Berthier studierte Komposition bei Guy de Lioncourt und Orgel bei Edouard Souberbielle an der Ecole César Franck von Paris und wurde zuerst Organist an der Kathedrale von Auxerre (1953-1960) und danach an der jesuitischen Kirche von Saint Ignace von Paris (1960-1994). Er arbeitete mit der Commission Francophone Cistercienne in der Komposition von Hymnen, Psalmen, Antiphonen, usw. für mehrere Klöster zusammen, u. a. En-Calcat, Landévennec und Maredsous (Wilson-Dickson, 2001). 1955 kontaktierte die Communauté von Taizé Berthier für die Komposition von Antwortgesängen für ihr Offizium. Für die Durchführung dieses Auftrags benötigte Berthier die Erlaubnis seines Bischofes, da Katholiken damals nicht zu einem protestantischen Gottesdienst gehen oder Musik für deren Liturgie komponieren durften. Von da an erhielt Berthier mehrere Aufträge von Taizé und eine enge Zusammenarbeit begann. Berthier schickte Partituren nach Taizé und bekam Kommentare und Notizen von den Brüdern

---

<sup>11</sup> Weitere Informationen in García Arnillas (2018: 151-154).

<sup>12</sup> Eine Analyse von Gelineaus Kompositionen für Taizé vor den 1970er Jahren ist in Rówienicz (2009) zu finden.

<sup>13</sup> *Ubi caritas Deus ibi est, Dieu ne peut que donner son amour, Une soif emplit notre âme und Grande est ta bonté.*

zurück, die die Gesänge probten. Während dieses Kompositionsprozesses entstanden lange Briefe und zahlreiche Deskriptionen der Musik. Das Ergebnis sind Werke wie *Office pour le temps de Noël*, 1995, von dem ein Album aufgenommen wurde: *Nuit de Noël*; und die Vertonungen der Psalmen 80, 99, 125 und 150 sowie der Seligpreisungen (García Arnillas, 2018: 158-161). Berthiers größter Beitrag zur Musik von Taizé sind jedoch die Gesänge, die er ab den 1970er Jahren für das gemeinsame Gebet komponierte.

Gelegentlich kam es auch zu Kooperationen mit anderen Komponisten, die jedoch nicht ganz unproblematisch waren. Georges Migot (1891-1976), französische Komponist und Pianist, komponierte 1955 sechs Antiphonen für Taizé. 1958 bat Frère Robert Giscard ihn um Stücke für den eucharistischen Gottesdienst mit einer zeitgenössischen Musiksprache, aber in Verbindung mit der Tradition und mit sehr einfachen Mitteln. Nach der Sendung einiger Stücke antwortete Frère Robert, dass die Communauté einige Passagen nicht singen konnte (z. B. Stellen mit *Accelerando*, *Ritardando* und langen und ungleichmäßigen Pausen). Anscheinend hatten Frère Robert und Migot unterschiedliche Verständnisse über die Funktion der Musik. Während Frère Robert eine funktionale Musik suchte, war die Priorität für Migot die künstlerische Funktion der Musik. Die Zusammenarbeit zwischen der Communauté und dem Komponisten wurde aus diesem Grund unterbrochen.

Ähnliches passierte mit André Riotte (1928-2011). Er trat in Kontakt mit Taizé, nachdem sein Kompositionslehrer, André Jolivet (1905-1974), einen Auftrag von der Communauté ablehnte, weil ihm die Erfahrung im Umgang mit liturgischen Texten auf Französisch fehlte und weil er es für schwierig hielt, die Techniken der Musik des 20. Jahrhunderts der Einfachheit zu unterwerfen, die Taizé forderte. Der Kompositionsstil von Riotte war jedoch zu kompliziert für die Brüder, die Schwierigkeiten hatten, die Gesänge anzustimmen. Andere Komponisten komponierten einzelne Stücke für die Communauté. Erwähnenswert sind Clytus Gottwald (1925-2023) und Florent Schmitt (1879-1958) (García Arnillas, 2018: 161-168). Dies zeigt, dass die Komposition dieser „einfachen“ Gesänge sowohl eine liturgische als auch eine musikalische Herausforderung für die Komponisten war, die mit Taizé zusammenarbeiteten.

Die massive Ankunft von jungen Pilgern ab 1974 motivierte einen liturgischen und musikalischen Wandel. Die Suche nach einer Musik, die das neue Bedürfnis der Communauté erfüllte, d. h., die die Teilnahme der Pilger im Einklang mit dem Zweiten

Vatikanischen Konzil garantierte und gleichzeitig als klösterlicher Gesang für die Communauté diente, durchlief verschiedene Phasen, bis das gefunden war, was heute als die Gesänge von Taizé bekannt ist. Zuerst versuchte Frère Robert, Lobgesänge und Choräle aus verschiedenen Ländern und mehrsprachige Texte zusammenzubringen. Das Ergebnis war aber nicht zufriedenstellend. Die Brüder luden die Pilger ein, Gesänge aus ihren nationalen Repertoires im Gebet zu singen. Dies gewährleistete die Sprach- und Stilvielfalt und wurde über zwei Sommer hinweg durchgeführt. Trotz der Vielfalt waren die Brüder auch mit diesem Repertoire nicht zufrieden. Es gab Probleme mit den Sprachen, die musikalische Qualität der Gesänge war nicht immer optimal und es gab keine Kontinuität: Da die Gruppen von Pilgern jede Woche gewechselt haben, war die Musik jede Woche neu (Robert, 1986). Obwohl die Gebete schön waren, sei die Mischung von stets wechselnden Gesängen aus verschiedenen Ländern nicht für das klösterliche Gebet geeignet (García Arnillas, 2018: 179).

Frère Robert machte dann eine Entdeckung, die zu der Erstehung der Gesänge von Taizé führte. Er bemerkte, dass der Kanon *Jubilare Deo* von Michael Praetorius, der bei deutschen Pilgern sehr bekannt war, gut im Gebet funktionierte, und suchte ähnliche Gesänge für das Gebet. Er fand den Kanon *Célébrons sans cesse* von Orlando di Lasso und die Kanons vom *Llibre Vermell*, ein im benediktinischen Kloster von Montserrat (Spanien) gefundenes Gesangbuch des 14. Jahrhunderts. Diese Melodien waren schön und leicht zu singen. Die Pilger konnten sie schnell lernen und, da es sich um Kanons handelte, entstand beim Singen eine elementare Mehrstimmigkeit. Frère Robert konnte jedoch nur sehr wenige Gesänge mit diesen Merkmalen finden. Deswegen sprach er mit Berthier, um *ad hoc* Gesänge für das gemeinsame Gebet zu komponieren (García Arnillas, 2018: 179-180). Als Vorbild für die ersten Kompositionen sollte Berthier den Gesang *Jubilare Deo* nehmen, der heutzutage immer noch Teil des Repertoires von Taizé ist.

Um keine lebende Sprache gegenüber einer anderen zu privilegieren, waren die Gesänge zunächst alle auf Latein, als eine Art neutrale Sprache, die auch in Verbindung mit der kirchlichen Tradition steht. Aber in den folgenden Jahren wurden die meisten europäischen Sprachen eingeführt (Emile, 2007; García Arnillas, 2018: 177). Die ersten von Berthier komponierten Gesänge für das gemeinsame Gebet waren *Veni Creator Spiritus* und *Cantate Domino*. Die Reaktion der Pilger war sehr positiv. Sie lernten die neuen Gesänge schnell und sangen sie im Gebet. Durch die Komposition von Instrumentalteilen, die die jungen Amateurmusiker, die an den wöchentlichen Treffen in Taizé teilnahmen,

spielen konnten, wurde eine neue Beteiligungsform für die Pilger entdeckt. Die Communauté war auch zufrieden mit der Qualität der Gesänge, die trotz ihrer Einfachheit für das klösterliche Gebet geeignet waren. Frère Robert betont außerdem, dass diese Gesänge einen hohen pastoralen Wert hatten, weil sie den Pilgern beim Beten halfen und eine Festdimension bei den Gebeten ermöglichten (Garcia Arnillas, 2018: 180-183).

Der Kompositionsprozess dieser neuen Gesänge war ähnlich wie der Kompositionsprozess der Gesänge für das Offizium. Berthier bekam die Texte und komponierte die Musik, die Communauté probte den Gesang und schickte ihn Berthier mit Änderungsvorschlägen zurück, bis die Brüder zufrieden mit dem Ergebnis waren. Berthier besuchte die Communauté auch mehrere Male. Bis 1978 wurden drei Gesangsbücher und zwei Alben veröffentlicht. Ab demselben Jahr begann Berthier mit der Arbeit an Ostinato-Formen, kurzen musikalischen Stücken (zwischen zwei und acht Takten), die vierstimmig harmonisiert und mehrmals wiederholt wurden. Das Ostinato wurde zu den bereits existierenden Gattungen Kanons, Litaneien und Akklamationen im Repertoire von Taizé hinzugefügt (García Arnillas, 2018: 184).

Wie für die Gesänge des Offiziums hat Frère Robert auch für die Gesänge des gemeinsamen Gebets mehrere Grundprinzipien aufgestellt. Der Grundstil der Gesänge sollte ein sich wiederholender Stil sein. Die Gesänge sind pastoral motiviert und sollten einfach sein, damit die Pilger, die keine musikalischen Kenntnisse haben, sie in kurzer Zeit lernen können. Diese Einfachheit sollte durch hohe musikalische Qualität ausgeglichen werden. Um die Monotonie der Wiederholungen zu vermeiden, kann man zwei-, drei- und vierstimmige Harmonisierungen benutzen und Solistenteile und Instrumentalbegleitungen hinzufügen. Es gibt Gesänge sowohl auf Latein als auch auf Landessprachen. Nach dem Tod von Frère Robert, 1993, und von Berthier, 1994, kontaktierte die Communauté wieder Gelineau für die Komposition neuer Gesänge für das gemeinsame Gebet. Trotz der liturgischen und musikalischen Änderungen, die die Communauté in den letzten Jahren vollzogen hatte, erkannte Gelineau die Kontinuität des Geistes von Taizé und hob die Stille und die Abwesenheit von zeitlichen Zwängen<sup>14</sup> als die beiden Elemente hervor, die das Gebet zu einem Raum der Freiheit für das Wirken der Heiligen Geistes machen (García Arnillas, 2018: 155-157). Frère Roger ermutigte auch einige Brüder von Taizé zum Komponieren. Unter anderem übernahmen Frère François Belloy, Frère Alois und

---

<sup>14</sup> Gelineau betont die zeitliche Flexibilität der Gebete von Taizé. Da die Gesänge auf Wiederholungen ausgelegt sind, kann das Gebet beliebig lang ausgedehnt und auch nach Belieben unterbrochen werden.

Frère Jean-Marie Guénard Kompositionsaufgaben. Nach dem Tod von Gelineau, 2008, suchte die Communauté nach einem Komponisten, der die von den Brüdern komponierten Gesänge überarbeiten könnte: Xavier Dayer.<sup>15</sup> Der Kompositionsprozess beginnt mit einem Text, der den Brüdern beim Beten hilft. Einer der Brüder schlägt eine Musik vor, die von den anderen Brüdern oder von Xavier Dayer überprüft wird. Nach den erforderlichen Überarbeitungen und Korrekturen wird der Gesang mit den Pilgern geprobt. Die Proben finden normalerweise im Sommer statt, weil da die meisten Besucher nach Taizé kommen. Wenn der Gesang erfolgreich ist und der Communauté gefällt, wird er im nächsten veröffentlichten Gesangbuch eingetragen und zu einem späteren Zeitpunkt werden die Solisten- und Instrumentalteile komponiert. Der Gesang kann auch weiter überarbeitet werden, wenn notwendig.

We try singing it, preferably in the summer when there are many young people present. We decide after a while whether it is appropriate or not. Sometimes we think that a song will go very well but the young people do not react as we had imagined. This is due to a musical difficulty or something in the text that is not in place. Sometimes we even remove a song from the repertoire. (Alois, 2017: o. S.)

Die Communauté bleibt offen für Änderungen des Repertoires und passt sich den Erfordernissen des jeweiligen Zeitraums an.

### **2.3.2. Gattungsanalyse der Gesänge**

Die erste musikwissenschaftliche Analyse der Gesänge von Taizé führte Kubicki durch. Sie analysiert die von Berthier komponierten Gesänge für das gemeinsame Gebet. Die von anderen Komponisten und von den Brüdern komponierten Gesänge sowie die aus der orthodoxen Tradition übergenommenen Gesänge wurden bei der Analyse nicht berücksichtigt. Sie fokussiert sich auf eine Analyse der Form der Gesänge und identifiziert vier Gattungen: Ostinatos, Litaneien, Akklamationen und Kanons.

García Arnillas definiert das Ostinato als „una pieza musical de poca extensión, de dos a ocho compases, armonizada a cuatro voces, cantada varias veces seguidas“<sup>16</sup> (2018: 184). Andererseits beschreibt Kubicki das Ostinato von Taizé als „a musical unit sung in continuous repetition by all“ (1999: 56), das seinen Ursprung im Basso ostinato des 17.

---

<sup>15</sup> Xavier Dayer (1972) unterrichtet Komposition und Musiktheorie an der Hochschule der Künste in Bern (HKB). Er hat u. a. Werke für das Grand Théâtre de Genève und das Atelier lyrique de l'Opéra de Paris komponiert.

<sup>16</sup> Ein kurzes musikalisches Stück zwischen zwei und acht Takten, vierstimmig harmonisiert und stets wiederholend.

Jahrhunderts hat. Sie klassifiziert die Ostinatos in zwei Gruppen: kurze und lange Ostinatos. Die kurzen haben eher einen Antwortcharakter, die langen ähneln Chorälen. Als Beispiel für Ostinato-Antworten, oder kurze Ostinatos, nennt sie die Gesänge *Veni Sancte Spiritus*, mit zwei Takten, und *Jesus, Remember Me*, mit acht Takten. Ein Beispiel für Ostinato-Choräle, oder lange Ostinatos, ist *Crucem Tuam* mit 16 Takten, wobei die angegebene Wiederholung mitgezählt wird. Die Länge der Gesänge scheint daher kein valides Klassifizierungskriterium zu sein, da sowohl die kurzen als auch die langen Ostinatos dieselbe Taktanzahl haben können. Zudem unterscheidet sie drei Arten von Ostinatos: solche, bei denen das variable Element in den Instrumenten und Soloversen enthalten ist (wie *Veni Sancte Spiritus*), solche, bei denen die Variation in der harmonischen und melodischen Struktur des Gesangs enthalten ist (wie *Jesus Remember Me*), und solche, die den Choralstil nachahmen (wie *Crucem Tuam*). Sie erklärt jedoch nicht, was unter dem Choralstil zu verstehen ist und wie sich die Ostinatos mit Variation in der harmonischen und melodischen Struktur und die Ostinatos mit Choralstil unterscheiden. Kubicki erkennt jedoch, dass es Gesänge gibt, die keinem dieser Modelle folgen (1999: 56-60).

Die Litaneien von Taizé sind kurze Stücke mit von einem Solisten gesungenen Anrufungen und von der Gemeinde gesungenen Antworten. Kubicki unterscheidet zwei Arten von Litaneien. Die erste umfasst das Singen von geschriebenen vorgegebenen Versen, z. B. *Veni Creator Spiritus* (Kubicki, 1999: 60-63). Die zweite Art kann spontane Verse über eine von der Gemeinde gesungene harmonische Begleitung aufnehmen. Zu dieser Gruppe gehören die Kyrie. Die Gattung der Akklamationen besteht aus den Alleluia und Amen von Berthier (Kubicki, 1999: 64-66). Alleluia-Akklamationen haben die gleiche musikalische Struktur wie die Kyrie, d. h., ein spontaner Vers kann über der von der Gemeinde gesungenen harmonischen Begleitung intoniert werden. Über die Kanons von Taizé berichtet die Autorin, dass sie mehrere Aufführungsmöglichkeiten haben, weil es auch Doppelkanons im Repertoire gibt (1999: 66-69). Zudem erklärt Kubicki, dass Litaneien und Akklamationen eine feste Funktion im Gebet haben,<sup>17</sup> während Ostinatos und Kanons keine feste Funktion haben und für verschiedene liturgische Momente benutzt werden können. Simmonds spricht auch über die Funktionen der Gesänge von Taizé (1990: 150). Sie unterscheidet zwei Funktionen: So gebe es Gesänge, die das Gebet vorbereiten, und andere, die eine Fürsprache-Funktion haben. Diese Fürsprache-Funktion beschränke sich

---

<sup>17</sup> Litaneien werden für das Fürbittengebet und den Bußakt verwendet, Akklamationen vor dem Evangelium und im eucharistischen Gebet.

nicht nur auf die Kyrie. Je nach Thematik hätten andere Gesänge auch diese Funktion, z. B. *Bleibet hier*.

Die vier Gattungen haben unterschiedliche Strukturen: In den Kanons und Ostinatos habe die Gemeinde die Grundrolle und führe das Singen; in den Litaneien antworte die Gemeinde dem Solisten in einer kooperativen Art und in den Akklamationen nehme die Gemeinde an einem wichtige Ritualmoment teil (Kubicki, 1999: 70). Dabei wäre bei der Aufführung der Gesänge ein gewisses Moment der Freiheit enthalten, da in der Notation wenig konkret festgelegt ist und die Interpreten selbst eine Reihe von Entscheidungen treffen müssen. Kubicki spricht hier über die Musik von Taizé als aleatorisch:

Applied to Taizé music, the term aleatory refers to the characteristics whereby the presentation of the score provides for both numerous choices in the combination of individual parts [...]. The element of chance may occur in the number of repetitions, the voice parts taken, the verses created, the time taken between the entrance of additional parts, the combination of instruments, etc. (Kubicki, 1999: 71)

Außerdem weisen die Aleatorik der Gesänge auf die Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit der Kompositionen hin. Es wird jedoch nicht erklärt, welche von diesen Aufführungsmöglichkeiten in Taizé häufig gewählt werden und ob es eine gewisse Vorliebe für eine bestimmte musikalische Besetzung gibt. Die bisher durchgeführte musikwissenschaftliche Analyse der Musik von Taizé ist unvollständig, da Kubicki sich lediglich mit den Gesängen von Berthier beschäftigt. Sowohl ihrer als auch García Arnillas Gattungsunterteilung fehlt es an Systematik und es gibt keine kritische Auseinandersetzung mit der Funktion der Gesänge von Taizé. In Kapitel vier wird diese Gattungsproblematik ausführlicher behandelt und eine neue Gattungsklassifizierung der Gesänge von Taizé vorgeschlagen.

Außerdem nehmen diese Untersuchungen keine Rücksicht auf die Aufführungspraxis. Auch wenn diese Forschungen erkennen, dass die Schaffung dieser Gesänge der Forderung des Zweiten Vatikanischen Konzils nach einer stärkeren Beteiligung der Gemeinde an der Liturgie entspricht, und einige musikalische Aspekte identifizieren, die die Teilnahme der Pilgergemeinde im Gebet ermöglichen könnten,<sup>18</sup> wurden die Teilnahme und Aufführung der Gesänge vor Ort noch nicht ermittelt. Es gibt jedoch einige theoretische Ansätze. Nach ihrer musikwissenschaftlichen Analyse der Gesänge von Berthier

---

<sup>18</sup> Für Kubicki ermöglicht die Struktur der Gesänge die Teilnahme (1999: 69-70), für Simmonds die Melodien, die Instrumentalbegleitung und die Sprachen (1990: 103).

betrachtet Kubicki diese Musik im Rahmen der Symboltheorie von Louis-Marie Chauvet (1995) und sieht die Gesänge von Taizé als Symbole, die Identität und Anerkennung vermitteln. D. h. die Musik verbindet alle Pilger, die denselben Glauben ausdrücken. Jeder erkennt sich selbst als Christ, indem der Glauben gemeinsam durch das Singen bekannt wird. Dies ermöglicht die Bildung einer Gruppenidentität:

Instead of viewing the other participants as members of different Christian denominations or different countries or races, the pilgrims are enabled to view themselves as part of a social entity defined by the common activity of singing prayer to a God in whom they share a common belief. (Kubicki, 1999: 178)

Laut Kubicki sind die Zugänglichkeit, die Einfachheit und die Wiederholungen dieser Musik die Elemente, die die Bildung einer Gruppenidentität ermöglichen. Bei diesen Aussagen handelt es sich jedoch um theoretische Hypothesen über das, was in Taizé geschehen sollte, basierend auf einer semiotischen Analyse eines Teils des Repertoires. Die Autorin führt keine empirische Forschung durch, die diese Hypothesen bestätigen oder widerlegen könnte. Ihre Hypothesen decken sich jedoch mit einigen soziologischen Untersuchungen von Taizé.<sup>19</sup> Andere Texte über die Musik von Taizé wurden von der Communauté veröffentlicht.<sup>20</sup> Diese sind nicht wissenschaftlicher, sondern pastoraler Natur und stellen daher, obwohl sie für das Verständnis der Beziehung der Communauté zu ihrer Musik interessant sind, keine Analyse derselben dar.

### **2.3.3. Sprachen und Übersetzungen in Taizé**

Was die Sprachen der Gesänge betrifft, war Latein die bevorzugte Sprache für die Komposition der Gesänge, da es als neutrale Sprache galt und die Ausspracheunterschiede zwischen Muttersprachlern verschiedener Sprachen als unbedeutend angesehen wurden (Kubicki, 1999: 79). Obwohl die Verwendung von Latein in katholischen Kreisen ein Zeichen für die Verbindung mit der Tradition sein kann, könnte sie in anderen Kreisen, in denen Latein fremd ist, zu Problemen beim Verständnis der Gesänge führen: Der Gesang könnte dann für die aus diesen Kreisen stammenden Pilger bedeutungslos bleiben. Deswegen wurden langsam auch Gesänge in lebendigen Sprachen hinzugefügt. Diese Sprachenvielfalt sei ein Hinweis auf die Einheit in Pluralismus und eine Erinnerung an die notwendige Versöhnung der Christen (Simmonds, 1990: 109).

---

<sup>19</sup> Mehr darüber in Kapitel 2.4.

<sup>20</sup> Robert, 1986; Alois, 2017; Emile, 2007; Jean-Marie, 2006, u. a.

In ihrer Analyse des Repertoires von Taizé der 1990er Jahre stellt Kubicki fest, dass die Übersetzungen der Gesänge nicht einfach wörtliche Übersetzungen sind, sondern dass Berthier die Musik zu den Übersetzungen mit Hilfe von Muttersprachlern angepasst hat (1999: 82). Der Modifikationsgrad sei dabei in den Solistenversen höher als im Refrain. Die Techniken für diese Anpassung werden jedoch nicht analysiert. Bemerkenswert sind die Aussagen von Frère Robert zur Übersetzung. Er plädierte dafür, die Gesänge nicht zu übersetzen, da er der Meinung war, dass die Musik aufgrund der Kürze der Gesänge eng mit dem Text, seiner rhythmischen Struktur und der Silbenfarbe verbunden sei. Eine Änderung des Textes würde daher eine Abschwächung der Botschaft bedeuten. Die Übersetzungsfälle waren seiner Ansicht nach Ausnahmen (Kubicki, 1999: 85). Allerdings stellt die Autorin fest, dass in den Veröffentlichungen der 1990er Jahre diese Haltung bezüglich der Übersetzungen nicht mehr aufrechterhalten wurde und viele Gesänge in mehrere Sprachen übersetzt wurden (1999: 86). Ein Grund für diese Änderung könnte das Auftauchen einer Vielzahl von „inoffiziellen“ Übersetzungen sein, die von Pilgern angefertigt wurden und deren textliche und musikalische Bearbeitung die Communauté nicht zufrieden stellte. Dies könnte die Communauté dazu veranlasst haben, die Gesänge in möglichst viele Sprachen zu übersetzen. Trotzdem blieben einige Gesänge ohne Übersetzung. Dies ist der Fall bei Gesängen in liturgischer Sprache, wie den Litaneien auf Griechisch und Latein und einigen Gesängen in slawischen Sprachen. In Kapitel 5 dieser Arbeit wird zum ersten Mal eine detaillierte Analyse der verwendeten Sprachen in Taizé und der Übersetzungsmerkmale präsentiert.

#### **2.3.4. Verbreitung**

Die Verbreitung der Gesänge von Taizé auf andere lokale Gemeinschaften ist ein Thema, mit dem sich die Forschung kaum befasst hat. Simmonds behauptet, Gesänge von Taizé in verschiedenen Kontexten gehört und angestimmt zu haben und dass das Singen dieser Gesänge bei der Kirche die geforderte liturgische Erneuerung des Zweiten Vatikanischen Konzils ermöglichen könnte, da es sich um Gesänge in lebendigen Sprachen handelt, die jedoch mit der Tradition verbunden bleiben. Sie betrachtet die Gesänge von Taizé als ein Geschenk für die ganze Kirche: „In sharing their way to God through music they have also shared their unique vision of a Church where peace and reconciliation are both the goal and the means of unity in diversity“ (Simmonds, 1990: 111). Dies würde voraussetzen, dass die Bedeutungen, die die Gesänge in Taizé haben, laut Simmonds Einheit in Vielfalt, Versöhnung und Frieden, zusammen mit den Gesängen auf die anderen lokalen

Gemeinschaften übertragen werden. Für Kubicki hängt die Bedeutung hingegen vom rituellen Kontext und den Horizonten der Menschen ab, die das Symbol, d. h. die Musik von Taizé, verwenden: „In each new performance of the Taizé chants, in each new local community, there is the potential for music to mediate new meaning as human subjects surrender their whole existence, lived as members of the church, into the music they are making“ (Kubicki, 1999: 189).

Riva bemerkt aber, dass keine Auseinandersetzungen in theologischen Untersuchungen darüber stattfinden, was in Taizé und in den einzelnen lokalen Gebetsgruppen weltweit wirklich gelebt und geglaubt wird (2014: 214). Er weist darauf hin, dass die Verbreitung der Musik von Taizé in der ganzen Welt zu Transformationen der Gesänge bzw. zu kulturellen Vermittlungsproblemen und musikalischen Anpassungen führen kann, z. B. werden Gesänge in Molltonarten in Kamerun in Dur gesungen, da Molltonarten dort fremd sind (2014: 228). Die Frage, ob die europäisch geprägte Musik von Taizé Ökumene musikalisch vermitteln kann, wird gestellt, bleibt aber ohne Antwort. Nur wenige Gebete im Stil von Taizé außerhalb von Taizé sind Gegenstand der Forschung. Im deutschen Bereich berichtet Riva über die Gebete im Stil von Taizé in Berlin und die Besonderheiten der musikalischen Aufführung in diesen Gebeten (2014: 229-238). Am häufigsten werden hier Gesänge auf Deutsch sowie deutsche Übersetzungen gesungen, wenn es diese gibt. Auch Gesänge auf Englisch und Latein werden oft aufgeführt. Bei anderen Sprachen sind oft Aussprachefehler zu erkennen. Das Singen von fremdsprachigen Gesängen impliziert auch ein mangelndes Verständnis des Textes und behindert somit die emotionale und religiöse Verbindung beim Singen. Laut Riva haben die Gemeinden in Berlin auch musikalische Schwierigkeiten. Er erkennt rhythmische südamerikanische Stilmerkmale in einigen Gesängen von Taizé, die nicht korrekt ausgeführt werden.<sup>21</sup> Das Gleiche gilt für die Vierteltriolen, die für die meisten Sänger schwierig sind (2014: 233). Bei fremdsprachigen Texten werden Phrasen nach dem motivisch-melodischen Aufbau gesungen, was zu falschen Atempausen führt. Riva erkennt auch Techniken, die in der Aufführung der Gesänge unbewusst ausgeführt werden: Die Gesänge werden niemals mit einem instrumentalen oder vokalen Solo beendet und ein Gesang werde zwischen zwei und vier Minuten lang aufgeführt. Je nach Länge des Verses gebe es weniger oder mehr Wiederholungen. Riva beschreibt diese Praxis der Gebete im Stil von Taizé in Berlin als ein

---

<sup>21</sup> Riva erklärt nicht, welche Gesänge südamerikanische Stilmerkmale aufweisen und was er darunter versteht. Der vorliegenden Arbeit ist es nicht gelungen, diese Stilmerkmale zu identifizieren.

gegenseitiges „Aufeinander-Hören“ (2014: 139) und bemerkt, dass diese Form des Musizierens und Überliefers in der deutschen Kirchenmusik unbekannt sei. Die großen Unterschiede zwischen der Taizé-Musikpraxis und der üblichen deutschen Kirchenmusikpraxis werden deutlicher, wenn die Gesänge von Taizé in Gottesdiensten integriert werden. Die Wiederholungen seien in diesem Kontext unklar und die Gesänge erscheinen als langweilig, da sie keine Strophenform haben. Dieser Transferprozess könne aber in jedem Land sowie auch innerhalb Deutschlands anders sein.

Ähnlich untersucht Santos die Gebete mit Gesängen von Taizé in Nordamerika. Er kritisiert, dass die Musik von Taizé in den nordamerikanischen Gemeinden eingesetzt werde, um junge Menschen für die Kirche zu gewinnen, dies geschehe aber komplett losgelöst von der *Communauté* und ihren Werten. Er erkennt auch an, dass die Einbeziehung von diesen Gesängen in die Gottesdienste nicht das gewünschte Ergebnis bringe (2008: 151-152). Im Gegensatz zu Riva und Kubicki, deren Ansicht nach die Gesänge von Taizé abhängig von ihrem Kontext andere vermittelbare Bedeutungen annehmen können, glaubt Santos wie Simmonds, dass das Ziel dieser Gesänge die Versöhnung sei. Er ist überzeugt, dass die Gesänge von Taizé treu verwendet werden können und sollten. Dafür solle die Versöhnung im Mittelpunkt aller Gemeinden stehen (2008: 154). Während Riva die Gemeinde in Berlin soziologisch und musikwissenschaftlich analysiert, präsentiert Santos einen Text mit normativem Charakter und Vorschlägen für eine treue Aufführung der Gesänge von Taizé in den verschiedenen Kontexten der nordamerikanischen Gemeinden (2008: 155-166).

Ein weiteres wenig erforschtes Element ist der „Popularitäts“-Faktor der Musik von Taizé. Riva weist auch auf die mündliche Verbreitung und das gemeinschaftliche Singen dieser Gesänge hin (2014: 139). Diese seien populäre Merkmale der Musik von Taizé. Auch Kubicki und Simmonds erkennen, dass die Musik von Taizé Merkmale der populären Musik aufweist: die Einfachheit der Melodien, die von Musikern aller Niveaus schnell gelernt werden können (Simmonds, 1990: 103), die Entwicklung und Änderungen der bereits komponierten Gesänge, die Verbreitung der Gesänge und die Schaffung inoffizieller Übersetzungen (Kubicki, 1999: 53). Unter Entwicklung und Änderungen fasst Kubicki Maßnahmen zur Verbesserung der Zugänglichkeit des Originals, z. B. musikalische Änderungen zur Anpassung an Übersetzungen, Variationen und Anpassungen, die sich aus dem gemeinsamen Singen (mit der *Communauté* und den Pilgern) ergeben, und die Auswahl bestimmter Gesänge in der *Communauté*. Diese Wiedererschaffung der

Musik durch die Gemeinde, durch die Communauté von Taizé sowie durch andere Gemeinden sei ein Zeichen für die „populäre“ Qualität der Musik.

## 2.4. Taizé als Wallfahrtsort

Manche soziologischen und theologischen Studien über Taizé konzentrieren sich auf Taizé als Wallfahrtsort (Vilaça, 2010; Tapp 2011; Flanagan, 2019) und auf die entstehende Beziehung zwischen der Communauté von Taizé und den Pilgern (Pritchard, 2015; Casti, 2015). Einige Studien beschäftigen sich mit den Auswirkungen von Taizé in einem bestimmten Gebiet oder einer bestimmten Gemeinschaft: Altnumer (2012) untersucht die Geschichte des Pilgerwegs von Estland bis nach Taizé und Schutte (2006) erforscht die Relevanz der monastischen Tradition von Taizé für einen Retreat in der holländischen reformierten Tradition.

Die Anwendung der Begriffe Liminalität und *Communitas* von Turner ist ein gemeinsamer Punkt in all diesen Untersuchungen. Liminalität weist darauf hin, wie Pilger sich bewusst von den Routinen des normalen Lebens und den Anforderungen der Arbeit trennen. Sie nehmen eine Übergangsideutität an und lassen das normale Leben zurück. Die Liminalität schafft den Raum für die Pilger, sich mit alternativen Realitäten zu verbinden. *Communitas* verweist hingegen auf die besonderen Formen des menschlichen Miteinanders, die auf einer Pilgerreise anzutreffen sind.

Structure, or all that which holds people apart, defines their differences and constrains their actions, is one pole of a charged field, for which the opposite pole is *communitas*, or anti-structure, the egalitarian ‘sentiment for humanity’ of which David Hume speaks, representing the desire for a total, unmediated relationship between person and person. (Turner, 1974: 274)

Die Autoren, die Taizé als *Communitas* betrachten, verstehen, dass Taizé den jungen Erwachsenen, den Pilgern, einen liminoiden Raum für Validierung und spirituelles Erleben anbietet. Dabei solle es sich nicht um die individuelle Erfahrung handeln, sondern um die Verbindungen mit anderen Pilgern, die man dort aufbaut (Tapp, 2011: 49-50). Man würde eine Vision auf Zeit erleben, die das Individuum mit den anderen verbindet: „The utopia of a perfect world, one may even say the metaphor of a universal church, is lived there and the centrality of the self and the transitoriness of groups are also present“ (Vilaça, 2010: 150).

Tapp benennt die sozialen und kulturellen Funktionen von Taizé für die Schaffung dieser Utopie der universalen Kirche. Sie unterscheidet zwischen offenbaren und latenten

sozialen Funktionen (2011: 36-38). Was die offenbaren Funktionen betrifft, diene Taizé als stiller Ort der Anbetung, als Ort der Versöhnung und als Ort, an dem Herz und Körper regelmäßig in die Anbetung einbezogen werden können. Die latenten Funktionen hingegen seien in den sozialen Bindungen zu sehen, die zwischen Individuen zu Gruppen, Gruppen zu Gruppen und Individuen zu Individuen entstehen. Die entstehenden aktiven, bereichernden sozialen Bindungen geben der Taizé-Erfahrung einen Sinn. Darüber hinaus habe Taizé eine kulturelle Funktion: Laut Trapp gilt Taizé als religiöse Anlage und schafft, bewahrt und entwickelt einen Sinn für Ordnung und Kontinuität in der Gesellschaft. Die Pilger tragen ihrerseits zur Gesellschaft bei, indem sie die in Taizé erlebten Werte und neuen Ideen weitertragen und diese erlernten Ideale in die strukturelle Funktion der Religion als kulturelle Institution einbringen. Ein Wertesystem „is reproduced both within the institution and outside when pilgrims carry what they have learned back to their typical lives“ (Tapp, 2011: 37-38).

Diese Rückkehr in die Welt, die Pilgerorte kennzeichnet, bekomme eine neue Dimension, wenn es um den Pilgerweg von Taizé geht. Denn die Werte von Taizé verlassen nicht nur die *Communauté*, wenn die Pilger nach Hause zurückkehren, sondern die *Communauté* selbst fördert dies mit dem „Pilgerweg des Vertrauens auf die Erde“. Die Idee dieses Pilgerwegs bedeutet, Pilger „go back to their homes and live out what he or she has grasped of the call to hospitality“ (Flanagan, 2019: 190). Symbol des Pilgerwegs des Vertrauens auf die Erde sind die Europäischen Jugendtreffen, die jedes Jahr in einer anderen europäischen Stadt stattfinden und bei denen Gastfamilien eingeladen werden, die jungen Pilger für eine Woche aufzunehmen. So werde die kulturelle Funktion von Taizé erfüllt.

Tapp geht auf eine Analyse der Liminalität und *Communitas* in Taizé ein (2011: 39-48). Sie gibt zu bedenken, dass viele Pilger bereits vor der Ankunft in Taizé liminoide Erfahrungen teilen. Diese seien der Druck, sich an das Erwachsensein anzupassen und wichtige Entscheidungen zu treffen. Das liminoide Phänomen vor Taizé solle die Erfahrungen der Pilger vor ihrer Ankunft und während ihrer eigentlichen Erfahrung vor Ort gegenüberstellen und würde nicht allein, sondern zusammen mit der *Communitas* stattfinden. Laut Trapp geben die Pilger in Taizé ihre bisherigen Statusrollen auf und im Laufe der Woche entwickeln sie eine Erfahrung von Liminalität und Gemeinschaftsleben in den täglichen Gottesdiensten, die sie durch ihr Engagement in ritualisierte tägliche Praktiken verwandeln. Diese täglichen Praktiken würden die Trennung vom Alltagsleben verstärken und die Integration in Taizé ermöglichen. Tapp weist darauf hin, dass die sozialen Bindungen

zwischen Menschen in der *Communitas* durch verschiedene Aktivitäten stattfinden: Freiwilligenarbeit, das Schlafen in Schlafsälen, gemeinsames Essen, Bibeldiskussionsgruppen und Workshops. Die *Communitas* entwickelt sich durch die offiziellen Aktivitäten und den Lebensstil von Taizé. Auch die sakrale Erfahrung der Kommunion im Morgenbet würde die *Communitas* schaffen.

Dies bedeutet nicht unbedingt, dass das Engagement in ritualisierte Praktiken und Alltagsaktivitäten die Ziele der *Communauté* von Taizé erfüllen. Casti weist auf eine dualistische asketische Spiritualität hin, die die *Communauté* historisch entwickelt habe. Das Ziel von Taizé sei, die Jugendlichen zu einer kontemplativen Gemeinschaft mit Gott und zu einem asketischen Engagement bei der Verwirklichung der ökumenischen Vision der *Communauté* zu führen (Casti, 2015: 217). Aber nach einer empirischen Studie der Pilger aus England schlussfolgert Casti, dass, obwohl die Pilger von Taizé zum ökumenischen Engagement eingeladen werden, sie Taizé verschiedene divergente Bedeutungen zuweisen:

Rather than inscribing their pilgrimage within the Community's ecumenical narrative, young people inhabited the spiritual canopy provided by Taizé as a warehouse of resources to be subjectively selected, validated, and appropriated based on their significance for their self-expressive trajectories. (Casti, 2015: 218)

Trotz der Gestaltung einer *Communitas* wurde laut Casti nicht in die Bindungen zwischen Menschen investiert, um die utopische Vision der *Communauté* zu fördern, sondern die Beziehungen wurden als Ressourcen genutzt, um das subjektzentrierte Suchen der Jugendlichen zu unterstützen. Dies ist eine der wenigen Studien über Taizé, die argumentiert, dass die ökumenische Utopie der *Communauté* nicht erreicht wird. Ähnlich argumentiert Pritchard: Taizé „does not fuse minds and hearts together, reconcile all differences and establish the communicative immediacy which Turner associates with *communitas*“ (Pritchard, 2015: 81). Sie sieht Taizé eher als Marke und die Pilger von Taizé als Publikum. Wie eine Marke habe Taizé ein Logo<sup>22</sup> und Produkte<sup>23</sup> (Pritchard, 2015: 71). Darüber hinaus würde sich Taizé wie eine Marke an das Individuum richten, das aufgefordert werde, sich mit anderen Jugendlichen zu vernetzen, um Friedensstifter zu werden. Trotzdem weist Pritchard auf zwei Hauptunterschiede zwischen Taizé und einer Marke

---

<sup>22</sup> Das Orangene Kreuz von Taizé.

<sup>23</sup> In ihrem Vergleich zwischen Taizé und einer Marke bezeichnet Pritchard die Produkte, die die *Communauté* in ihrem Taizé-Laden verkauft (hauptsächlich handwerkliche Produkte, Bücher und CDs) als Merchandise.

hin (2015: 72). Erstens suche Taizé keinen Gewinn, und zweitens bestehe die Aufgabe von Taizé darin, Pilger für friedensstiftende Projekte zu mobilisieren. Dagegen hat eine Marke sich selbst als Zweck. Deswegen sind für Pritchard die Pilger von Taizé nicht nur Konsumenten, sondern auch Bürger, die sich in der öffentlichen Bildung engagieren. Die Pilger in Taizé werden zu einem Publikum geformt, als Publikum angesprochen und mit einer öffentlichen Rolle betraut (2015: 86). Im Vergleich zu anderen Wallfahrtsorten habe Taizé jedoch weniger touristische Elemente und sei nicht Opfer der verschiedenen Bemühungen um ein Re-Branding, die für viele ältere Wallfahrtsorte charakteristisch sind (Vilaça, 2010: 150). Stattdessen sei Taizé ein relativ neuer Wallfahrtsort und eigne sich daher nicht für die Kampagnen, die sich auf die Wiederentdeckung des kulturellen Erbes konzentrieren, wie z. B. der Jakobsweg (Pritchard, 2015: 85).

Die Analyse, die diese soziologischen Studien über Taizé eingehen, umfassen zumeist die komplette Erfahrung von Taizé, aber häufig betrachten sie sie nur oberflächlich. Keine dieser Untersuchungen geht auf die Rolle der Musik für die Gestaltung der *Communitas* ein. Auch wenn manche Forschungsergebnisse bezüglich der *Communitas* in Taizé im Einklang mit den Hypothesen von Kubicki und Lange über die Bildung einer Gruppenidentität stehen, fehlt eine soziologische Untersuchung darüber, wie die *Communitas* im Gebet und durch den Gesang aufgebaut wird. Eine musikethnographische Studie, die die theoretischen Überlegungen über die Rolle der Musik in Taizé für die *Communitas* und die Evidenz der musikalischen Praxis zusammenbringt, ist nötig.

### **3. Methodische Grundlage und theoretischer Rahmen**

Die vorliegende musikethnologische Studie nutzt Forschungsmethoden, wie fokussierte Ethnografie mit Videografie, teilnehmende Beobachtung und Interviews, die in der Musikethnologie etabliert sind. Für die Analyse der Aufführungspraxis und für die Übersetzungsanalyse liegen theoretische Konzepte vor. Eine Einführung in die Disziplin der Musikethnologie dient der Kontextualisierung der durchgeführten Untersuchung.

#### **3.1. Einführung in die Musikethnologie**

Das wesentliche Ziel der Musikethnologie ist das Studium der Musik in ihrem kulturellen Kontext. Unter den Forschungsbereichen der Musikethnologie kann man folgendes finden:

The Study of folk music, Eastern art music and contemporary music in oral tradition as well as conceptual issues such as the origins of music, musical change, music as symbol, universals in music, the function of music in society, the comparison of musical systems and the biological basis of music and dance. (Myers, 1992: 3)

Die Entwicklung der Musikethnologie bis zu der gegenwärtigen Konzeption war ein langwieriger Prozess, der seinen Ursprung in der Gründung des Fachs durch Guido Adler (1885) hatte. Ursprünglich als ein Zweig der Musikwissenschaft etabliert, der sich dem Vergleich nicht-westlicher Musiktraditionen widmete, hat sich die Disziplin im Laufe der Zeit bedeutend weiterentwickelt. Der Fokus der vergleichenden Musikwissenschaft, wie die Musikethnologie bis zu Mitte des 20. Jahrhunderts genannt wurde, lag bei ihren Untersuchungen auf Objekten (Lieder, Instrumente usw.) und deren Vergleich in verschiedenen Musiktraditionen. Die Transkription war die Hauptmethode der Disziplin, die der Erfassung des musikalischen Repertoires diente und das Vergleichen ermöglichte. Doch ab den 1970er und 1980er Jahren vollzog sich dank des Wachstums und der Annäherung der Musikethnologie an andere Disziplinen wie die Anthropologie ein Perspektivenwechsel im Fach. Die Musikethnologie hat sich von einer primären Fokussierung auf die Objekte hin zu einer verstärkten Betrachtung der Kreativprozesse und Aufführungspraktiken entwickelt. Infolgedessen wurde die Aufbewahrung von Repertoirematerial reduziert, während die Untersuchung der Entstehung von Musikstücken im Mittelpunkt stand. Der Fokus auf die Aufführungspraktiken dient als Rahmen für die vorliegenden Untersuchung, die die Aufführungspraxis in Taizé analysiert.

Trotz der fortbestehenden traditionellen Tendenz, die sich hauptsächlich auf das Studium von fremder Musik konzentriert, zeichnet sich ein neuer Trend ab, der eine Betonung der Prozesse gegenüber der Form aufweist und die Art und Weise, wie Musik untersucht wird, in den Vordergrund rückt. In diesem Zusammenhang werden musikalische Klänge als Teil der Kultur betrachtet (Merriam, 1977). Darüber hinaus hat der Einfluss der Anthropologie das Studienspektrum der Musikethnologie erweitert: Von Studien zur städtischen Musik über indische oder japanische Filmmusik, Flüchtlingsmusik, neue Musiktraditionen und Gattungsmusik bis hin zu einer Neudefinition der westlichen klassischen Musik, die durch einen musikhistorischen Ansatz ergänzt wird. Es gibt zudem ein wachsendes Interesse an der Erforschung von Urbanisierungs-, Diffusions-, Akkulturations-, Überlebens- und Revitalisierungsprozessen von Musikkulturen (Nettl, 1992). Diese Annäherung der Fächer hat die Musikethnologie bereichert und einige Musikethnologen dazu veranlasst, weiterzugehen und eine Neugestaltung des Fachs vorzuschlagen. Dies ist der Fall bei Timothy Rice, der die Möglichkeit einer einheitlichen Musikwissenschaft vorschlägt, in der sowohl musikalische Klänge als auch die Auswirkungen der Musik auf das soziale Leben untersucht werden. Rice präsentiert eine Musikethnologie mit dem Fokus auf „the study of the processes by which these social systems impact music and, conversely, how music impacts these systems“ (Rice, 1987: 475).

Zur Durchführung dieser Untersuchungen werden in der Musikethnologie verschiedene Perspektiven angewandt. Die erste Perspektive, die in der Musikethnologie hervorsteicht, ist der Vergleich. Er ermöglicht die Analyse und Deskription eines konkreten Phänomens, hebt Unterscheidungsmerkmale gegenüber ähnlichen Phänomenen hervor, weist folglich bestimmte Phänomene als Sonderfälle aus, stellt auch Ähnlichkeiten fest und begründet sie als Gesetze (Hornbostel, 1905). Diese Forschungsperspektive ist jedoch nicht neu oder exklusiv in der Musikethnologie. Neben dem Vergleich hat diese Disziplin auch andere, zum Teil neuere Perspektiven zur musikalischen und kulturellen Analyse eingesetzt, wie z. B. kybernetische Modelle, Semiotik, Strukturalismus, den marxistischen Ansatz, den anthropologischen Ansatz und den linguistischen Play-back-Ansatz. Unter den verschiedenen Modellen stehen zwei besonders hervor: das Modell von Merriam (1964) und das Modell von Rice (1987). Merriam präsentiert ein dreiteiliges Modell mit drei Analyseebenen zur Erforschung der „Musik als Kultur“: die Konzeption der Musik, das Verhalten in Bezug auf die Musik und der musikalische Klang selbst. Alle Aspekte dieses Modells stehen in Verbindung miteinander und beeinflussen sich gegenseitig.

Das Modell von Merriam zeichnet sich durch seine Einfachheit, Kohärenz und Verbindung seiner Komponenten aus. Dennoch identifiziert Rice zwei Herausforderungen: die Schwierigkeit, eine Verbindung zwischen den drei Analyseebenen des Merriam-Modells herzustellen, und die Integration mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen. Um diese Defizite zu überwinden, schlägt Rice ein neues Modell vor. Dieses zielt darauf ab, die Entstehungsprozesse von Musik aufzudecken, d. h. „how do people historically construct, socially maintain and individually create and experience music?“ (Rice, 1987: 473). Das Modell besteht aus vier hierarchischen Ebenen, angeordnet von unten nach oben: analytische Verfahren, formative Prozesse, das Ziel der Musikwissenschaft und das Ziel der Geisteswissenschaften. Auf der ersten Ebene finden wir die musikalische, die verhaltensbezogene und die kognitive Analyse, d. h. die drei Analyseebenen des Merriam-Modells. Diese drei Ebenen sind alle in die formativen Prozesse der zweiten Ebene des Rice-Modells eingebettet. Diese formativen Prozesse sind die historische Konstruktion, die soziale Bewahrung und die individuelle Anpassung und Erfahrung. Außerdem besteht eine wechselseitige Verbindung zwischen diesen drei formativen Prozessen, im Gegensatz zum einseitigen Verlauf im Merriam-Modell. Die dritte Ebene fokussiert sich auf die Art und Weise, wie der Mensch Musik kreiert. Die vierte Ebene hingegen beschäftigt sich mit der Fragestellung, welche Gemeinsamkeiten und Einzigartigkeiten die Musik im Vergleich zu anderen menschlichen Verhaltensweisen aufweist. Das übergeordnete Ziel dieses Modells besteht darin, ein umfassendes Verständnis des Menschen zu erlangen, wofür eine interdisziplinäre Verknüpfung mit anderen Fachbereichen wie Anthropologie, Geschichte und Psychologie unerlässlich ist.

Die Konzeption von Musik als Kultur und die interdisziplinäre Forschung, die sich aus diesen Modellen ergeben, bilden das grundlegende Paradigma, das die heutige musikethnologische Forschung prägt. Neben den spezifischen Modellen ist die Musikethnologie auch mit bestimmten Forschungsmethoden verbunden. Zu den gängigsten Methoden zählen die Feldforschungsmethoden, insbesondere teilnehmende Beobachtung, Interviews und das Erlernen einer spezifischen Musiksprache (Simonett, 2021), und die Dokumentation der musikalischen Aktivitäten und Verhaltensweisen sowie Klassifikation musikalischer Materialien. In den letzten Jahren hat die Musikethnologie jedoch ihren Horizont der Zusammenarbeit über die Geistes- und Sozialwissenschaften hinaus erweitert. In Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaften sind neue Methoden entstanden, die die musikwissenschaftliche Forschung vom Feld ins Labor verlagern, z. B. berichtet

Simonett (2021) über die Anwendung von Nahinfrarotspektroskopie und Elektroenzephalographie für die Untersuchung der musikalischen Wahrnehmung indigener Kulturen. Auch videobasierte Methoden<sup>24</sup> werden häufiger angewendet. Darüber hinaus kommen verschiedene Analyseverfahren zum Einsatz, wie beispielsweise die Strukturanalyse anhand von Transkriptionen, ethnotheoretische und ethnopsychologische Analysen sowie Textanalysen, die den Einfluss von Sprache auf die musikalische Praxis untersuchen (Koch, 2020). Schließlich werden Konzepte und Instrumente für das Forschungsdatenmanagement im musikethnologischen Bereich entwickelt, die den Besonderheiten dieser Disziplin, die in vielen Fällen mit personenbezogenen Daten arbeitet, Rechnung tragen.<sup>25</sup>

### 3.2. Methodik der Feldforschung

Für die Durchführung dieser Untersuchung war es erforderlich, eine Feldforschungsmethodik zu entwickeln, die Distanz und Objektivität gewährleistet. Zusammen mit Reflexionen über die eigene Positionalität, Intersektionalität und Reflexivität<sup>26</sup> verhindert eine gut durchgeführte Methodik, dass frühere Erfahrungen im Feld, in Taizé, und persönliche Erfahrungen während der Feldforschung die Ergebnisse der Untersuchung beeinflussen oder prägen. Die Feldforschung kann wie folgt definiert werden:

Observation of people *in situ*, finding them where they are, staying with them in some role which, while acceptable to them, will allow both intimate observation of certain parts of their behaviour, and reporting it in ways useful to social science but not harmful to those observed. (Hughes, 1960, v)

Im Rahmen der qualitativen Forschung strebt die Feldforschung danach, das Wesen von Phänomenen durch die Beobachtung der Menschen vor Ort zu verstehen. In diesem spezifischen Fall wurde die von Knoblauch (2001) vorgeschlagene fokussierte Ethnographie<sup>27</sup> angewendet. Die fokussierte Ethnographie zeichnet sich durch einen kurzen und intensiven Feldaufenthalt aus. Die Forschungsfragen werden im Vorfeld festgelegt und beziehen sich auf konkrete kommunikative Aktivitäten. Die Beobachtungen werden

---

<sup>24</sup> Z. B. plädiert Gruber (2021) für die Anwendung videobasierter Feedbackmethoden bei der Tanz- und Musikforschung.

<sup>25</sup> Einen Überblick über die Situation des Forschungsdatenmanagements in der Musikethnologie in Deutschland liefert Alge (2019).

<sup>26</sup> Positionalität versteht man als die Erkenntnis, wie ein Forscher seine Forschung, den Zugang zu Informationen und seine Interpretation beeinflusst. Die Intersektionalität bedeutet das Eingehen der Macht und Privilegien, die sich aus der forschenden Position ergeben. Die Reflexivität ermöglicht, die eigene Position im Feld und den Einfluss der subjektiven Interpretationskategorien nachzuvollziehen (Cimardi, 2021: 52-57).

<sup>27</sup> Knoblauch (2001) benutzt den Terminus „Ethnographie“, andere Autoren reden von „Feldforschung“. In dieser Arbeit sind beide als Synonyme zu verstehen.

hauptsächlich in Form von Audio- oder Videoaufzeichnungen festgehalten, um die Intersubjektivität zu stärken. Ergänzende Notizen sind nicht nur wünschenswert, sondern auch unerlässlich, insbesondere in Situationen, in denen eine Aufzeichnung nicht möglich ist. Die Analyse in der fokussierten Ethnographie kann, anstatt durch einen einzelnen Forscher, ebenfalls durch eine Forschergruppe erfolgen, um die Intersubjektivität zu verstärken. Tabelle 1 präsentiert die fokussierte Ethnographie im Vergleich mit einer konventionellen Ethnographie für ein besseres Verständnis der Besonderheiten der ersteren.

<b>Konventionelle Ethnographie</b>	<b>Fokussierte Ethnographie</b>
<b>Dauer der Feldphase</b>	
Langfristigere Feldaufenthalte	Kurzfristigere Feldaufenthalte
<b>Datengenerierung</b>	
Schreiben von Feldnotizen und -tagebüchern	Aufzeichnen von Situationen (und ergänzende Feldnotizen)
<b>Auswertung</b>	
Solitäre Erhebung und Auswertung	Datensitzung in Forschergruppen
<b>Forschungsfrage</b>	
„Offen“: wird im Feld generiert	Fokussiert auf kommunikative Aktivitäten
<b>Ziel der Feldforschung</b>	
Sammeln und Verarbeiten von Erfahrungen, Erlangung des Insiderwissens	Analyse von Interaktionssituationen und Erfassung des Hintergrundwissens, um diese zu interpretieren

*Tabelle 1: Vergleich zwischen konventioneller Ethnographie und fokussierter Ethnographie (Tuma & Knoblauch 2001 in Schnettler & Knoblauch 2013).*

Die fokussierte Ethnographie kann jedoch mit anderen Methoden kombiniert werden. In der vorliegenden Untersuchung wurde die fokussierte Ethnographie in Verbindung mit der Methode der teilnehmenden Beobachtung sowie der Durchführung von Interviews angewendet. Die teilnehmende Beobachtung ist eine spezielle Art von Feldforschung, deren Hauptmerkmal die aktive Teilnahme an einer Gemeinschaft oder Kultur ist.

Participant observation is a method in which a researcher takes part in the daily activities, rituals, interactions, and events of a group of people as one of the means of learning the explicit and tacit aspects of their life routines and their culture. (DeWalt & DeWalt, 2011: 1)

Die Teilnahme ist hier eine unabdingbare Voraussetzung, während andere Formen der Feldforschung diese nicht erfordern. Die zuvor genannten expliziten Aspekte umfassen die Selbstäußerung der Menschen über sich selbst. Die impliziten Aspekte der Kultur hingegen bleiben außerhalb unseres Bewusstseins und unserer Wahrnehmung. Durch genaue Beobachtung, Teilnahme und Erleben der Kulturereignisse können sie jedoch entdeckt werden. Der Hauptvorteil der teilnehmenden Beobachtung im Vergleich zu anderen Beobachtungsarten besteht darin, dass sie beide Gesichtspunkte berücksichtigen kann.

Die hier durchgeführte Feldforschung umfasst einen einwöchigen Aufenthalt in Taizé im August 2022. Die erste Augustwoche wurde gewählt, weil diese die Woche mit der höchsten Anzahl von Pilgern im gesamten Jahr 2022 in Taizé ist. Die Durchführung dieser Forschung erfordert die aktive Teilnahme an den von der Communauté angebotenen Aktivitäten, insbesondere den Gebeten, Workshops, gemeinsamen Mahlzeiten und anderen Freizeitaktivitäten. Die Gebete sowie andere musikalische Veranstaltungen<sup>28</sup> wurden mittels Videoaufzeichnungen dokumentiert. Während der teilnehmenden Beobachtung und der Aufzeichnungen wurden Schnellnotizen „on the spot“ in einem kleinen Notizbuch festgehalten, und Feldnotizen wurden täglich verfasst. Diese Feldnotizen ergänzen und stützen die Analyse und Interpretation der Videoaufzeichnungen und ermöglichen die Analyse der nichtaufgezeichneten Veranstaltungen. Zusätzlich wurde ein Protokollbuch verwendet, um die tägliche Planung der Termine, Veranstaltungen, Interviews und Aufzeichnungen zu organisieren. Zur weiteren Vorbereitung der Feldforschung wurden im Vorfeld die Gebete analysiert, die im Juli auf dem offiziellen Youtube-Kanal der Communauté veröffentlicht wurden. Hierbei handelt es sich um vier Samstagsgebete. Um die Stichprobe der analysierten Gebete zu erweitern, wurden auch die Audiodateien der Abendgebete der folgenden Woche nach dem Aufenthalt in Taizé berücksichtigt, welche auf der Webseite von Taizé verfügbar sind,<sup>29</sup> sowie das entsprechende Video des Samstagsgebets auf Youtube.

Zusätzlich zur Beobachtung und Aufzeichnung wurden im Rahmen dieser Feldforschung zwei Arten von Interviews durchgeführt: Ethnographische Interviews und Experteninterviews (Misoch, 2019). Interviews wurden als Methode gewählt, um die durch

---

<sup>28</sup> Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden die Gebete und Postgebete von Taizé als musikalische Veranstaltungen bezeichnet, da die Musik in ihnen eine zentrale Rolle spielt und der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf den musikalischen Qualitäten dieser Ereignisse liegt.

<sup>29</sup> Die Audiodateien der Abendgebete sind nur für drei Tage nach der Aufnahme auf der Webseite verfügbar.

teilnehmende Beobachtung und Aufzeichnungen gewonnenen Informationen zu ergänzen und um Zugang zu den Erfahrungen der Pilgergemeinde und zu Informationen über die *Communauté* zu erhalten, die in schriftlichen Quellen nicht verfügbar sind. Die Interviews befragen Informanten.<sup>30</sup> Die ethnographischen Interviews richten sich an Pilger, die anhand bestimmter Kriterien ausgewählt wurden: Unterschiedliche Herkunftsorte, Alter, Anzahl der Besuche in Taizé und Dauer des Aufenthalts in Taizé (diese kann von einer Woche bis zu mehreren Monaten reichen). Insgesamt wurden zwölf Informanten für die ethnographischen Interviews ausgewählt. Die ethnographischen Interviews wurden in einem semistrukturierten Format durchgeführt, bei dem ein Leitfaden erarbeitet wurde. Dieser sollte gewährleisten, dass alle relevanten Themen angesprochen wurden. Der Leitfaden ermöglicht jedoch gleichzeitig genügend Flexibilität, um das Gespräch entsprechend den Antworten der Informanten zu lenken und um das Interview an die individuelle Situation des Informanten anzupassen. Der Leitfaden sieht mögliche Antworten vor und je nach Kommunikationssituation konnten Fragen einbezogen oder ausgeschlossen werden.

Die Fragen des Leitfadens<sup>31</sup> für die ethnographischen Interviews sind thematisch strukturiert. Der Leitfaden beginnt mit einer statistischen Frage, die als Einstieg für das Interview dient. Anschließend werden Fragen zur allgemeinen Erfahrung, zur ökumenischen Erfahrung und zu anderen musikalischen Ereignissen gestellt. Am Ende des Interviews befinden sich die restlichen statistischen Fragen. Offene Fragen sind in ethnographischen Interviews wünschenswert, da sie den Informanten ermöglichen, sich frei zu äußern und die Kontrolle des Forschers über das Gespräch zu lockern (DeWalt & DeWalt, 2011: 139). Um sicherzustellen, dass die gestellten Fragen die gewünschten Antworten hervorrufen, wurden zu Beginn der Feldforschung Kontrollinterviews durchgeführt.

Die andere Art von Interview, die in dieser Forschung durchgeführt wurde, ist das Experteninterview. Unter Experten werden hier Personen verstanden, die über institutionell anerkannte Kompetenzen und über spezielles Fachwissen verfügen, das sich aus ihren Tätigkeiten und Funktionen ergibt (Misoch, 2019: 119). Für das Experteninterview gibt es

---

<sup>30</sup> Ein Informant ist ein Mensch im Feld, der die Information liefert. Informanten helfen beim Eintritt in das Feld und erklären Teile der Kultur.

<sup>31</sup> Der Leitfaden für das ethnographische Interview und der Leitfaden für das Experteninterview sind im Anhang I zu finden. Die Leitfäden wurden auf Englisch entworfen, das in Taizé als *Lingua franca* für den Kontakt zwischen Menschen verschiedener Herkunft gilt. Die Fragen wurden spontan für die Informanten übersetzt, die Deutsch oder Spanisch als Muttersprache sprachen.

keine besonderen Methoden, die sich von anderen Arten von Interviews unterscheiden. Der Hauptunterschied liegt stattdessen in der Art des Wissens, das während des Gesprächs generiert wird, und in der Rolle des Experten. Das Experteninterview generiert Expertenwissen statt Alltagswissen (oder Laienwissen), da dem Informanten als Experte ein bestimmter Wissensbereich zugeschrieben werden kann. Der Fokus liegt jedoch nicht auf der individuellen Person des Experten, wie es in anderen qualitativen Interviews der Fall ist, sondern vielmehr auf seiner Funktion und seinem Wissenstransfer. Das hier entwickelte Experteninterview folgt einem strukturierten Format, bei dem alle Fragen im Leitfaden gestellt wurden. Es besteht auch die Möglichkeit, im Verlauf des Interviews neue Fragen einzubeziehen. Die Fragen beziehen sich speziell auf das Fachwissen über Musik in Taizé und nicht auf die Erfahrung des Befragten. Ein Mitglied der Communauté von Taizé beantwortete das Experteninterview. Sowohl die ethnographischen Interviews als auch das Experteninterview wurden in Audioform aufgezeichnet.

Zusätzlich zu den Interviews, Feldnotizen und Videos wurden weitere Materialien vor Ort gesammelt, die für die Analyse relevant sind, wie Informationshefte, Notenblätter und Karten. Es folgte die Vorbereitung der erhobenen Daten im Hinblick auf die spätere Auswertung: Die Digitalisierung der handschriftlichen Feldnotizen und anderer gedruckter Dokumente und die Transkription der Interviews. Bei der Transkription wurden die Transkriptionsregeln nach Kuckartz (2014; Bearbeitung von Fuß & Karbach, 2019) angewendet. Diese Transkriptionsregeln ermöglichen u. a. die Transkription von Pausen, nonverbalen Äußerungen und Aktivitäten, Einwürfe der Gesprächspartner und Störungen. Am Anfang der Transkription findet sich ein Transkriptionskopf,<sup>32</sup> der die relevantesten Informationen zum Interview und dem Informanten enthält. Hier werden die Angaben von jedem Informanten gesammelt, die den statistischen Fragen und den Auswahlkriterien entsprechen, d. h. Alter, Geschlecht, Herkunft und Konfession des Informanten, sowie die Aufzeichnungs- und Transkriptionsdaten. Um die Anonymität der Informanten zu gewährleisten, wurden in den Transkriptionen sowie in den Feldnotizen falsche Namen und Sigel verwendet.

---

<sup>32</sup> Der Transkriptionskopf ist vor jedem Interview im Anhang II zu finden.

Nach der Transkription erfolgt die Datenreduktion. Hierbei wurden die Daten mithilfe der CAQDAS<sup>33</sup> *Aquad 8* codiert.<sup>34</sup> Codieren ist eine Methode zur Reduktion der Daten, indem Textausschnitte bestimmten vorgegebenen oder neu gebildeten Kategorien zugeordnet werden (Hemming, 2016: 254). Diese Kategorien oder Codes<sup>35</sup> können *a priori* ab dem theoretischen Rahmen entwickelt und auf die Texte angewendet werden oder sich als Ergebnis der Überprüfung der Daten entwickeln (Rubin & Rubin, 2021: 192-199).<sup>36</sup> In diesem Fall folgte eine Codierung der erhobenen Daten mithilfe von *a priori* entwickelten Codes. Hierfür wurde ein Codebuch erstellt, das eine Aufteilung aller Codes in Kategorien sowie eine Definition für jeden Code enthält. Es wurden sowohl Codes für Themen verwendet, die die Informationen der Daten charakterisieren und miteinander verbinden, als auch Codes für Charakteristiken, die Informationen über die Informanten wie Alter, Geschlecht, Herkunft, usw. enthalten. Die Tabelle 2 stellt ein Beispiel des thematischen Codebuches dar.

<b>Beispiel des Codebuches</b>	
1. Werte von Taizé	
1.1. Einheit	Information über Zeichen und Wahrnehmungen von Einheit
1.2. Ökumene	Information über Zusammenarbeit, Zusammenleben und Frieden zwischen den verschiedenen Konfessionen.
1.3. Pluralismus	
1.3.1. Kultur	Information über die Kulturvielfalt
1.3.2. Sprache	Information über die Sprachvielfalt
1.3.3. Konfession	Information über die Konfessionsvielfalt
1.4. Einfachheit	
1.4.1. Lebensstil	

<sup>33</sup> Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software.

<sup>34</sup> *Aquad 8* ist ein Programm zur Analyse qualitativer Daten. *Aquad 8* wurde in den 80er Jahren von Günter Huber entwickelt, emeritierter Leiter der Pädagogischen Psychologie am Institut für Erziehungswissenschaft an der Universität Tübingen. Die Software erlaubt die Codierung sowohl von Texten als auch von Bildern, Audio und Video.

<sup>35</sup> Ein Code ist „a label for an idea or concept that characterizes a number of pieces of text that have something (meaning) in common“ (DeWalt & DeWalt, 2011: 188).

<sup>36</sup> Es gibt verschiedene terminologische Vorschläge für diese Arten von Codierung. DeWalt und DeWalt (2011) nennen die erste Form mit *a priori* Codes *indexing* und benutzen *coding* für die zweite Form von Codierung. Hemming (2016) unterscheidet hingegen zwischen *Codieren* (mit „C“) für die erste Form und *offenem Kodieren* (mit „K“) für die zweite Form. Hier wird die Terminologie von Hemming verwendet.

1.4.2. Essen	Information über den Lebensstil, die Uhrzeiten und die Routine Essen, Essenszeiten, Essensvorbereitung und Kochen
1.4.3. Kirche	
1.4.4. Musiklernen	Architektur, Dekoration und Sitzplätze in der Kirche Information über den Schwierigkeitsgrad des Musiklernens
1.5. Vorläufigkeit	
1.5.1. Wandel	
1.5.2. Aktualisierung des Repertoires	Allgemeiner Wandel in Taizé Gründe und Wahrnehmung der Aktualisierung des Repertoires

Tabelle 2: Beispiel des Codebuchs.

Sowohl die Feldnotizen und andere im Feld erhobene Dokumente als auch die Transkriptionen der Interviews wurden codiert. Jeder relevante Textausschnitt wurde mit einem Code markiert, so wurden z. B. alle Textausschnitte, die Informationen über Sprachvielfalt enthielten, als „Sprache“ codiert. Im Anschluss an die Codierung findet die Analyse der schriftlichen Daten mithilfe von *Aquad 8* statt. Das Programm ermöglicht die Extraktion der codierten Segmente nach verschiedenen Themen, d. h. alle Textausschnitte mit dem Code „Sprache“ wurde extrahiert und in einem einzigen Dokument zusammengeführt. Dies erleichtert die Analyse der Textdaten, da alle thematisch verbundenen Textausschnitte zusammengefasst werden.

Es folgte auch eine Codierung der Videodaten. Die Sekunden und Minuten des Videos wurden mit bestimmten Codes verbunden. Die meistcodierten Videofragmente wurden extrahiert und in Sequenzen<sup>37</sup> unterteilt, wobei ausgewählte Sequenzen in einer videographischen Partitur transkribiert wurden.<sup>38</sup> Jede videographische Partitur enthält einen Transkriptionskopf und ist in drei Spalten strukturiert: Zeit in Sekunden, Audioinformationen und Videoinformationen. Die Audio- und Videoinformationen werden in verschiedene Kategorien eingeteilt, die speziell für diese Analyse erstellt wurden. Die Audiodaten der Gebete wurden ebenfalls transkribiert. Diese Partitur dient als ein Hilfsmittel für die

<sup>37</sup> Eine Sequenz ist ein Videofragment mit einer Dauer von wenigen Minuten oder Sekunden.

<sup>38</sup> In der Videographie ist eine Partitur ein Transkriptionssystem für Videodaten, welches erlaubt, die Linearität und Simultaneität des Videos in ein zweidimensionales Format zu übertragen.

Analyse der Sequenzen, ersetzt jedoch nicht die Video- oder Audioaufzeichnung während der Analyse, sondern ermöglicht eine detaillierte und präzisere Auswertung des Materials. Die Abbildung 1 stellt ein Beispiel einer Partitur dar. Eine Gruppenanalyse wird durchgeführt, um einige ausgewählte Sequenzen gemeinsam zu analysieren.<sup>39</sup>

Sequenz	04
Aufnahmeort	Taizé, Kirche
Aufnahmezeit	Samstagabend, 06.08.2022
Dauer	1'36''

Zeit (Sek.)	Audiodaten						Videodaten		
	Gesungene Text	Gesprochener Text	Singen	Begleitung	Andere Klänge	Kommentar	Ortbeschreibung	Körperlichkeit	Kommentar
1-16	Singt dem Herrn ein neues Lied. Lobsingt ihm allezeit, lob singt ihm allezeit.		Bruder singt mit Mikro. Ab „lobsingt“ singt die ganze PG dazu.	Gitarre Begleitung ab „neues Lied“.	Husten	Die PG singt ein bisschen langsamer.		Ein Bruder steht auf und zündet eine Kerze aus der Osterkerze an. Einige Kinder gehen zu ihm mit Kerzen. Er zündet ihre Kerzen an.	
16-26	Solo auf Englisch		Bruder singt Solo mit Mikro. PG singt Ison.					Mehr Kinder kommen dazu. Die Brüder und die PG drehen sich Richtung Ambo.	
27-42	Singt dem Herrn ein neues Lied. Lobsingt ihm allezeit, lob singt ihm allezeit.		PG singt.	Querflöte				Der Bruder und die Kinder teilen das Licht zwischen den Brüdern und der PG.	
43-53	Solo auf Französisch		Bruder singt solo durch Mikro. PG singt Ison.					=	
54-1'7''	Singt dem Herrn ein neues Lied.		PG singt.		Mikro piept.		GB leuchtet	Die PG teilt das Licht miteinander.	

Abbildung 1: Beispiel einer videographischen Partitur.

Für die Analyse wurden die verschiedenen Daten trianguliert, indem die Daten der Feldnotizen, Interviews und Videos in der Analyse zusammengeführt, verglichen und ergänzt wurden, um valide Schlussfolgerungen zu ziehen. Beispielsweise werden die in den Videos beobachtete Anwendung der Sprachen in den Gebeten von Taizé durch die Information ergänzt, die Frère M. von Taizé in dem Interview über den Gebrauch der Sprachen gibt. Die Triangulation der Daten dient nicht nur der Validierung der Ergebnisse, sondern trägt auch zur Bereicherung und Erweiterung der methodischen Möglichkeiten bei (Flick, 2009).

<sup>39</sup> Eine detaillierte Beschreibung der Videoanalyse ist in Tuma & Schnettler (2014) zu finden.

Im Einklang mit den FAIR Data Prinzipien<sup>40</sup> wurden die Transkripte der Interviews und die Videos, die während dieser Untersuchung gemacht wurden, im FDAT, dem institutionellen Forschungsdatenrepositorium der Universität Tübingen, veröffentlicht.<sup>41</sup>

### 3.3. Konzepte für die Aufführungsanalyse

Für die Analyse von musikalischen Aufführungen, bei denen die aktive Teilnahme im Vordergrund steht, bietet sich das Vierfelder-System<sup>42</sup> von Turino (2008) besonders an. Dieses System unterteilt Live-Aufführung und Musikaufnahme<sup>43</sup> in vier Kategorien: Partizipative Aufführung, Präsentationsaufführung, hochrealitätsgetreue Aufnahme und Studiokunstaufnahme.<sup>44</sup> Jedes dieser Felder hat seine eigenen Werte, Ziele, Vorstellungen und Formen der musikalischen Praxis. Dieses System soll dazu herausfordern, die konventionelle Vorstellung von Musik zu hinterfragen und die vier Felder als eigenständige Kunstformen zu betrachten.

Partizipative Aufführung kann als eine Form der künstlerischen Praxis definiert werden, bei der keine Unterscheidung zwischen Künstlern und Publikum besteht. Stattdessen gebe es hier nur Teilnehmer und potenzielle Teilnehmer, die verschiedene Rollen einnehmen. Das Hauptziel besteht darin, eine möglichst große Anzahl von Menschen in die Aufführung einzubeziehen. Turino definiert die Teilnahme als den aktiven Beitrag durch integrale Aktivitäten zur klanglichen Gestaltung der musikalischen Veranstaltung (2008: 28). Diese Aktivitäten umfassen hauptsächlich Singen, Tanzen, Klatschen oder das Spielen eines Instruments. Das Ethos solcher Veranstaltungen liegt in der Einbeziehung aller Anwesenden. Daher wird die Qualität der Veranstaltung anhand der erreichten Beteiligung beurteilt. Die Einbeziehung aller impliziert die Teilnahme von Menschen mit einem breiten Spektrum von musikalischen Fähigkeiten. Daher wird häufig akzeptiert, dass diese Musik einfach sein muss, um die Teilnahme aller gewährleisten zu können. Turino weist jedoch darauf hin, dass eine partizipatorische Tradition, die alle ansprechen soll, eine

---

<sup>40</sup> Die FAIR Data Prinzipien gewährleisten die Auffindbarkeit (to be *Findable*), die Zugänglichkeit (to be *Accessible*), die Interoperabilität (to be *Interoperable*) und die Wiederverwendbarkeit (to be *Reusable*) der Forschungsdaten. Mehr über FAIR Data Prinzipien in Wilkinson et al. (2016).

<sup>41</sup> Die Transkripte der Interviews sind mit dem DOI 10.57754/FDAT.eqyzt-04x02 zu finden. Die gesamten Videoaufnahmen sind mit dem DOI 10.57754/FDAT.82jx6-rgd43 zu finden.

<sup>42</sup> Turino nimmt die Idee des sozialen Felds von Bourdieu (1984) als Ausgangspunkt. Das soziale Feld ist ein spezifischer Tätigkeitsbereich, der durch den Zweck und die Ziele der Tätigkeit, sowie die Werte, die Machtverhältnisse und die Arten von Kapital definiert wird. (Turino, 2008: 26).

<sup>43</sup> Original auf Englisch: *Live Performance* und *Recording Music*.

<sup>44</sup> Original auf Englisch: *Participatory Performance*, *Presentational Performance*, *High Fidelity Recording* und *Studio Audio Art Recording*.

Vielzahl von Rollen beinhaltet, die sich in ihrem Schwierigkeitsgrad und ihrer erforderlichen Spezialisierung unterscheiden:

To keep everyone engaged, participatory musical and dance roles must have an ever expanding ceiling of challenges, or a range of activities that can provide continuing challenges, while at the same time, there must be an easy place for young people to begin and for others who, for whatever reason, do not become dedicated to performing but still want to participate at some level. (Turino, 2008: 31)

Da der Erfolg einer partizipativen musikalischen Veranstaltung anhand der Beteiligung gemessen wird, tragen die Teilnehmer die Verantwortung, ihre Rolle so zu spielen, dass andere nicht ausgeschlossen werden. Der Fokus liegt dabei weniger auf der Produktion von Kunst, sondern vielmehr auf den sozialen Beziehungen, die durch die Aufführung entstehen. Das Handeln steht im Vordergrund, nicht das Endprodukt. Das Ergebnis des partizipativen Musikmachens führt daher zu einer intensiven Konzentration auf die anderen Menschen, mit denen man durch Klang interagiert, sowie auf die Aktivität selbst. Aus diesem Grund sei die partizipative Musik eine starke Kraft für soziale Bindungen (Turino, 2008: 29).

Turino untersucht eine Vielzahl von musikalischen Merkmalen und Aufführungspraktiken, die häufig in partizipativen Traditionen anzutreffen sind (2008: 37-48). Diese Merkmale fördern die Teilnahme, stärken die sozialen Bindungen und entstehen aus partizipativen Werten und Praktiken oder sind das Ergebnis davon. Die musikalischen Formen, die in diesen Traditionen verwendet werden, sind offen, also Formen mit offenem Ende. Sie können so lange wiederholt werden, wie es die Teilnehmer und die Situation erfordern. Diese Formen sind zumeist kurz, eine einzelne Darbietung des gesamten Stücks kann eine Minute oder weniger dauern, aber die gesamte Form wird mehrfach wiederholt. Zyklische Ostinato-Formen sowie strophische Formen sind in partizipativer Musik weit verbreitet. Die Variation innerhalb dieser Formen ist intensiv, wobei subtile Variationen entweder innerhalb des musikalischen Grundmaterials oder darauf aufbauend hinzugefügt werden.<sup>45</sup> In den Melodien sind gattungsspezifische Formeln<sup>46</sup> und motivische Wiederholungen zu finden. Rhythmische Wiederholungen sind ebenfalls üblich und dienen der Synchronisierung mit den anderen Teilnehmern. Die Textur und die Klangfarbe sind

---

<sup>45</sup> Während intensive Variation über das Grundmaterial klingt, ist eine extensive Variation eine Variation oder Verlängerung der gesamten Form.

<sup>46</sup> Unter melodischen Formeln versteht man: „a set melodic motive or phrase that turns up in different pieces, usually in the same places or with the same function; as in cadence formula or introductory formula“ (Turino, 2008: 38).

dicht.<sup>47</sup> Aufgrund der unterschiedlichen musikalischen Fähigkeiten der Teilnehmer variiert die Stimmgenauigkeit. Daher ist eine breite Stimmung häufig die Norm. Virtuosität wird intensiv eingesetzt und mit dem kollektiven Klang vermischt. Eine zu starke Betonung virtuoser Solos wäre in partizipatorischen Traditionen kontraproduktiv. Stattdessen ist das Format des Call-and-response-Gesangs weit verbreitet, bei dem Raum für herausragende Solos bleibt. Diese sind kurz und die Rolle des „Gesangsleiters“ wechselt in der Regel zwischen den Hauptteilnehmern. Was die Proben und das Programm anbelangt, gibt es zumeist keine festen Programme oder Liederlisten. Stattdessen kann eine beliebige Anzahl von Stücken in beliebiger Reihenfolge während der Aufführung eingeführt werden, je nach den Wünschen der Teilnehmer und den Erfordernissen der Veranstaltung. Wenn es Proben gibt, ähnelt ihre Form die der Aufführung. All dies gilt für Veranstaltungen, bei denen alle gleichzeitig aufführen. Turino identifiziert einen zweiten Subtyp, die sequenzielle partizipative Musik. In solchen Veranstaltungen führt jeder Einzelne oder jede Gruppe nacheinander für den Rest der Teilnehmer auf. Alle sind potenzielle Teilnehmer. Die Teilnahme findet jedoch nicht gleichzeitig, sondern nacheinander statt.

Auf der anderen Seite unterscheidet die Präsentationsmusik zwischen Künstlern und Publikum. Im Gegensatz zur partizipativen Musik, bei der Musik „not for listening apart from doing“ ist (Turino, 2008: 52), ist die Musik in diesem Fall darauf ausgerichtet, gehört zu werden. Dies hat Auswirkungen auf die Merkmale und Werte dieser Musik. Die Proben sind viel zielgerichteter und detailorientierter. Ein festes Programm wird geplant und geprobt. Zumeist gibt es eine klare Leitungsfigur, welche die Probe und Aufführungen leitet und deren Meinungen und Ideen die Aufführung beeinflussen. Die folgende Tabelle fasst die Merkmale der Präsentationsmusik im Vergleich mit denen der partizipativen Musik zusammen.

<b>Participatory music</b>	<b>Presentational music</b>
Short, open, redundantly repeated forms	Closed, scripted forms, longer forms and shorter performances of the form available
„Feathered“ beginnings and endings	Organized beginnings and endings
Intensive variation	Extensive variation available

---

<sup>47</sup> Transparente Textur bezieht sich auf Musik, bei der jede gleichzeitig klingende Instrumental- oder Gesangsstimme klar und deutlich zu hören ist. Dichte Textur bezieht sich auf Musik, bei der die verschiedenen Teile sich überlagern und ineinander übergehen, so dass sie nicht klar zu unterscheiden sind. Dichte Klangfarben sind brummende Klänge im Vergleich zu klaren Klängen oder transparenten Klangfarben.

Individual virtuosity downplayed	Individual virtuosity emphasized
Highly repetitive	Repetition balanced with contrast
Few dramatic contrasts	Contrasts of many types as design
Constancy of rhythm/meter/groove	Variability of rhythms/meter possible
Dense textures	Transparent textures/clarity emphasized; varied textures and density for contrast
Piece as collection of resources refashioned anew in each performance like the form, rules, and practiced moves of a game	Piece as set item (although exceptions such as small ensemble jazz and Indian classical music exist)

*Tabelle 3: Partizipative Musik vs. Präsentationsmusik (Turino, 2008: 59).*

Margulis (2013) verwischt die Grenzen zwischen partizipativer Musik und Präsentationsmusik in Turinos System. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Wiederholung und sie argumentiert, dass die Wiederholung melodischer Formeln und Motive der partizipativen Musik auch in Präsentationsmusik zu finden sei. Deswegen betrachtet sie die partizipative Musik und die Präsentationsmusik als zwei Enden eines Spektrums „with substantial residue of the participatory clinging to much music that appears to be strictly presentational“ (Margulis, 2013: 11). Auch wenn diese Elemente in der Präsentationsmusik keine offene Teilnahme auslösen, würden sie eine Art imaginäre virtuelle Partizipation hervorrufen, die das Publikum stark einbeziehen würde.

Was die aufgezeichnete Musik betrifft, unterscheidet Turino zwischen zwei Bereichen: hochrealitätsgetreue Aufnahme und Studiokunstaufnahme. Die hochrealitätsgetreue Aufnahme bezieht sich auf Aufnahmen, die Liveauftritte wiedergeben oder versuchen, ihnen zu ähneln. Sowohl Liveauftritte, die zu einem späteren Zeitpunkt als Darstellung des Ereignisses gehört oder gesehen werden können, als auch Studioaufzeichnungen, die das darstellen sollen, was ein Ensemble tatsächlich tut, gehören zur hochrealitätsgetreuen Aufnahme. Diese zielen darauf ab, den Aufzeichnungsprozess unsichtbar zu machen oder die Produktionsprozesse herunterzuspielen, damit die Aufnahme als getreues Abbild einer liveähnlichen musikalischen Darbietung wahrgenommen wird (Turino, 2008: 67-68). Eine Art der hochrealitätsgetreuen Aufnahme ist die ethnographischen Feldaufzeichnungen. Feldaufzeichnungen, die kommerziell veröffentlicht werden, unterliegen in der Regel einem Bearbeitungs- und Auswahlverfahren, bei dem die „besten“ oder „repräsentativsten“ Auftritte ausgewählt werden. Die langen, sich wiederholenden Auftritte werden

durch Fade-Outs verkürzt. Komische und unsichere Momente, die wie Fehler klingen könnten, sowie Momenten mit vielen Hintergrundgeräuschen fallen weg. Gattungen, die nie bei derselben Veranstaltung oder zu denselben Zeiten im Jahr gespielt werden, werden auf Feldaufzeichnungen nebeneinandergestellt, da die Kriterien für die Auswahl der Stücke das Kontrast und die Varietät zwischen den verschiedenen Tracks sind. Die Kriterien für eine gute hochrealitätsgetreue Aufzeichnung sind andere als die für einen guten Liveauftritt, da sich erstere an ein Publikum richtet, das nicht an den Ereignissen vor Ort teilnimmt, und der Rahmen für das Hören sich von dem eines Liveauftritts unterscheidet. Im Kontrast dazu ist Studiokunstaufnahme aufgenommene Musik, die ganz offensichtlich eine Studioform ist, ohne die Erwartung, dass sie in Echtzeit live aufgeführt werden sollte oder könnte (Turino, 2008: 78). Dazu gehört die Manipulation aufgenommener Klänge, die synthetischen Klänge und die digitale Technologie zur Schaffung von akustischen Objekten, die lediglich in elektronischer reproduzierbarer Form existieren.

Zusätzlich zu dem Vierfelder-System bietet Turino einige nützliche Konzepte für die Beschreibung des Identifikationsprozesses beim Musikmachen an. Er unterscheidet zwischen dem *Möglichen* und dem *Tatsächlichen*. Das Mögliche umfasst all die Dinge, die wir tun, hoffen, denken, wissen und erleben könnten, und das Tatsächliche umfasst die Dinge, die wir bereits gedacht und erlebt haben (Turino, 2008: 17). Das Zusammenspiel zwischen dem Möglichen und dem Tatsächlichen sei grundlegend für alle Erfahrungen und die Kunst basiere auf ihm, da es eine Aktivität sei, bei der erwartet wird, dass der Vorstellungskraft und neuen Möglichkeiten ein freierer Raum gegeben wird. Er erklärt die *Identität* als die partielle und variable Auswahl von Gewohnheiten und Eigenschaften, die wir verwenden, um uns selbst und anderen gegenüber darzustellen, sowie die Aspekte, die von uns selbst und anderen als hervorstechend wahrgenommen werden. Das *Selbst* wäre die Gesamtzahl der Gewohnheiten und Eigenschaften, die bestimmen, wie wir uns verhalten und die Welt erleben. Auf der Grundlage dieser beiden Konzepte differenziert er zwischen *Identitätskohorte* und *Kulturelle Formation*.<sup>48</sup> Die Identitätskohorten beziehen sich auf soziale Gruppierungen, die sich entsprechend bestimmten Identitäten, d. h. bestimmten gemeinsamen Gewohnheiten von Teilen des Selbst, bilden. Die kulturellen Formationen beziehen sich hingegen auf eine Gruppe von Menschen, welche die meisten Gewohnheiten des Selbst gemeinsam haben (Turino, 2008: 111-112). Religiöse Gruppen können als Basis einer Identitätskohorte im Rahmen einer kulturellen Formation

---

<sup>48</sup> Original auf Englisch: *identity cohort* und *cultural formation*.

funktionieren, wenn „church members come together to worship on Sundays but still largely operate in relation to the habits of their larger regional or national formation during the rest of the week“ (Turino, 2008: 116). Wenn die religiöse Gruppe sich isoliert, werde sie eine kulturelle Formation.

Andere nützliche Studien betrachten die Aufführung und die Teilnahme im Rahmen der Kirche. Steuernagel (2021) behauptet, dass in der Kirchenmusik alle Anwesenden auf-führen. Um die Aufführung von Kirchenmusik zu erläutern, schlägt er eine bestimmte Terminologie vor. Er präsentiert vier Knotenpunkte zwischen verschiedenen Fachgebieten,<sup>49</sup> welche als Tore für die Analyse der Aufführung von Kirchenmusik dienen: Rituale, körperliche Haltung, das Besondere machen<sup>50</sup> und Spiel/Veränderung. Ritual wird als „collective memories encoded into actions“ (Schechner, 2013: 2) definiert. Drei Konzepte charakterisieren das Ritual: Wiederholung, Veränderung und Teilnahme. Die Wiederholung findet in Mikro- und Makrozyklen statt, z. B. in der wöchentlichen Liturgie und im liturgischen Kalender. Durch die Wiederholung entstehen Verhaltensmuster. Daher tragen musikalische Wiederholungsmuster zur Schaffung eines Gedächtnisses bei, hauptsächlich in Verbindung mit den benutzten Wörtern in der Liturgie. Außerdem richtet die musikalische Wiederholung die Aufmerksamkeit auf das Gesungene und generiert ein Identitätsgefühl:

Worshippers position themselves as part of the story because the words they are singing are the words of the story. They appropriate these words by singing with their own voices, and confirm by their repeated bodily presence in the communal instances of church life that they are there, that they are a part of the group. Through this process of participatory ritual repetition and sharing of a repertoire, a narrative identity is established. (Steuernagel, 2021: 53)

Das Konzept von Veränderung bezieht sich auf die Veränderungserwartungen, mit welchen die Teilnehmer die Kirchenmusik aufführen. In der Aufführung werden sie zu einer Gemeinschaft und passen sich den Mustern der rituellen Entwicklung an (Steuernagel, 2021: 187). Die Teilnahme an Kirchenmusik erklärt Steuernagel in fünf konzentrischen Kreisen: Anwesenheit, Singen, stille Teilnahme, stellvertretende Teilnahme und immersive Zuschauerschaft.

---

<sup>49</sup> Steuernagel erkennt, dass ein Blick auf die Aufführung der Kirchenmusik, der nur von einem Fachgebiet ausgeht, einseitig sei. Deswegen betrachtet er Theologie, Anthropologie, Musikethnologie und Aufführungsstudien und schafft Knotenpunkte bzw. Überschneidungspunkte zwischen ihnen (Steuernagel, 2021: 22-23).

<sup>50</sup> Original auf Englisch: *making special* (Steuernagel, 2021: 128).

Die Anwesenheit sei die erste Form des Engagements und impliziert partizipative Erwartungen. Das nächste Niveau ist das Singen, das die Haupterwartung der Beteiligung und ein konkreter Ausdruck dieser sei. Die stille Teilnahme sei Teil einer partizipativen Kadenz, welche zwischen Singen und Zuhören wechselt: „There is a space for singing and a need for listening not only to others but also to one’s own reactions in worship“ (Steuernagel, 2021: 81). Die stellvertretende Teilnahme sei die Teilnahme derer, die abwesend sind. Sie finde statt, wenn die Gemeindemitglieder für diejenigen singen, die nicht da sind, und wenn ein Chor oder eine andere musizierende Gruppe im Namen der Gemeinde auftritt. Die stille Teilnahme wird von der stellvertretenden Teilnahme überlagert, wenn die Gemeinde bzw. bestimmte Mitglieder der Gemeinde zuhören und durch den aktiven Gesang eines anderen an der Liturgie teilnehmen. Letztlich sei die immersive Zuschauerschaft eine Ausweitung der stellvertretenden Teilnahme. Sie inkludiert in der Teilnahme die Menschen, die sich mit Kirchenmusik im Alltag, außerhalb der liturgischen Veranstaltungen und außerhalb der Kirche beschäftigen. Die sensorischen, mnemotechnischen und liturgischen Erinnerungen von rituellen Praktiken, welche sich durch die rituelle Wiederholung der Kirchenmusik bilden, werden durch das Anhören der Kirchenmusik in anderen Kontexten aktiviert (Steuernagel, 2021: 88).

Dieses Verständnis der Teilnahme ist breiter als das von Turino. Während für Turino die Teilnahme der aktive Beitrag durch integrale Aktivitäten zur Aufführung *des Klangs* der musikalischen Veranstaltung ist, welcher durch „dancing, singing, clapping, and playing musical instruments“ (Turino, 2008: 28) stattfindet, versteht Steuernagel unter Teilnahme an der (Kirchen-)Musik andere Aktivitäten und Verhaltensmuster, welche nicht unbedingt zum Klang beitragen. Das lässt sich dadurch erklären, dass Steuernagel einen integrativen Ansatz mit mehreren Fachgebieten verfolgt. Turino konzentriert sich stattdessen auf die Musikethnologie und präsentiert ein System, welches für alle musikalischen Veranstaltungen (und nicht nur für die Kirchenmusik) gelten soll.

Außerdem betrachtet Steuernagel das Konzept von rituellem Versagen. Er erfasst zwei Optionen des rituellen Versagens: aus dem Flow fallen und rituelle Unterbrechung bzw. Ablenkung. Der Flow ist ein Konzept der Psychologie, das Csikszentmihalyi folgendermaßen beschreibt:

The state in which people are so involved in an activity that nothing else seems to matter; the experience itself is so enjoyable that people will do it even at great cost, for the sheer sake of doing it (Csikszentmihalyi, 1990, 4).

Das entscheidende Merkmal des Flows ist die intensive, erfahrungsbezogene Beteiligung an der momentanen Aktivität. Die Aufmerksamkeit ist komplett auf die anstehende Aufgabe gerichtet, und die Person funktioniert mit ihrer vollen Kapazität. Eine andere Voraussetzung für den Flow ist ein Gleichgewicht zwischen Herausforderung und Fähigkeit bei dieser Aktivität. Csikszentmihalyi weist auch darauf hin, dass das Flow-Erlebnis Menschen verbindet. Vor allem jene, die den Flow gemeinsam erleben. Turino verwendet dieses Konzept in der Aufführungstheorie und weist darauf hin, dass in der partizipatorischen Musik die Rollen, die unterschiedliche musikalische Fähigkeiten erfordern, die Teilnahme und den Flow begünstigen, da jeder Teilnehmer die Rolle einnehmen kann, die seinen Fähigkeiten am besten entspricht. Das Fallen aus dem Flow ist eine Unterbrechung des Rituals auf der Ebene einzelner Elemente, z. B. das Summen eines Handys. Die rituelle Unterbrechung oder Ablenkung verbindet der Autor mit der Wiederholung. Eine Unterbrechung wäre daher der Gedanke, dass man nicht mehr erkennt, was man singt, weil man es zu oft wiederholt. Dazu kommen die Beteiligungsdiskrepanzen.<sup>51</sup> Diese Diskrepanzen wirken sich auf Tempo und Stimmung<sup>52</sup> aus, aber „instead of interrupting congregational music making, serve instead as a sonic marker, a textual sign of participation“. (Stuernagel, 2021: 92-93)

Andere wichtige Punkte für die Analyse von Aufführungspraktiken sind die körperliche Haltung, das Besonderemachen und Spiel/Veränderung. Die körperliche Haltung umfasst die passende Geste für die Aufführung von Kirchenmusik sowie die Gesten, die ein Zeichen für gültige Teilnahme sind (Stuernagel, 2021: 101). Das Besonderemachen bezieht sich auf die *Chronotopen*,<sup>53</sup> in denen die Gemeinde eine besondere Zeit und einen besonderen Raum schafft, indem die Beteiligten u. a. besondere Musik und besondere Gesten benutzen. Letztlich dienen diese Chronotopen als Plattform, auf der die Grenzen zwischen dem rituellen Raum und dem Alltagsleben durchbrochen werden. Die Gemeinde spielt mit äußeren und inneren Einflüssen, und Veränderungen werden angestrebt oder abgewehrt (Stuernagel, 2021: 188).

---

<sup>51</sup> Original auf Englisch: *participatory discrepancies*. Den Terminus nimmt Steuernagel von Keil (1987) und Turino (2008).

<sup>52</sup> Keil (1987) erklärt, dass eine Musik mit Diskrepanzen *out of time* und *out of tune* sein muss.

<sup>53</sup> „A time-space configuration that may frame special activity and has a special narrative attached to it. It is a unit of space-time made special“ (Stuernagel, 2021: 131).

### 3.4. Konzepte für die Übersetzungsanalyse

Die Multikulturalität und die Sprachvielfalt der Pilgergemeinde in Taizé erfordern ein mehrsprachiges und übersetztes Gesangsrepertoire. Die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse der Übersetzungen von *Chants de Taizé* stützt sich auf die im Bereich der Übersetzungswissenschaft aktuellsten theoretischen Texte zur sangbaren Übersetzung, die verschiedene Thesen und Prinzipien für die Übersetzung vertonter Texte und deren Analyse präsentieren. Wichtige Konzepte für die Übersetzungsanalyse, die in dieser Arbeit stattfindet, werden hier vorgestellt.

Franzon (2008) schlägt eine Klassifizierung mit fünf Methoden für die musikalische Übersetzung vor, welche *a priori* für die Übersetzung von Liedern, entwickelt wurde, aber auf die Übersetzung jeder Art von Musikwerk erweitert werden kann. Die erste Methode ist die Präsentation des Liedtextes ohne Übersetzung. Diese werde gewählt, wenn ein Liedtext für die Erzählung nicht relevant sei, wenn die Beibehaltung der Originalsprache dem Werk Wahrhaftigkeit verleihe oder wenn der künstlerische Wert des Liedes die Bedeutung des Textes übersteige, wie es häufig im Bereich der Kunstmusik der Fall ist. Die zweite Methode umfasst die Übersetzung des Textes als eine von der Musik getrennte Einheit. Das Ziel sei das Verstehen der Botschaft. Diese Methode wird bei Über- und Untertiteln sowie bei der Übersetzung von Texten von Liedern in z. B. Konzertprogrammen gewählt. Die dritte Methode besteht darin, einen neuen Text ohne Verbindung zum Original vorzuschlagen. Diese Option wird verwendet, wenn die Musik Priorität vor dem Text hat, z. B. im Marketing. Die vierte Methode ist die Übersetzung des Textes und Anpassung der Musik an den Text, die häufig bei kanonischen Texten wie biblischen oder liturgischen Texten angewendet wird. Und die fünfte Methode besteht darin, die Übersetzung des Textes an die Originalmusik anzupassen. Diese Option wird am häufigsten in sangbaren Übersetzungen verwendet, wenn die Musik nicht geändert werden kann.

Von den fünf von Franzon vorgeschlagenen Methoden führen lediglich die letzten drei zu einer sangbaren Übersetzung. Darüber hinaus beschreibt Franzon drei Übersetzungsschritte, um die Sangbarkeit eines Textes zu erhalten: Prosodische Anpassung, poetische Anpassung und semantische Anpassung. Zu jedem Schritt gehören bestimmte textliche Merkmale. In der prosodischen Anpassung werden die Silbenanzahl, der Rhythmus, die Intonation, der Akzent und die Vokalfärbung berücksichtigt. Die poetische Anpassung beschäftigt sich mit dem Reim, der Struktur, den Parallelismen, dem Kontrast und den

Stichworten. Zu der semantischen Anpassung gehören die Metaphern, die Deskriptionen, die Tonmalerei und der Textcharakter.

Auf der anderen Seite präsentiert Cheng (2018) eine integrierte Vision der musikalischen Übersetzung, die sowohl die Übersetzung von Kunstmusik als auch die Übersetzung von Populärmusik umfasst. Sein Fokus liegt auf der Vokalmusik. Je nach Gattung wird die Vokalmusik in audiovisuelle (Oper, Musical und animiertes Musical) und auditive (Populärlied, Kunstlied und Chormusik) unterteilt. Je nach Funktion wird zwischen Vokaltextrn zum Lesen und Vokaltextrn zum Singen unterschieden. Bei den Übersetzungen zum Lesen wird in der Regel die zweite Übersetzungsmethode von Franzon verwendet. Sie lassen sich in verbal-visuelle Übersetzungen (z. B. Über- und Untertitel) und in verbale Übersetzungen (z. B. Wort-für-Wort-Übersetzungen, Vollübersetzungen, *Study Translations*, Paraphrasen des Textes, usw.) unterteilen. Für die Übersetzung von Texten zum Singen werden dagegen die dritte, vierte und fünfte Methode von Franzon verwendet. Diese Texte können in dramatische und nicht-dramatische Texte unterteilt werden, je nachdem, ob sie eine dramatische Darstellung enthalten oder nicht. Cheng beschreibt zwei Kategorien der Sangbarkeit der Übersetzungen, statt drei Kategorien wie Low. Diese sind die formalen Aspekte und die semantischen Aspekte. Zu den formalen Aspekten gehören die Prosodie, die sprachlichen Charakteristiken der beteiligten Sprachen, die vokalen Eigenschaften des Textes, der Reim und die Wortplatzierung. Die semantischen Aspekte von Cheng umfassen die Fidelität zur ursprünglichen Bedeutung, kulturelle Unterschiede, Wiederholungen, Sprachstil und -register und die Verständlichkeit der Übersetzung. Zusätzlich präsentiert Cheng vier mögliche Ansätze, die eine sangbare Übersetzung bedingen können. Von Golombs Theorie ausgehend (2005: 113-135) erklärt Cheng, dass eine sangbare Übersetzung sängerorientiert, analyseorientiert, autororientiert oder zuhörerorientiert sein kann. Bei sängerorientierten Übersetzungen stehen die Bedürfnisse der Gesangproduktion im Vordergrund, bei analyseorientierten Übersetzungen wird besonders auf musikalische und sprachliche Regeln geachtet. Die autororientierten Übersetzungen behalten den Blick auf die Struktur und die thematischen Merkmale des Kunstwerks und bei den zuhörerorientierten Übersetzungen werden die Bedürfnisse der Zuhörer berücksichtigt, z. B. die leichte Verständlichkeit des Gesangswerks.

In Bezug auf die Aspekte, die bei der sangbaren Übersetzung zu berücksichtigen sind, schlägt Low (2005) sein *Pentathlon Principle* vor. Er geht vom *Skopos*<sup>54</sup> aus, welcher Übersetzungsstrategien und -methoden bestimmt, und wendet diese Theorie auf die sangbare Übersetzung von Liedern an. Diese Theorie kann jedoch auf die sangbare Übersetzung aller Musik angewendet werden. Nach Low wäre der *Skopos* bei der sangbaren Übersetzung von Liedern eine sangbare Übersetzung mit bereits vorhandener Musik, die für ein Publikum gesungen wird, das die Zielsprache kennt. Der Übersetzer muss sich daher darauf konzentrieren, dass der Zieltext die Merkmale aufweist, die diesem Ziel entsprechen. Zu diesem Zweck müssen fünf Aspekte berücksichtigt werden, welche das Pentathlon Principle ausmachen. Der erste Aspekt ist die Sangbarkeit, die höchste Priorität hat. Das Lied muss durchführbar sein. Hier sind die Vokalfärbung, die Konsonantengruppen und die Rhetorik bzw. die Wort-Ton-Beziehungen zu berücksichtigen. An zweiter Stelle steht die Sinnhaftigkeit. Die inhaltliche Bedeutung des Texts soll erhalten bleiben. Kleine Sinnveränderungen sind jedoch erlaubt. Dafür kann man Synonyme, Hyperonyme sowie andere Arten von Metaphern benutzen. Die Natürlichkeit ist der dritte Aspekt. Dieser umfasst das Sprachregister und die Reihenfolge der Wörter. Der vierte Aspekt ist der Reim, der flexibel bleiben muss. Die sangbaren Übersetzungen müssen nicht unbedingt Reim haben. Schließlich ist der Rhythmus als fünfter Aspekt zu nennen. Bei der rhythmischen Anpassung müssen die Silbenanzahl und die Akzente berücksichtigt werden. Eine identische Silbenanzahl ist nicht immer möglich. In diesen Fällen können der Text oder die Musik verändert werden. Vernünftige und kleine Änderungen sind erlaubt.

Apter und Herman (2016) sowie Ramírez und Sánchez (2019) bieten einen Blick über die verschiedenen rhythmischen Strategien und Änderungen, welche bei der sangbaren Übersetzung angewandt werden können. Apter und Hermann schlagen sechs akzeptable Änderungen mit dem Schwerpunkt auf der Übersetzung von Kunstmusik vor, die in der Abbildung 2 zu sehen sind: Trennung, Kombination, Addition und Löschung von Noten und Verbreitung und Einfügung von Silben.

---

<sup>54</sup> Skopos oder Zweck ist ein Konzept der Skopostheorie von Vermeer und Reiß (1984). Diese Theorie der Übersetzungswissenschaft hat als wichtigste Übersetzungsstrategie die Funktion oder den Zweck der Übersetzung.



Abbildung 2: Akzeptable Änderungen in der Musik (Apter & Herman 2016: 18).

In diesem Sinne greifen Ramírez und Sánchez die metrischen Strategien von Pamies Bertrán (1990) auf, zu denen sie eine eigene abschließende Strategie hinzufügen. Diese sechs Strategien konzentrieren sich jedoch auf die Anzahl der Silben. Die erste Strategie ist die absolute Mimikry. Diese ergibt sich, wenn im Original und in der Übersetzung die gleiche Anzahl von Silben verwendet wird und die Betonung an der gleichen Stelle liegt. Die relative Mimikry findet hingegen statt, wenn die gleiche Silbenzahl, aber nicht die Betonung beibehalten wird. In diesem Fall muss eine Entscheidung zwischen der Beachtung des musikalischen Akzents und der Beachtung des verbalen Akzents getroffen werden. Die dritte Strategie ist die Silbenveränderung durch Übermaß. Diese tritt auf, wenn, ohne die Melodie zu verändern, mehr Silben als im Original eingeführt werden. In diesen Fällen kann eine Ersetzung von einer Note durch eine andere von kürzerer Dauer, von Pausen durch Noten und von einer Silbe im Original durch zwei verschiedene Silben durchgeführt werden. Die vierte Strategie ist die Silbenveränderung durch Ausfall. Diese findet statt, wenn weniger Silben als im Original verwendet werden. Dazu ist es notwendig, eine

Silbe zu verlängern oder zu entfalten, so dass sie mehr Noten als im Original einnimmt, oder die Dauer einer Note durch Weglassen einer anderen zu verlängern. Die letzte vorgeschlagene Strategie ist die Mimikry durch musikalische Kompensation. Diese ist eine Art der absoluten Mimikry, die auftritt, wenn das musikalische Motiv und die Textphrase im metrischen Gleichgewicht sind, aber die Teile, aus denen sie sich zusammensetzen, nicht in absoluter Mimikry sind.

Obwohl die theoretischen Vorschläge all dieser Autoren sich an die Übersetzer richten und eine Reihe von Übersetzungsstrategien bieten, schaffen diese Theorien eine geeignete Terminologie und einen passenden Rahmen für die Analyse solcher Übersetzungen. Andere interessante Konzepte für die Analyse sind die *cultural reception* von Marc (2015) und die Rekontextualisierung von Mendivil (2013). Beide beziehen sich auf die Übertragung eines Liedes in ursprünglicher Form in eine andere Kultur oder in einen anderen Kontext. Auch wenn dabei das Lied musikalisch und textuell nicht verändert wird, so ändern sich doch der Ort, die Interpretation und die Form des Konsums des Zuhörens.

Die hier erörterten Übersetzungsmethoden und -strategien sowie die Aspekte der Sangbarkeit, werden bei der Übersetzungsanalyse der Gesänge von Taizé im Kapitel 5.3. angewendet.

## 4. Kompositionsstil der Gesänge von Taizé

*Chants de Taizé* ist die Sammlung der Gesänge von Taizé, die Bestandteil des ab den 70er Jahren entwickelten gemeinsamen Gebets sind. Es handelt sich um ein Gesangsbuch in DIN-A5 Format mit den Noten und Übersetzungen, sowohl sangbare als nicht-sangbare Übersetzungen, der aktuellen Gesänge. Als Vorwort werden Hinweise für die gemeinsamen Gebete zuhause gegeben. *Chants de Taizé* wird bei den täglichen Gebeten in Taizé verwendet und alle paar Jahre aktualisiert. Die neueste Ausgabe von *Chants de Taizé* kann sowohl in Taizé als auch online erworben werden.

Die hier durchgeführte Analyse bezieht sich auf die Ausgabe 2020-2021 von *Chants de Taizé*. Die Haupteigenschaften dieses Repertoires werden mit einer Analyse auf harmonischer, melodischer, rhythmischer und struktureller Ebene extrahiert. Die bisher vorgeschlagene Gattungsklassifikation (Kubicki, 1999; García Arnillas, 2018) soll diskutiert werden und eine neue Verteilung der Gesänge in Gruppen oder Gattungen wird vorgeschlagen. Beispielanalysen der Gesänge erläutern die Merkmale der verschiedenen Gattungen. Dazu findet im Kapitel 5 eine Untersuchung der Texte und der Verwendung der Sprachen in den Gesängen statt. Die Übersetzungsmethoden und -prioritäten der Gesänge aus Taizé werden analysiert. Für einen besseren Überblick der Veränderungen und der Entwicklung, die dieses Repertoire durchlaufen ist, werden frühere Ausgaben von *Chants de Taizé* herangezogen, nämlich Ausgaben von 1991, 1999, 2010-2011 und 2015-2016.

Darüber hinaus ist zu beachten, dass heutzutage in Taizé auch andere Gesänge aufgeführt werden, die nicht in *Chants de Taizé* enthalten sind. Responsorien, Hymnen und andere Gesänge der Offizien<sup>55</sup> der Communauté werden in den täglichen Gebeten häufig aufgeführt. Ein extra Repertoire wird zudem für das Ordinarium der Messe verwendet. Da diese Gesänge nicht für das gemeinsame Gebet in Taizé komponiert wurden, sondern für die alten Offizien von Taizé und für die Messe, werden sie hier nicht analysiert. Sie werden jedoch bei der Deskription der Liturgie in Kapitel 7 und bei der Analyse der Teilnahme am Singen im Kapitel 8 berücksichtigt. Hier findet auch keine tiefgehende Analyse der Merkmale der Solo- und Instrumentalteile statt, die separat veröffentlicht werden. Die

---

<sup>55</sup> Der Begriff „Offizien“ bezieht sich auf die Liturgie von Taizé vor den 1970er Jahren. Mehr darüber in Kapitel 2.2.

Interaktion zwischen dem in *Chants de Taizé* publizierten Gemeindegesang und den Solos und Instrumenten sowie deren Rolle in der Aufführung wird jedoch berücksichtigt.

#### 4.1. Allgemeine Merkmale der Gesänge von Taizé

Die Communauté erklärt, dass es keine festen Richtlinien für die Komposition der Gesänge von Taizé gibt.

We certainly don't have any sort of written or formalized principles, ah, we do everything in, it's very intuitive. The songs, they need to be songs that sound nice, that people can pick up relatively easily, but they are not too catchy, but they are not too difficult for a mixed group of people, like we have here, to sing. Ah, so, yes they got to be tonal or modal, musically not too strange or difficult but it's better if they have a bit of character to them. (Frère M., Interview 3)

Trotzdem schlug Frère Robert (García Arnillas 2018: 185-187) in den ersten Jahren der Komposition dieser Gesänge einige Grundprinzipien vor, welche bei der Kompositionsaufgabe helfen sollten: Das Hauptmerkmal des Stils sollte die Wiederholung sein. Die Motivation der Gesänge ist pastoral und sie sollten einfach sein, damit die Pilger sie schnell lernen können. Trotz der Einfachheit der Gesänge sollten sie hohe musikalische Qualität behalten. Die Monotonie der Wiederholungen wird mit mehrstimmiger Harmonisierung, Solistenteilen und Instrumentalbegleitung vermieden. Letztlich können die Gesänge auf liturgischen Sprachen oder auf Landessprachen komponiert werden. Zusätzlich zu diesen Grundprinzipien kann man mit einer generellen Analyse des Repertoires in *Chants de Taizé* (Ausgabe 2020-2021) einige allgemeine Merkmale der Gesänge von Taizé feststellen. Das Repertoire besteht aus 170 Gesängen.<sup>56</sup> 40 % der Gesänge wurden von Berthier komponiert, die Brüder der Communauté komponierten weitere 40 %, 12 % nimmt die Communauté aus der orthodoxen Tradition, von denen einige bearbeitet wurden, und die restlichen 8 % wurden von anderen Komponisten komponiert: J. Gelineau, M. Praetorius, A. Arkhangelski, M. Frank, S. Toolan und D. Arzumanov.

Bezüglich der Modalität und Tonalität stehen 56 % der Gesänge in einer Molltonart oder in einem Moll-Klangmodus. Die restlichen 44 % wurden in einer Durtonart oder in einem Dur-Klangmodus komponiert. Es ist üblich, dass Gesänge zwischen Dur- und Molltonarten, Moll und Äolisch und Dur und Mixolydisch wechseln. Wenn die Gesänge sich in der Molltonart befinden, erscheint häufig die Dominante der Paralleltonart, welche das Spiel

---

<sup>56</sup> Im Gesangbuch wird bis 169 nummeriert. Der Gesang 29 *Ostende nobis* hat jedoch zwei Versionen, eine in Kannon und die andere in Choralform, die unter derselben Nummer stehen. Da sie analytisch unterschiedlich zu behandeln sind, zählen sie hier als zwei verschiedene Gesänge.

zwischen Moll und Dur betont. Diese Pseudomodalität, die Molltonarten bevorzugt und Modi kombiniert, erinnert an die Modalität des traditionellen Kirchengesangs.<sup>57</sup> Die Gesänge haben eine zyklische Form, welche die Wiederholung erleichtert. Diese wird u. a. durch die Kombination von Anfangs- und Endakkorden erreicht. 64 % der Gesänge beginnen mit einem Tonika-Akkord, 24 % mit einem Dominantakkord. Als Endakkord befindet sich die Tonika in 70 % der Gesänge und die Dominante in 30 % der Gesänge. Die Kombinationen von Anfangs- und Endakkorden, die zu dem zyklischen Charakter beitragen, sind: 47 % Tonika-Tonika, 8 % Dominante-Dominante, 16 % Tonika-Dominante und 17 % Dominante-Tonika. Insgesamt haben 55 % der Gesänge denselben Akkord am Anfang und am Ende. Diese Akkordkombinationen, die mitunter sogar dieselbe Akkord-Disposition am Anfang und Ende des Gesangs haben, erleichtern den Wiederholungsprozess. Die Gesänge, die auf der Dominante enden, haben keine Auflösung. Dies macht sich beim Intonieren dieser Gesänge bemerkbar, da die mangelnde Auflösung sonst ungewöhnlich ist. Es ist jedoch nicht zu sehen, dass diese Gesänge besonders in der Liturgie verwendet werden. Diese Gesänge kommen häufig in der Reihe von Endgesängen vor, sind aber auch mitunter zwischen der Lesung und der Stille oder als Anfangsgesang zu finden. Da sie keine Exklusivität an diesen Stellen haben,<sup>58</sup> ist nicht zu bestätigen, dass sie aktiv verwendet werden, um eine besondere Wirkung zu schaffen.

Die beliebtesten Grundtöne sind G (22 % der Gesänge sind in diesem Ton komponiert), D (22 %), A (13 %) und E (13 %). Bezüglich der Struktur wurden 45 % der Gesänge als eine symmetrische Periode mit Vorder- und Nachsatz komponiert. Andere Strukturen, die angewendet werden, sind asymmetrische Perioden und ternäre Formen. Dazu gibt es häufig Soloteile, die zumeist am Ende des Gesangs als äußere Erweiterung zu finden sind. Bei der Harmonie sind Akkordfolgen, welche sich im Vorder- und Nachsatz wiederholen, und Dominantketten üblich. Die Akkorde werden oft ohne die Terz gebaut, was an die erste Polyphonie des Kirchengesangs erinnert,<sup>59</sup> und Dissonanzen zwischen den Stimmen sowie Stimmen, die in Unisono oder oktaviert beginnen, sind auch üblich. Was die Melodie angeht, ist ein kleiner Ambitus in der Sopranstimme die Norm. 86 % der Gesänge haben einen Ambitus von einer Oktave oder weniger, 25 % davon haben einen Ambitus

---

<sup>57</sup> Der Kirchengesang der verschiedenen Kirchen verwendet das Kirchentonartensystem oder Oktoechos (Wolfram, [1997] 2016). Ein Vergleich der byzantinischen, gregorianischen und slawischen Kirchentonartensysteme findet sich in Troelsgård (2011).

<sup>58</sup> In diesen Momenten werden auch Gesänge aufgeführt, die in die Tonika kadenzieren.

<sup>59</sup> Die ersten Organa bestanden aus einer Abfolge von Quint-, Quart- und Oktavintervallen (Haas, [1997] 2016).

von einer Quinte oder weniger. Die restlichen 14 % haben einen Ambitus zwischen einer None und einer Tredezime. Die Melodie bewegt sich zumeist schrittweise und mit kleinen Sprüngen. Die Gesänge sind mehrstimmig, die meisten vierstimmig. Es gibt aber einzelne Beispiele mit zwei, drei und sogar fünf Stimmen. Mit Ausnahme der Kanons sind die Gesänge homophon und homorhythmisch. Diese homophone und homorhythmische vierstimmige Textur erinnert an die protestantischen Choräle.<sup>60</sup> In den Soloteilen wird diese Textur mit der begleiteten Melodie kombiniert. Während die Gemeinde bestimmte Akkorde auf einem Vokal hält, singt der Solist die Melodie des Solos. Diese Aufführungsart des Solos über einer Note oder einem Akkord kann man mit der Technik des Ison<sup>61</sup> des byzantinischen Gesangs in Verbindung bringen. Aufgrund dieser Ähnlichkeit wird der Begriff „Ison“ hier verwendet, um die gehaltenen Akkorde zu bezeichnen, die die Solos begleiten. In rhythmischer Hinsicht sind Taktwechsel und Synkope in den Gesängen von Taizé üblich, da sie sich häufig dem Sprachrhythmus der Texte anpassen. Einige Gesänge, die aus der orthodoxen Tradition stammen, haben jedoch keine Taktangabe.

Die oben genannten musikalischen Merkmale betreffen alle Gesänge von Taizé. Im gesamten Repertoire gibt es jedoch einige Gesänge mit strukturellen und textlichen Eigenheiten, die sich in Gruppen oder Gattungen einordnen lassen.

## **4.2. Gattungsproblematik und neue Gattungsklassifikation**

Bisher hat nur Kubicki eine wissenschaftliche Gattungsklassifikation der Gesänge von Taizé vorgeschlagen. In ihrer Analyse der von Berthier komponierten Gesänge für das gemeinsame Gebet von Taizé unterscheidet sie zwischen vier verschiedenen Gattungen: Ostinatos, Litaneien, Akklamationen und Kanons. Die Ostinatos sind für Kubicki „a musical unit sung in continuous repetition by all“ (1999: 56) und können sich in zwei Subgattungen klassifizieren. Je nach Länge des Ostinatos kann man zwischen Ostinato-Antwort und Ostinato-Choral unterscheiden. Die ersteren sind eher kurz, zwischen zwei und acht Takten, während die Ostinato-Choräle die Länge von acht Takten überschreiten können. Kubicki klassifiziert jedoch einige Ostinatos mit acht Takten unter Ostinato-Choral. Daher kann festgestellt werden, dass das Längenkriterium zur Unterscheidung zwischen diesen Subgattungen nicht zutreffend ist. Zusätzlich zu dieser Verteilung in Subgattungen

---

<sup>60</sup> Im 17. und 18. Jahrhundert zeichnen sich barocke Choräle durch ihre homophone vierstimmige Harmonisierung mit der Melodie im Sopran aus (Marshal & Leaver, 2023).

<sup>61</sup> „In the performance of Byzantine liturgical music, the drone-like sustaining of the fundamental note of the mode by some members of the choir while the other singers chant the melody“ („Ison“, *Grove Music Online*, 2021).

führt Kubicki eine parallele Unterscheidung zwischen drei Arten von Ostinatos basierend auf ihrem Stil durch. Bei der ersten Gruppe entsteht die Variation durch die Kombination von Instrumenten und Solostimmen, z. B. *Veni Sancte Spiritus*. Bei der zweiten Gruppe enthalten die harmonische und melodische Struktur die Variationselemente des Gesangs, z. B. *Jesus Remember Me*. Schließlich gibt es noch die Gesänge im Choralstil, z. B. *Crucem Tuam*. Die Autorin erklärt jedoch nicht, was sie unter Choralstil versteht und wie sich die beiden letzten Ostinato-Gruppen unterscheiden. Ihrer Unterteilung mangelt es an klaren Kriterien. Zwar stammen die Definition und die verschiedenen Klassifikationen der Ostinatos von Kubicki, sie war jedoch nicht die erste, die die vier Gattungen und den Begriff „Ostinato“ auf die Gesänge von Taizé anwendete. Diese vier Gattungen, Litaneien, Akklamationen, Kanons und Ostinatos, erscheinen bereits in Texten, die von den Brüdern vor Kubickis Forschung geschrieben wurden (z. B. Frère Robert, 1986). Berthier wählte den Begriff „Ostinato“ für diese Gesänge aus, da er für ihre Komposition von den Basso ostinato des 17. Jahrhunderts inspiriert wurde. Einen der ersten Gesänge, *Laudate Dominum*, komponierte er sogar auf einen Folia-Bass.<sup>62</sup> Kubickis Gattungsverteilung bleibt im Einklang mit den von der Communauté verwendeten Begriffen.

Eine andere Definition dieser Gattung gibt García Arnillas. Sie basiert auf Kubickis Unterteilung in vier Gattungen. Nach ihm ist ein Ostinato ein Stück mit einer Länge von zwei und bis acht Takten, vierstimmig harmonisiert und sich ständig wiederholend (2018: 184). Obwohl die Deskription von García Arnillas konkreter ist als die von Kubicki, führt er keine weitere Unterteilung der Ostinatos in Subgattungen oder Arten durch. Zudem nennen beide Autoren als Differenzierungsmerkmal dieser Gattung, dass die Ostinatos keine feste Funktion im Gebet hätten. Dies ist aber kein gültiges Ausschlusskriterium, da auch die Kanons keine feste Funktion im Gebet erfüllen. Die restlichen Gattungen von Taizé werden nur von Kubicki definiert. Die Litaneien sind Stücke mit Soloanrufen und mit gesungenen Antworten für die Gemeinde. Sie unterscheidet hier auch zwei Arten von Litaneien. Bei der ersten Art sind die Verse der Solos bereits geschrieben. Bei der zweiten Art werden die Verse spontan improvisiert. Die Akklamationen umfassen die Alleluia und Amen von Berthier und haben die gleiche musikalische Struktur wie die Litaneien (Kubicki, 1999: 64-66). Die letzte Gattung sind für Kubicki die Kanons, einschließlich

---

<sup>62</sup> Eine Auflistung der am häufigsten verwendeten Basso ostinato des 17. Jahrhunderts findet sich in Hill (2008: 74).

der Doppelkanons. Kubicki erkennt jedoch, dass es Gesänge gibt, die keinem ihrer vorgeschlagenen Modelle folgen.

Diese Gattungsklassifikation, die im Jahr 1999 durchgeführt wurde, berücksichtigt lediglich die bis zu diesem Zeitpunkt von Berthier komponierten Gesänge. Seitdem sind aber mehrere Gesänge aus dem Repertoire genommen worden. Auch Gesänge anderer Komponisten, hauptsächlich der Brüder von Taizé, und aus der orthodoxen Tradition wurden aufgenommen. Eine Revision und Aktualisierung dieser Gattungsverteilung unter Berücksichtigung des kompletten aktuellen Repertoires von *Chants de Taizé* ist notwendig und wird hier durchgeführt.

Für ihre Gattungsunterteilung arbeitet Kubicki mit bereits existierenden Gattungen der Kirchenmusik, nämlich der Litanei und der Akklamation. Sie erhebt den Kanon und das Ostinato von der musikalischer Form zur Gattung und beschreibt das Ostinato als eine neue Gattung der Musik von Taizé. Kubickis Definition vom Ostinato basiert auf zwei Kriterien: Vokalmusik („a musical unit sung“) und Wiederholung („in continuous repetition“). Diese sind jedoch keine exklusiven Merkmale der Ostinatos. Alle anderen Gattungen der Musik von Taizé sind auch Vokalmusik und die Kanons werden ebenfalls „in continuous repetition“ gesungen. Die Unterscheidung in zwei Subgattungen, Ostinato-Antwort und Ostinato-Choral, erfolgt nach dem Kriterium der Länge. Aber auch dieser Unterschied ist nicht endgültig, da zum einen die von der Autorin angeführten Gesangsbeispiele nicht unbedingt diesem Kriterium folgen und zum anderen ein Kriterium, das sich auf die Anzahl der Takte stützt, die Gesänge ohne Taktangabe von der Klassifikation ausschließt. Obwohl Kubicki die Besetzung (Vokalmusik) und die Aufführungsart (Wiederholung) als definierende Merkmale hervorhebt, stehen eigentlich die Form (kanonische Form oder Choralform) und die Länge (Anzahl der Takte) als Schwerpunkte ihrer Klassifizierung. Dazu kommt die Textur als Hinweis von Garcia Arnillas, der über die vierstimmige Harmonisierung spricht. Diese Klassifikation ist nicht zufriedenstellend, weil die Kriterien nicht genau definiert sind und bestimmte Gesänge von der Klassifikation ausgeschlossen werden.

Da die Gesänge von Taizé funktionale Gesänge sind, die die Communauté für das Gebet komponiert, wird hier eine Klassifikation mit dem Schwerpunkt auf der Funktion und

Aufführung der Gesänge im Gebet vorgeschlagen.<sup>63</sup> Andere Merkmale der Gesänge, wie Textur und Text, werden ebenfalls für die Unterteilung in Gattungen berücksichtigt.<sup>64</sup> Darüber hinaus wird darauf geachtet, dass diese Klassifikation im Einklang mit den traditionellen liturgischen Begriffen steht. In den Gebeten von Taizé gibt es zwei klare Funktionen, die nur bestimmte Gesänge erfüllen können. Es handelt sich um das Singen der Fürbitten, der Psalmen und der Verse der Lesung. Die Gesänge für die Fürbitten erfüllen eine Fürsprache-Funktion und entsprechen der obengenannten Gattung der Litaneien. Die Litanei „steht für eine Reihung von Anliegen oder Anrufungen, denen eine formelhafte Bitte als Antwort folgt“ (Schlager, 2016: I). Zu dieser Gattung gehören vor allem Kyrie, die nach Hiley eine liturgische Formel darstellen, die als Chorrefrain auf eine Bitte hingesungen werden (1993: 150). Andere Gesänge von Taizé, die das Singen von Bitten und Anrufungen ermöglichen, fallen auch in die Kategorie von Litaneien, wie beispielsweise *Veni Creator*. Die erste Gattung der Musik von Taizé ist im Einklang mit der von Kubicki vorgestellten Klassifizierung die Litanei.

Die Gesänge für das Singen von Psalmen und für den Vortrag von Versen der Lesung werden hier Antiphonen genannt. Eine Antiphon ist „ein Refrain, der im liturgischen Gesang gewöhnlich vor und nach einem Psalm oder Canticum, manchmal auch zwischen deren Versen gesungen wird“ (Nowacki, 2016: I). In Taizé erlauben die Antiphonen den responsorialen Gesang der Psalmen, eine abwechselnde Vortragsweise zwischen einem Solisten, der einen wechselnden Text singt, und einer Gemeinde, die einen gleichbleibenden Text singt (Morent, 2021: 253). In ähnlicher Weise fungieren diese Antiphonen als Antwortgesang zwischen den Versen der Lesung, die in den verschiedenen Sprachen vortragen werden. Die Antiphon ersetzt die von Kubicki benannte Gattung der Akklamationen. Traditionell umfassen die Akklamationen Gesänge wie Alleluia, Amen und Sanctus, aber auch Kyrie (Schimmelpfennig, 2016: III. 3). Kubicki bezieht die Alleluia und Amen von Berthier in die Akklamationen ein, nicht aber die Kyrie, die sie unter den Litaneien einordnet. Da die Amen von Berthier nicht mehr im Repertoire zu finden sind und mit

---

<sup>63</sup> Marx erklärt, „bei funktionaler Musik ist diese Funktion [...] eine wesentliche Ursache ihrer Existenz; sie wurde ausschließlich geschaffen, um diesen Zweck zu erfüllen“ (2005: 286). Konkret über Kirchenmusik: „Der Kult- und Sakralbereich etwa, in unserem Kulturraum konkreter die geistliche Musik der christlichen Kirchen, ist eine abstrakte Gattung, die sich weiter bis auf die Ebene von konkreten Gattungen wie z. B. Messe, Requiem oder Magnificat aufgliedern lässt. Sie haben zunächst allgemein eine sakrale Funktion, d. h. sie bringen den Gehalt des Glaubens zum Ausdruck und strukturieren den Ablauf religiöser Riten“ (Marx, 2005: 287). Diese Aufgaben finden ihren konkreten Ausdruck in den Funktionen der einzelnen liturgischen Orte.

<sup>64</sup> Funktion, Text, Satzstruktur, Form, Besetzung, ästhetisch-sozialer Charakter, Stil und Zweck sind anerkannte Kriterien für die Gattungsklassifikation (Dahlhaus, 2005; Danuser, 2016).

dem Fokus auf der Funktion der Gesänge, lassen sich die Alleluia mit den anderen Gesängen für den Psalmvortrag als Antiphonen definieren. Der Begriff Akklamation wird in dieser neuen Klassifizierung nicht mehr verwendet. Die ersten zwei Gattungen der Musik von Taizé sind daher Litaneien und Antiphonen.

Weitere Momente, in denen die Gesänge im Gebet auftreten, sind Beginn und Ende des Gebets, Übergang zwischen verschiedenen Elementen und Begleitung von Ritualen (Kommunion, Anzünden der Kerzen, usw.). In diesen Momenten wird die Verwendung bestimmter Gesänge mit gemeinsamen gattungsspezifischen Merkmalen nicht beobachtet. Stattdessen werden die übrigen Gesänge des Repertoires, die nicht zu den Litaneien oder Antiphonen gehören, in undifferenzierter Weise verwendet. Da die Gesänge dieser verschiedenen Momente austauschbar sind, ist es nicht sinnvoll, sich auf die Besonderheiten der einzelnen Momente zu konzentrieren, sondern nach einer gemeinsamen Funktion zu suchen, die sie alle umfasst. Abgesehen von den besonderen Funktionen jedes Moments (wie die Einleitung des Gebets oder die Begleitung eines Rituals) ist das kontinuierliche Singen, um eine meditative Atmosphäre zu schaffen, die einzige Funktion, die diese Gesänge gemeinsam haben. Daher ist die meditative Funktion die primäre Funktion dieser Gruppe von Gesängen. Je nachdem, an welcher Stelle des Gebets sie gesungen werden, können diese Gesänge eine andere Funktion übernehmen. Ein und derselbe Gesang kann je nach seiner Stellung im Gebet unterschiedliche Funktionen haben, aber die meditative Funktion bleibt allen gemeinsam. In ähnlicher Weise können auch Litaneien und Antiphonen einen meditativen Charakter haben. Da sie jedoch ausschließlich für das Singen von Bitten, Anrufungen und Psalmen verwendet werden, tritt die meditative Funktion bei ihnen in den Hintergrund.

Die Gesänge mit meditativer Funktion sind durch das Hauptmerkmal der ständigen und freien Wiederholung gekennzeichnet. Die Wiederholungen von Litaneien und Antiphonen sind an einen externen Text gebunden. Das bedeutet, dass die Anzahl der Fürbitten, der Verse des Psalms und der Verse der Lesung die Anzahl der Wiederholungen des Gesangs bestimmt, aber auch, dass die Litaneien und Antiphonen nicht ohne diese ergänzenden Texte gesungen werden können. So würde es im Kontext eines Gebetes von Taizé keinen Sinn ergeben, ein Kyrie ohne eine entsprechende Bitte zu singen. Die Gesänge mit meditativer Funktion werden jedoch frei wiederholt, unabhängig von anderen textlichen oder musikalischen Faktoren. Obwohl es externe Texte gibt, die diese Gesänge begleiten können, wie Texte von Soloteilen, sind diese Texte für die Aufführung dieser Gesänge

nicht unerlässlich, und sie geben auch nicht die Anzahl der Wiederholungen an. Da das definierende Merkmal der Gesänge mit meditativer Funktion die Wiederholung ist und um mit der bisher in Taizé verwendeten Terminologie im Einklang zu bleiben, wird diese Gruppe von Gesängen als neue Gattung „Ostinato“ genannt. Aufgrund der musikalischen Textur lassen sich zwei Arten von Ostinatos unterscheiden. Die homophonen und homorhythmischen Ostinatos, oder Ostinato-Choräle und die kontrapunktischen Ostinatos, oder Ostinato-Kanons. Die Unterscheidung zwischen Ostinato-Chorälen und Ostinato-Antworten von Kubicki ist in diesem Klassifizierungsvorschlag nicht enthalten. Somit stellt diese Arbeit fest, dass die Musik von Taizé drei Gattungen hat: Litaneien, Antiphonen und Ostinatos.

Eine Noten- und Aufführungsanalyse der verschiedenen Gattungen wird die Unterschiede zwischen ihnen verdeutlichen. Die Gesanganalyse wurde auf die Ausgabe 2020-2021 von *Chants de Taizé* durchgeführt. Für eine saubere Darstellung der Gesänge in dieser Arbeit stammen die Gesangsbeispiele von der Webseite von Taizé. Dort lädt die Communauté die Gesänge von *Chants de Taizé* hoch, sodass sie für die lokalen Gemeinden verfügbar sind. Die Darstellung der Gesänge auf der Webseite<sup>65</sup> entsprechen der Ausgabe 2020-2021. Es wird angemerkt, wenn es Unterschiede zwischen der hier dargestellten online Version und der gedruckten Ausgabe von *Chants de Taizé* 2020-2021 gibt. Obwohl auch vermerkt ist, in welcher Ausgabe einige Gesänge zum ersten Mal veröffentlicht wurden, wird immer die Version des Gesangs in der Ausgabe 2020-2021 als Referenz für die Analyse genommen.

#### 4.2.1. Litaneien

Zur Gattung der Litaneien gehören die zwölf Kyrie, die drei Gospodi und andere Gesänge, welche für das Singen der Fürbitten im Gebet benutzt werden (z. B. *Laudamus te, Tibi Deo Gloria*), sowie *Adoramus te O Christe, Veni Creator* und andere Gesänge, die das Singen von Anrufungen an den Heiligen Geist und an Christus ermöglichen. Die Gesänge für die Fürbitten umfassen das Intonieren von spontanen Versen und die restlichen Litaneien, von geschriebenen vorgegebenen Versen.

Die Kyrie sind auf Griechisch komponiert und die Gospodi auf Kirchenslawisch, was die Verbindung mit der liturgischen Tradition der Kirche signalisiert. In der Ausgabe von 2020 wurden die Gospodi in das Ukrainische und Rumänische übersetzt. Es gibt jedoch

---

<sup>65</sup> Abgerufen von: [https://www.taize.fr/de\\_article10313.html](https://www.taize.fr/de_article10313.html) [Zugriff 03.03.2024].

keine sangbaren Übersetzungen für die Kyrie. Neben den Kyrie und Gospodi kann man trotzdem nicht-singbare Übersetzungen in mehreren Sprachen finden, nämlich: Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, Deutsch, Polnisch und Russisch. Die Länge dieser Gesänge liegt zwischen vier und acht Takten. Zwei der Gospodi haben jedoch keine Taktangabe. Die Textstruktur der Gospodi basiert auf einer oder zwei Wiederholungen des Texts „Gospodi pomilui“ mit einem Melisma auf „pomilui“. Die Gesänge sind in Dur- und Molltonarten und der Abstand zwischen den Stimmen ist auffallend, insbesondere zwischen dem Bass und dem Tenor, der häufig eine Oktave überschreitet. In der Schlussformel gibt es keinen Akkordwechsel. Stattdessen wird ein einziger Tonika-Akkord für das Singen des Solos gehalten. Die Gospodi sind Gesänge aus der orthodoxen Tradition. Zwei von ihnen hat die Communauté bearbeitet.<sup>66</sup> Die Kyrie haben keine einheitliche Textstruktur. Die meisten wiederholen zweimal das „Kyrie eleison“,<sup>67</sup> dazu wiederholen einige das „Kyrie“ mehrmals,<sup>68</sup> andere wiederholen lediglich das „eleison“<sup>69</sup> und einige wenige folgen der Textstruktur „Kyrie eleison, Christe eleison“.<sup>70</sup> Die musikalische Struktur entspricht der Textstruktur. Diese Gesänge sind Perioden mit Vorder- und Nachsatz und haben eine äußere Erweiterung ohne bestimmte Dauer auf dem letzten Akkord mit einer Schlussformel für das Singen der improvisierten Fürbittentexte oder Verse: der Ison. Der letzte Akkord, ein Tonika-Akkord, wechselt am Ende der Schlussformel zu einem Dominantakkord.<sup>71</sup> Wenn es keine Fürbitten gibt, endet der Gesang im Tonika-Akkord und der Ison wird nicht intoniert.

Die Kyrie sind hauptsächlich in Molltonarten komponiert. Einige Kyrie spielen mit der modalen Zweideutigkeit zwischen den natürlichen Molltonarten und dem äolischen Modus, andere kombinieren die Dur- und Molltonarten und einige wenige sind in dorischem Modus und in Durtonarten. Der Rhythmus dieser Gesänge folgt dem Textrhythmus und einige von ihnen weisen sogar Taktwechsel zwischen Zweivierteltakt und Dreivierteltakt auf. Die Kyrie sind syllabisch vertont. Instrumentalbegleitungen und Teile für Soloinstrumente sind für die Kyrie und für die Gospodi nicht komponiert worden. Es handelt sich um reine Gesangsstücke.

---

<sup>66</sup> *Gospodi C* und *Gospodi D*.

<sup>67</sup> *Kyrie 1, 5, 8, 10* und *18*.

<sup>68</sup> *Kyrie 1, 9, 10* und *12*.

<sup>69</sup> *Kyrie 5* und *13*.

<sup>70</sup> *Kyrie 19, 20* und *21*.

<sup>71</sup> Es gibt zwei Ausnahmen. Das *Kyrie 19* wechselt vom Tonika-Akkord zum Subdominantakkord, um ihren modalen Charakter mit der dorischen Sexte im letzten Akkord zu unterstreichen. Das *Kyrie 21* hat kein Akkordwechseln.

## Kyrie 13

The image shows a musical score for 'Kyrie 13'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics 'Ky - ri - e e - lei - son, e - le - i - son.' are written below the notes. The melody is characterized by wide intervals, particularly in the unison sections. The score is divided into two parts by a breath mark.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 3: Kyrie 13.

Eines der ältesten Kyrie im aktuellen Repertoire ist das *Kyrie 13*. Es wurde von Berthier komponiert. Das Kompositionsdatum ist unbekannt, aber das Kyrie ist bereits in der Ausgabe von 1991 zu finden. Der Gesang ist vier Takte lang und in h-Moll komponiert. Takt eins und zwei sind Unisono. Das Unisono (zwischen zwei oder mehr Stimmen) oder die Oktavierung der Stimmen zu Beginn des Kyries ist ein gemeinsames Merkmal dieser Gesänge.<sup>72</sup> Ab dem zweiten Schlag des dritten Takts wird der Gesang vierstimmig harmonisiert. Der Unisono-Teil zeichnet sich durch melodische Quart- und Quintsprünge aus. Die Melodie in Unisono unterstreicht die Dominante (Fis) und die Tonika (H) der Tonart und die Note A wird als Doppelsubdominante statt als Leitton verwendet. Das Unisono, die melodischen Sprünge und die Doppelsubdominante heben den modalen Charakter des Gesangs hervor, der in diesem ersten Abschnitt an den gregorianischen Gesang erinnert. Der zweite Teil ist polyphon komponiert. Die Tonart kann hier mit der Akkordfolge: (i) VI iv V i gedeutet werden. Neben dem Kontrast zwischen Monodie und Polyphonie sticht die Synkope des Soprans im zweiten Teil als rhythmischer Kontrast hervor. Die zwei Teile sind durch ein Atemzeichen getrennt. In der Ausgabe von 1991 gibt es eine optionale höhere Sopranstimme von d<sup>4</sup> bis g<sup>4</sup>. In den nächsten Ausgaben ist sie jedoch nicht mehr zu finden. Der Grund für die Eliminierung dieser Stimme könnte darin liegen, dass ihr Register für die ungeübten Stimmen in der Pilgergemeinde schwer zu singen sei. Das *Kyrie 1* und das *Kyrie 5* verfügen jedoch über Sopranstimmen mit denselben Eigenschaften, die bis zur Ausgabe von 2020 beibehalten wurden.

<sup>72</sup> Die *Kyrie 5, 6, 8, 9, 10 13* und *21* beginnen mit Unisono zwischen manchen oder allen Stimmen bzw. mit Oktavierung mancher Stimmen.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 4: Höhere Sopranostimme in Kyrie 1.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

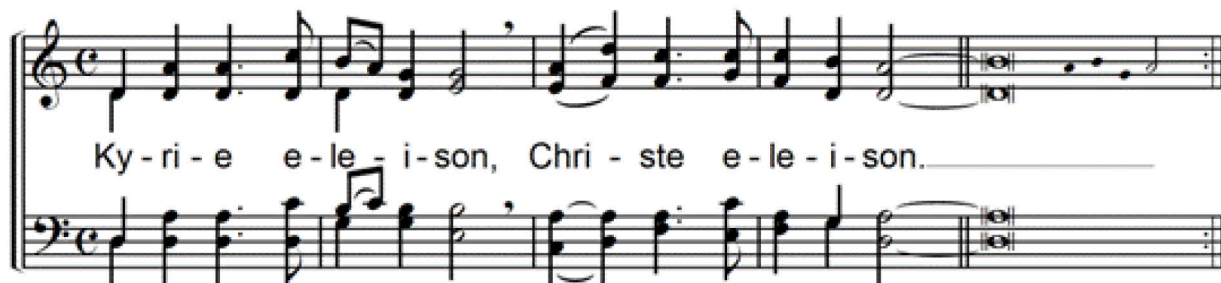
Abbildung 5: Höhere Sopranostimme in Kyrie 5.

Der Text des *Kyries 13* wurde syllabisch vertont mit der Ausnahme von „eleison“ (Auf-takte der Takte 2 und 3) und „eleison“ (nur das zweite Mal). Diese Abweichungen bei der Betonung von Silben durch Melismen sind dem gregorianischen Gesang auch nicht fremd (Hoppin, 1978: 85-88).

Eines der neuesten *Kyrie* im Repertoire ist das *Kyrie 21*. Dies wurde von den Brüdern von Taizé komponiert. Das Kompositionsdatum ist unbekannt, aber das *Kyrie* ist bereits in der Ausgabe von *Chants de Taizé 2010-2011* zu finden. Der Gesang ist vierstimmig, homorhythmisch und in D-Dorisch komponiert, was dem Kirchenton Protus authenticus bzw. dem ersten Ton entspricht. Die Harmonik vermeidet starke tonale Beziehungen. Stattdessen hat die dorische Sexte (H) Priorität, z. B. im 2. Takt und in der plagalen Kadenz IV-i. Die Akkorde ohne Terz im ersten Takt und der letzte Akkord auch ohne Terz, der zu der äußeren Erweiterung durchführt, erinnern an das Organum der frühen kirchlichen Polyphonie. Der Text wird syllabisch vertont, mit der Ausnahme der Silben

„eleison“ und „Christe“. Diese Betonung auf „Christe“ findet man auch im *Kyrie 19*, bei dem „Christe“ auf der höchsten Note des Gesangs steht.

## Kyrie 21



Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 6: Kyrie 21.

Um eine Erklärung für die Aufführung dieser Gesänge zu finden, muss man bis *Canons, litanies et répons de Taizé: 3. Chanter l'Esprit* von 1978 zurückkehren. Obwohl diese Publikation der Komposition mancher Kyrie vorausgeht, können die Hinweise über die Aufführung auf alle Kyrie angewendet werden.

Diese sehr einfachen Melodieformeln eignen sich für die verschiedensten Texte. Der Solist singt frei auf der Hauptnote oder improvisiert über dem entsprechenden Akkord. Das Finale jedes Verses (Herr, hab Erbarmen) leitet den von allen gesungenen Antwortgesang ein. [...] Der jeweils wiederholte Antwortgesang muss als voller Anruf kommen. (Les Presses de Taizé, 1978: 22)

Inwiefern die Soloeinsätze tatsächlich improvisiert sind, könnte man in Frage stellen, da nicht alle Solisten Improvisationsfähigkeiten und –kenntnisse haben. Laut den Erklärungen im Vorwort der Ausgabe von *Chants de Taizé 2015-2016* werden die Kyrie für die bereits vorbereiteten Fürbitten verwendet: „Es hat sich bewährt, abwechselnd schriftlich vorbereitete Bitten oder auch Lobpreiswort vorzulesen, auf die jeweils ein gemeinsam gesungenes Kyrie eleison folgt“ (Les Presses de Taizé, 2015: o. S.). In diesen Hinweisen für die „Gemeinsamen Gebete zuhause“ sollten die Fürbitten vorgelesen (nicht gesungen, nicht improvisiert) werden.

Diese Aufführungsbeobachtungen lassen sich mit der von Taizé veröffentlichten Aufnahme ergänzen. Das *Kyrie 21* ist in dem Album *Mane Nobiscum* zu finden und das *Kyrie 13* in dem Album *Jubilate*. Hier kann man bestätigen, dass über dem Akkord ein Fürbittentext gesungen wird. Auf der Schlussformel wird jedoch der Text (auf Deutsch) „wir

bitten dich“ im *Kyrie 21* und „Herr, bitten wir dich“ im *Kyrie 13* (statt „Herr hab Erbarmen“, wie in *Chanter l'Esprit* steht) gesungen. Die Gesänge wiederholen sich in dem Album zehnmals. In den Partituren gibt es ein Wiederholungszeichen, aber die bestimmte Zahl der Wiederholungen ist nicht angegeben. Nach jedem Kyrie-Aufruf wird eine Fürbitte als Solo intoniert. Im *Kyrie 13* ist die letzte Fürbitte gesprochen statt gesungen. Der Ison wird jedoch während des Lesens der Fürbitte weiter intoniert. Darüber hinaus kommt in der Aufnahme der mehrsprachige Faktor ins Spiel. Auch wenn der Kyrie-Teil auf Griechisch bleibt, ist jeder Soloeinsatz in einer anderen Sprache. Das Ende des Solos in der Schlussformel wird auch in der jeweiligen Sprache gesungen. Die Partituren weisen aber nicht auf die Mehrsprachigkeit im Gesang hin. In den Alben *Liederer uit Taizé* und *Sjung lovsång alla länder* kann man auch das *Kyrie 13* finden. Hier sind jedoch alle Soloeinsätze jeweils auf Holländisch und Schwedisch, weil diese Alben für die Hörenden in den Niederlanden und Schweden aufgenommen wurden.

Der Gesang *Veni Creator* wurde von Berthier komponiert und ist bereits in der Ausgabe von 1991 zu finden. Auf Latein komponiert und mit dem Text „Veni Creator Spiritus“ ist dieser Gesang nur zwei Takte lang. Die Tonleiter ist A-Dorisch (entspricht Protus Authentisch transponiert nach A) und es gibt nur zwei Akkorde: i und ii. Beide Akkorde sind auf der Pedalnote A aufgebaut. Der Gesang ist dreistimmig und bei den Stimmen überwiegen die harmonischen Intervalle der Quinte und der Quarte. Die modale Harmonie, die Rezitativmelodie und die Sprache verbinden diesen Gesang mit dem Organum.

### Veni Creator (litanie)

Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus.

*Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

*Abbildung 7: Veni Creator.*

Diese zwei Takte wiederholen sich als Antwortgesang, während ein oder mehrere Solisten Anrufungen an den Heiligen Geist singen. In *Chanter l'Esprit* kann man vorgegebene Melodien für die französische Version des Gesangs finden. Andere Aufführungsmöglichkeiten sind Improvisationen der Verse oder einfaches Psalmmodieren auf der Note A. Die

Überschneidung von Stimmen und Instrumenten sowie die Dynamik tragen zur Entwicklung des Stücks bei:

Das Stück entwickelt sich durch die Veränderung der Intensität: Sehr leiser Anfang, (Die Stimmen des Antwortgesangs nacheinander einsetzen) und nach einer Steigerung, gefolgt von einem Decrescendo, ein leises Finale. In einer vielschichtigeren Fassung wird dies noch durch die Wahl der Instrumentalsätze unterstrichen: z. B. können neben dem Cello nacheinander Blockflöte (p), Violine (mf), Blechinstrumente (f), und Querflöte (mf und p) einsetzen. An den Übergängen können sich die Instrumente einige Takte lang überschneiden. Durch einige „tacet“ des Solisten kommen die Instrumente, die dann lediglich vom Antwortgesang begleitet werden, besser zur Geltung. (Les Presses de Taizé, 1978: 14)

Genauso wird der Gesang auf dem Album *Jubilate* aufgeführt. Die Soloeinsätze sind aber in verschiedenen Sprachen gesungen, was den pfingstlichen Geist des Gesangs noch verstärkt.

#### 4.2.2. Antiphonen

Die Antiphonen von Taizé umfassen die elf Alleluia des aktuellen Repertoires und andere Gesänge für das Singen der Psalmen, z. B. *Bénissez le Seigneur*, *Psallite Deo*, *Surrexit Christus* und *Christus resurrexit*. Die Alleluia begleiten das Singen der Psalmen und der Verse der Lesung, die restlichen Antiphonen werden lediglich für die Psalmen benutzt. Bei den Antiphonen, wie bei den Litaneien, umfassen die Alleluia das Singen von spontanen Versen, die anderen Antiphonen ermöglichen das Singen von vorgegebenen Versen.

Die Alleluia sind kurze Gesänge zwischen vier und acht Takten. Die übliche Struktur ist eine Periode, die den Alleluia-Aufrufen (zwischen zwei und sechs Aufrufen) entspricht. Der letzte Akkord, ein Tonika-Akkord, verlängert sich und darauf soll der Solist einen Vers in der gewählten Sprache singen. Dies kann man in Verbindung mit dem Ison aber auch mit dem Jubilus auf der letzten Silbe setzen. Am Ende gibt es eine Schlussformel, auf die der Solist „Alleluia“ singen soll. In manchen Fällen wechselt der Tonika-Akkord am Ende der Schlussformel zu einem Dominantakkord.<sup>73</sup> Wenn es keine Verse gibt, endet der Gesang auf der Tonika und der Ison wird nicht aufgeführt. Manche Gesänge<sup>74</sup> haben am Anfang einen zusätzlichen Alleluia-Aufruf für den Solisten, der den Anfang des

---

<sup>73</sup> Alleluia 7, 8, 11, 16, 17, 18 und 23.

<sup>74</sup> Alleluia 4, 11 und 20.

Gesangs kennzeichnet.<sup>75</sup> Diese Praxis ähnelt der Verwendung des Asteriskus im gregorianischen Gesang.<sup>76</sup>



Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 8: Soloanfang des Alleluia 4.

Im *Alleluia 11* und *Alleluia 20* entspricht der Soloanfang dem letzten von der Gemeinde gesungenen Aufruf. Der Gesang hat folglich eine zyklische Form, der Anfang des Gesangs ist eigentlich das Ende desselbigen.



Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 9: Soloanfang und Ende des Alleluia 11.

Die Alleluia ohne Solo-Aufruf beginnen jedoch zumeist in Unisono oder Oktavierung.<sup>77</sup> Bei den Alben wird das Unisono auch von einem Solisten intoniert, um das Singen einzuführen. Die Alleluia wurden sowohl in Moll als auch in Dur komponiert. Es gibt weniger Alleluia in Dur<sup>78</sup> und einige in mixolydischem Modus,<sup>79</sup> der eine Dur-Terz hat. Die

<sup>75</sup> Dieser zusätzliche Aufruf ist auch im *Kyrie 19* zu finden.

<sup>76</sup> „Antiphons and responsories are usually marked with a cross at the point where the solo part ends and the choir takes over. [...] The cross is equivalent to the asterisk found in modern chant-books“ (Hiley, 1993: 73).

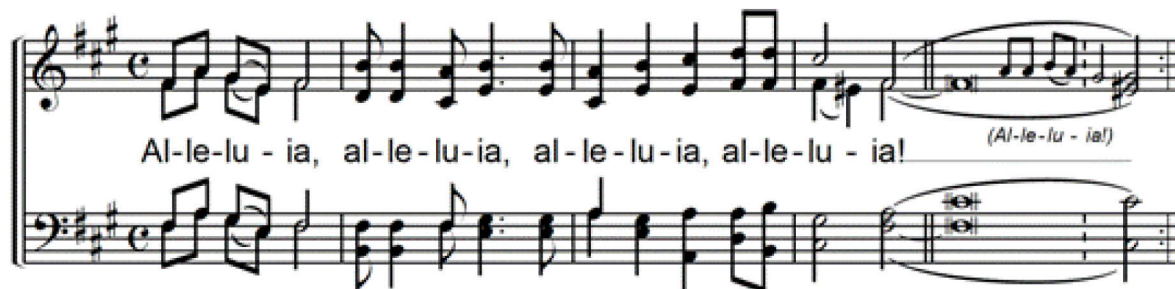
<sup>77</sup> *Alleluia 7, 8, 10, 16, 17, 22* und *23*.

<sup>78</sup> Nur das *Alleluia 11* ist in Dur komponiert. Das *Alleluia 7* beginnt in Dur, endet jedoch in Moll.

<sup>79</sup> *Alleluia 20* und *Alleluia 22*.

Vertonung des Texts ist syllabisch mit kleinen Melismen, zumeist auf den Silben „al-leluia“ und die Melodien bewegen sich schrittweise.

## Alleluia 17



Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 10: Alleluia 17.

Das *Alleluia 17* ist das erste von den Brüdern komponierte Alleluia und erschien in der Ausgabe von 1999. Der Gesang ist in fis-Moll, vierstimmig und homorhythmisch komponiert. Der Text „alleluia“ wiederholt sich vier Male. Das erste „alleluia“ wird in Unisono (hohe und tiefe Stimmen oktaviert) gesungen. Ab dem zweiten „alleluia“ wird der Gesang vierstimmig. Rhythmisch auffällig ist die Synkope in Takt zwei und, dass die verschiedenen Alleluia-Aufrufe im Auftakt beginnen. Die Alleluia von Taizé beginnen häufig im Auftakt, sodass die Silbe „alleluia“ auf den schweren Schlag fällt.<sup>80</sup> Mitunter liegt die Betonung auch auf der Silbe „alleluia“, was aber dem gregorianischen Gesang nicht fremd ist (Hoppin, 1978: 85-88).

Das *Alleluia 23* ist hingegen der neueste Alleluia im Repertoire. Auch von den Brüdern komponiert, erscheint es erst in der Ausgabe von 2020.<sup>81</sup> Der Gesang ist dreistimmig, in g-Moll und im Dreivierteltakt komponiert. Auch wenn es ein neuer Gesang ist, hat er viele Merkmale mit den ersten komponierten Alleluia gemein. Der Kompositionsstil hat sich nicht wesentlich geändert. Hier wiederholt sich der Text „alleluia“ auch vier Male und das erste „alleluia“ wird auch in Unisono (ohne Oktavierung) gesungen. Ab dem zweiten „alleluia“ wird der Gesang dreistimmig. Die zwei Oberstimmen bewegen sich parallel zueinander im Terzabstand und schrittweise.

<sup>80</sup> Die *Alleluia 7, 11, 18, 20, 22* und *23* beginnen auftaktig.

<sup>81</sup> Das *Alleluia 23* wurde ohne Text auf der Webseite von Taizé veröffentlicht. In *Chants de Taizé* erhält der Gesang Text.

## Alleluia 23



Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 11: Alleluia 23.

Bei der Aufführung der Alleluia improvisiert ein Solist eine Melodie auf Versen von einem Psalm. Das ist der Fall bei den Alben-Aufnahmen von *Alleluia 17*. Dieser Gesang erscheint in den Alben: *Ô toi l'au-delà de tout*, *Joy on Earth*, *Canti della preghiera a Taizé* und *¡Benedicid al Señor!* In jedem Album wird das Alleluia mit Versen des Psalms 27 (26) auf den jeweiligen Sprachen gesungen. Ein besonderer Fall ist *¡Benedicid al Señor!*, auf der es nicht nur auf Spanisch, sondern auch auf Baskisch, Galizisch und Katalanisch gesungen wird. Mehr Aufführungshinweise gibt es in den Online-Gesangsproben von Taizé, die auf dem Youtube-Kanal der Communauté zu finden sind. Die Psalmverse können gesungen oder gelesen werden. Die gesungenen Verse sollten kurz sein, die gelesenen können aber länger sein. Während des Lesens der Verse singt der Chor den letzten Akkord und danach singt der Solist das „alleluia“ auf der Schlussformel. Wenn es aber keinen Solisten gibt, sollen die Verse ohne den gehaltenen Akkord gelesen werden. In Verbindung mit der Lesung wird der Ison nicht gesungen, stattdessen liest man einen Vers auf dieser Stelle.

Die restlichen Antiphonen sind symmetrische Perioden. Der erste Teil des Vorder- und Nachsatzes enthält den Ison und der zweite Teil die Tutti-Antwort der Gemeinde. Der Ison dieser Gesänge besteht nicht aus einem einzigen langanhaltenden Akkord, sondern aus einer Folge von Akkorden mit einer festen Dauer. Der Ison ist mit *piano* markiert und die Antwort mit *forte*, sodass das Solo über die ganze Gemeinde gehört werden kann. Diese Antiphonen unterscheiden sich von den Alleluia dadurch, dass die Verse der Psalmen nicht improvisiert werden, sondern der Gesang für einen bestimmten Psalm komponiert ist. Hier gibt es nicht die Option, den Ison fallen zu lassen und stattdessen einen Text zu lesen. Daher werden diese Gesänge für das Singen des Psalms im Gebet verwendet, wenn es gewünscht wird, den jeweiligen Psalm anzustimmen. Der Text dieser Gesänge

ist auf Latein und zumeist gibt es keine sangbaren Übersetzungen.<sup>82</sup> Es ist üblich, dass diese Antiphonen auch in anderen Momenten des Gebetes gesungen werden, zum Beispiel nach der Lesung oder als Teil der Endgesänge.

Die Antiphon *Surrexit Christus* wurde von Berthier komponiert und erscheint bereits in der Ausgabe 1991 von *Chants de Taizé*. Der Gesang kombiniert Ison und Gemeindeantwort im Vorder- und Nachsatz. Er ist in D-Dur komponiert und hat eine klassische Harmonie, die im Nachsatz wiederholt wird. Mit dieser Antiphon können Verse von Daniel 3 und von Psalm 136 gesungen werden.

### Surrexit Christus

O Sur - re - xit Chris - tus, al - le - lu - ia!

O Can - ta - te Do - mi - no, al - le - lu - ia!

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 12: Antiphon *Surrexit Christus*.

Während die Alleluia *a cappella* Gesänge sind, werden die restlichen Antiphonen instrumental begleitet. Die Soloteile können in verschiedenen Sprachen gesungen werden, wie beispielweise auf dem Album *Music of Unity and Peace*, auf dem jeder Soloeinsatz auf einer anderen Sprache erfolgt, oder auf dem Album *Ô toi, l'au-delà de tout*, auf dem hingegen sämtliche Einsätze auf Französisch gesungen wurden.

---

<sup>82</sup> Eine Ausnahme ist *Bénissez le Seigneur*, welches auf Französisch komponiert wurde und mehrere sangbare Übersetzungen hat.

### 4.2.3. Ostinatos

Die Ostinato-Gattung ist die größte Gattung der Gesänge von Taizé. Unter der Kategorie Ostinato gibt es ca. 130 Gesänge, deren bestimmendes Merkmal darin besteht, dass sie unabhängig von anderen Texten (wie z. B. Fürbitten oder Verse) wiederholt werden können. Obwohl es sich um eine heterogene Gruppe von Gesängen mit unterschiedlichen Längen, Texturen und Strukturen handelt, lässt sich ein weiteres Merkmal feststellen: Die Ostinatos sind sowohl auf Latein als auch auf verschiedenen Landessprachen komponiert und konsequent in mehrere Sprachen für das Singen übersetzt. Innerhalb der Ostinatos können nach Textur zwei Hauptgruppen unterschieden werden. Die Ostinatos mit einer kontrapunktischen Textur oder Ostinato-Kanon, und die Ostinatos mit einer homophonen und homorhythmischen Textur oder Ostinato-Choral. Zwar erfüllen beide Arten von Ostinatos dieselbe meditative Funktion im Gebet, sie unterscheiden sich aber in einigen Punkten.

#### *Ostinato-Kanon*

Im aktuellen Repertoire gibt es 22 Ostinato-Kanons. 17 davon sind auf Latein komponiert und nur acht Ostinato-Kanons werden mit sangbaren Übersetzungen veröffentlicht. Die meisten dieser Gesänge sind in Form eines strengen Kanons<sup>83</sup> komponiert und ihre Struktur ist die einer regulären Periode von acht Takten mit Vorder- und Nachsatz. Der große Anteil der Ostinato-Kanons hat zwei Einsätze für die Stimmen.<sup>84</sup> Außerdem gibt es einen Doppelkanon, *Magnificat*, mit einer komplexeren Form von vier Einsätzen in jeder Stimme. Die Einsätze erfolgen zumeist im Abstand von zwei oder vier Takten. Diese regelmäßige Struktur ermöglicht es Kanons mit zwei Einsätzen, problemlos einen dritten und vierten Einsatz hinzuzufügen. Auf diese Weise kann der Gesang an die musikalischen Fähigkeiten der singenden Gemeinde angepasst werden. Bei den freien Kanons<sup>85</sup> lässt die Struktur des Ostinato-Kanons selbst diese Option nicht zu, da diese zwei verschiedene Stimmen mit einem einzigen möglichen Einsatz haben. Dasselbe gilt für Ostinato-Kanons, die mit einem Terzabstand oder einem Unterquartabstand beginnen.

---

<sup>83</sup> Hier wird das Wort *Ostinato-Kanon* in Bezug auf die Gattung benutzt. *Kanon* bezeichnet die Form des Gesangs.

<sup>84</sup> Die Ostinato-Kanons *Gloria... et in terra pax*, *Magnificat*, *Da pacem... in diebus*, *L'ajuda em vindrà*, *Cantate Domino cantium novum* und *Deus, Deus meus* haben vier Einsätze. Der Ostinato-Kanon *Da pacem cordium* hat drei Einsätze.

<sup>85</sup> „Strenger Kanon“ wird hier für die Gesänge mit strenger kanonischer Imitation verwendet. „Freier Kanon“ wird für jene Gesänge verwendet, die in kontrapunktischer bzw. imitatorischer Form komponiert sind und bei denen die Stimmen nacheinander einsetzen.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 13: Anfang des freien Kanons *Jubilate coeli*, mit Terzabstand.

Die Ostinato-Kanons folgen einer tonalen Harmonik. Sie sind gleichmäßig in Dur- und Molltonarten komponiert. Die Texte stammen aus der Bibel, die meisten aus den Psalmen. Es gibt aber auch Texte aus den Evangelien oder aus der Liturgie.<sup>86</sup> Die Texte wurden syllabisch vertont. Die Melodien bewegen sich schrittweise und mit Sprüngen von Terz, Quarte und Quinte. Die Ostinato-Kanons haben den größten Ambitus von allen Gattungen in Taizé. Während der Ambitus der Antiphonen und Litaneien<sup>87</sup> zwischen einer Terz und einer Oktave liegt, wobei die meisten einen Tonumfang von einer Sexte haben, und der Ambitus der Ostinato-Choräle eine Sexte bis eine None umfasst, liegt der Ambitus der Ostinato-Kanons zwischen einer Oktave und einer None, und einige gehen sogar weit über die None hinaus.<sup>88</sup> Die Harmonik der Ostinato-Kanons, vor allem derjenigen mit einer Struktur von strengen Kanons, besteht aus wenigen Akkorden und endet häufig auf der Dominante.<sup>89</sup> Da danach der Tonika-Akkord am Anfang kommt, erleichtert dies, den Ostinato-Kanon erneut zu beginnen, und trägt zur zyklischen Form dieser Gesänge bei. Gleichzeitig bleibt aber am Ende des Ostinato-Kanons die Spannung der Dominante unaufgelöst. Der Ostinato-Kanon *Jesu redemptor* ist einer der strengen Ostinato-Kanons des Repertoires. Er erschien bereits in der Ausgabe von 1999 und vereint die häufigsten Merkmale dieser Gattung von Taizé.

<sup>86</sup> Mehr über die Texte in Kapitel 5.

<sup>87</sup> In mehrstimmigen Gesängen wurde der Ambitus an der Sopranstimme gemessen, da dies die Stimme ist, die von der allgemeinen Gemeinde gesungen wird.

<sup>88</sup> Der von M. Praetorius komponierte *Jubilate Deo*, der für die ersten Gesänge aus Taizé als einer Muster-gesang diente, umfasst einen Ambitus von Tredezime.

<sup>89</sup> 13 der 21 Ostinato-Kanons enden auf der Dominante und einer endet auf der Subdominante.

# Jesu redemptor

Je - su re - demp - tor om - ni - um, tu

lu - men et splen - dor Pa - tris,

ti - bi sit glo - ri - a, ti - bi

Je - su sit glo - ri - a.

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 14: Jesu redemptor.

Es gibt aber eine kleine Gruppe von Ostinato-Kanons, die nicht unter diese Merkmale fällt. Die meisten davon wurden ab 2010 dem Repertoire hinzugefügt und präsentieren verschiedene Strukturen. Es handelt sich vor allem um freie Ostinato-Kanons und um einige strenge Ostinato-Kanons, die in der Landessprache komponiert wurden.<sup>90</sup> Diese Gesänge weisen einen etwas komplexeren Kontrapunkt auf, der aus freier Imitation besteht, wobei der Abstand zwischen den Einsätzen kürzer als ein Takt sein kann und Imitation in der Unterquarte möglich ist. Zudem haben diese Ostinato-Kanons neue Strukturen für den Anfang und das Ende.<sup>91</sup> Manche dieser Ostinato-Kanons beginnen mit einem Soloeinsatz vor dem kontrapunktischen Teil.

<sup>90</sup> Bis 2010 gab es nur einen Ostinato-Kanon auf Italienisch im Repertoire. Alle anderen wurden auf Latein komponiert.

<sup>91</sup> Als Vorläufer dieser Ostinato-Kanons kann man auf den Gesang *Jubilate coeli* von J. Berthier verweisen. Dieser bricht bereits mit dem Kontrapunkt am Ende des Gesangs und fügt eine Solostimme hinzu.

The image shows a musical score for the beginning of 'Benedictus Dominus Deus'. It consists of two systems. The first system is marked 'Solo' and features a single vocal line in G major, 4/4 time, with the lyrics 'Be-ne - di-ctus Do-mi-nus De-us'. The second system is marked 'Tutti' and features two vocal lines. The upper line has the lyrics 'Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us, Be-ne - di-ctus Do-mi-nus' and the lower line has 'Be-ne - di-ctus Do-mi-nus De - us, Be-ne-'. Both systems include a repeat sign at the beginning.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 15: Anfang von Benedictus Dominus Deus mit Solo.

Für das Ende werden verschiedene Formeln eingeführt: Entweder wird das Fine am Anfang des Gesangs gesetzt, wie in *Despierta, tú que duermes*, es wird ein Ison in den Ostinato-Kanon eingefügt, wie in *Benedictus Dominus Deus*, oder die Stimmen enden gestaffelt und nicht gleichzeitig, wie in *Retourne, mon âme, à ton repos*.

The image shows a musical score for 'Despierta, tú que duermes'. The title is centered at the top. The score is in G major, 3/4 time, with a tempo marking of quarter note = 92. It consists of two systems. The first system has the lyrics '¡Des - pier - ta, tú que duer - mes! Le -' and a 'Fine' marking above the final note. The second system has the lyrics '(rá.) ¡Des - pier - ta, tú que' and another 'Fine' marking above the final note. Both systems include a repeat sign at the beginning.

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 16: Despierta, tú que duermes mit Fine am Anfang.

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 17: *Retourne, mon âme, à ton repos* mit gestaffeltem Ende.

Die Aufführungshinweise für die Ostinato-Kanons<sup>92</sup> (Les Presses de Taizé, 1978) erklären, dass die Gemeinde den Gesang mit gemischten Männer- und Frauenstimmen singen kann. Wenn aber ein gemischter Chor dabei ist, sei es empfehlenswert, die Männer- und Frauenstimmen für die verschiedenen Einsätze zu trennen. Optionen für die Stimmenverteilung sind z. B. erster Einsatz für Frauenstimmen, zweiter Einsatz für Männerstimmen oder erster Einsatz für Sopran und Tenor und zweiter Einsatz für Alt und Bass. Komplexe Aufführungen mit drei oder mehr Einsätzen sollte ein Chor mit Leitung durchführen, so dass das Tempo und die Einsätze klar erhalten werden können. Die Hauptrolle bleibe trotzdem bei der Gemeinde. Der Chor unterstützt die Gemeinde bei dem Singen des ersten und zweiten Einsatzes. Danach könne der Chor einen dritten oder vierten Einsatz singen. In diesem Fall würde jede Stimme des Chors einen der Einsätze singen. Der Chor sei auch verantwortlich für die Aufführung des Doppelkanons *Magnificat*. Während die Gemeinde die ersten zwei Einsätze singe, führe der Chor die zweite Stimme und, wenn möglich, verschiedene Einsätze der ersten und zweiten Stimme auf.

Es ist möglich, die Ostinato-Kanons lediglich mit Singstimmen aufzuführen. Die Instrumententeile geben jedoch mehrere Variationsmöglichkeiten: Am Anfang kann ein instrumentales Vorspiel das Thema interpretieren und danach kann der Chor die Melodie gemeinsam singen, bevor die verschiedenen Einsätze erfolgen. Am Ende könnte man ein

<sup>92</sup> In den Texten der Communauté werden sie *Kanons* genannt.

Forte mit einem „Crescendo“ des Chors und der Instrumente spielen (Les Presses de Taizé, 1978: 62-63). Es gibt eine besondere Gruppe von Ostinato-Kanons, die auf demselben harmonischen Muster in c-Moll basieren: i V i iv i. Dies ist der Fall bei *Cantate Domino*,<sup>93</sup> *Gloria... et in terra pax, Veni Creator* und *Vieni Spirito creatore*. Diese Ostinato-Kanons können kombiniert werden, indem zwei oder mehrere davon gleichzeitig gesungen werden. Die Frauenstimmen könnten einen Ostinato-Kanon singen und die Männerstimmen einen anderen. Es gibt jedoch keine Aufnahme von Taizé, in der die Gesänge gleichzeitig aufgeführt werden.

In dem Album *Venite exultemus* intoniert ein gemischter Chor den Gesang *Jesu redemptor*. Nachdem das Thema zweimal in Unisono und mit einer Gitarrenbegleitung gesungen wird, treten die Frauen- und Männerstimmen mit den verschiedenen Einsätzen ein. Die ersten Wiederholungen haben nur zwei Einsätze, der erste mit Frauenstimmen und der zweite mit Männerstimmen. Am Ende des Gesangs gibt es aber einen dritten und vierten Einsatz, jeweils mit Frauen- und Männerstimmen. Diese Möglichkeit wird jedoch nicht in der Partitur genannt, obwohl die Struktur des Ostinato-Kanons mehr als zwei Einsätze ermöglicht. Verschiedene Melodieinstrumente begleiten den Gesang.

#### *Ostinato-Choral*

In *Chants de Taizé 2021-2022* gibt es ca. 105 Ostinato-Choräle. Es handelt sich um homophone und homorhythmische Ostinatos. Obwohl ein großer Anteil dieser Gesänge, u. a. die Ostinato-Kanons, eine Struktur von symmetrischer Periode von acht Takten mit Vorder- und Nachsatz hat, gibt es zahlreiche Beispiele von kürzeren oder längeren Gesängen sowie Gesängen mit einer asymmetrischen Struktur. Die Ostinato-Choräle kombinieren eine tonale Harmonie in Dur oder Moll mit den Modi Mixolydisch und Äolisch. Die Texte dieser Gesänge stammen hauptsächlich aus der Bibel, aber auch von anderen christlichen Autoren. Die Texte wurden meistens syllabisch vertont und der Sprachrhythmus in der Komposition berücksichtigt. Die Melodien bewegen sich schrittweise und mit Sprüngen von Terz, Quarte und Quinte und der Ambitus ist etwas kleiner als der der Ostinato-Kanons. Die meisten Ostinato-Choräle umfassen zwischen einer Sexte und einer None. Bezüglich der harmonischen Struktur bestehen die Gesänge häufig aus einem harmonischen Muster, das sich im Nachsatz wiederholt. Anfänge in Unisono oder Oktavierung sind üblich und ein Drittel der Ostinato-Choräle endet im Dominantakkord. Die

---

<sup>93</sup> Dieser Gesang ist nicht mehr im Repertoire zu finden.

Ostinato-Choräle sind hauptsächlich vierstimmig, was an die Choräle der protestantischen Tradition erinnert. Es gibt jedoch einige zwei-, drei- und fünfstimmige Gesänge.<sup>94</sup> Einige Ostinato-Choräle enthalten einen Ison entweder innerhalb der Struktur des Vorder- und Nachsatzes oder in Form einer äußeren Erweiterung. Auf den gehaltenen Akkorden wird ein Solo mit vorgegebenem Text intoniert. Die Texte der Solos stammen aus der Bibel, haben andere christliche Autoren oder wurden von der Bibel inspiriert. Unter den Ostinato-Chorälen befinden sich Gesänge orthodoxen Ursprungs, von denen einige von der Communauté bearbeitet wurden. Sie haben einige Besonderheiten in der Struktur.

Einige Beispiele von Ostinato-Chorälen mit einer symmetrischen Struktur sind *Jésus le Christ* und *In manus tuas Pater. Jésus le Christ* wurde von Berthier komponiert und ist bereits in der Ausgabe 1999 von *Chants de Taizé* zu finden. Die Struktur ist symmetrisch mit Vorder- und Nachsatz, je vier Takte. Der Nachsatz ist eine variierte Wiederholung des Vordersatzes. Die Harmonik des Gesangs folgt zu Beginn von Vorder- und Nachsatz einer Dominantkette (h-e-A-D) zu den identischen Wörtern „Jésus le Christ, lumière intérieure“. Die Sopran- und Altostimme stehen in Unisono am Anfang des zweiten Teils des Vorder- und Nachsatzes. Dieser Kontrast zur mehrstimmigen Gesamttextur betont den Text genau an den Stellen, an denen sich die Verse ändern. Melodische Quartintervalle zwischen Grund- und Quintton (h-fis) prägen die Melodie, die sich sonst schrittweise bewegt. Die Synkope am Anfang entspricht dem Sprachrhythmus des Texts.

---

<sup>94</sup> *Crucem tuam, Laudemus Deum* und *Bogorodiste Dievo 2* sind zweistimmig. *Une soif emplit notre âme, Hristos voskriesie iz miertvih, Rendez grâce au Seigneur, Jesu Christe, Fili Dei, Magnificat 3, Cantarei ao Senho, Sitnomen Domini, Sanasi on lamppu, Je sais que mon rédempteur est vivant, Souviens-toi de Jésus Christ* und *Hvalite imia Gospodnie* sind dreistimmig. *Dieu Saint* und *Les Béatitudes* sind fünfstimmig.

## Jésus le Christ

♩ = 72

Jé - sus le Christ, lu - mière in - té - rieu - re, ne lais - se

pas mes té - nè - bres me par - ler. Jé - sus le Christ, lu - mière in - té -

rieu - re, don - ne - moi d'ac - cueil - lir ton a - mour. Jé - sus le

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 18: Jésus le Christ.

Die parallele Struktur des Gesangs verstärkt die Struktur des französischen Textes, der von der Communauté geschrieben wurde. Ähnliches tritt bei *In manus tuas, Pater* auf, wo der Text von Lukas 23, 46 im Nachsatz wiederholt wird. In diesem Fall gibt es keinen Parallelismus in der Harmonie und der Melodie, lediglich der Rhythmus (zum Text gebunden) wiederholt sich im Nachsatz.

## In manus tuas, Pater

The image shows a musical score for the hymn 'In manus tuas, Pater'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as quarter note = 74. The lyrics are: 'In ma - nus tu - as, Pa - ter, com - men - do (spi - ri - tum) spi - ri - tum me - um, in ma - nus tu - as, Pa - ter, com - men - do spi - ri - tum me - - um. In'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the vocal line.

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 19: In manus tuas, Pater.

Andere Beispiele von symmetrischer Struktur ist der portugiesische Ostinato-Choral *Cantarei ao Senhor*. Die Communauté komponierte den Gesang, der in der Ausgabe 2010 erscheint. Die Struktur ist auch eine symmetrische Periode mit acht Takten. Die Textur ist jedoch anders. Die vierstimmige Textur, die an einen protestantischen Choral erinnert, wird hier durch eine dreistimmige Textur ersetzt, die sich entfaltet. Der Gesang beginnt im Unisono, bereits im zweiten Takt kommt die zweite Stimme dazu, die dritte Stimme taucht erst im dritten Takt, am Ende des Vordersatzes, auf. So entsteht ein Gefühl des Crescendos, ohne dass sich die Dynamik ändert. Dieser Gesang wurde in E-Äolisch komponiert und endet auf der Dominante. Die Triolen sind ein Markenzeichen dieses Gesangs.

## Cantarei ao Senhor

$\bullet = 90$

Can - ta - rei ao Se - nhor, en - quan - to vi - ver; lou - va -  
rei o meu Deus en - quan - to\_e - xis - tir. Ne - le\_en -  
con - tro\_a mi - nha\_a - le - gri - a. Ne - le\_en -  
con - tro\_a mi - nha\_a - le - gri - a. Can - ta -

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 20: Cantarei ao Senhor.

In der Ausgabe 2015 gibt es einen Gesang mit ähnlichen Merkmalen: *Sanasi on lamppu*. Der auf Finnisch komponierte Gesang hat auch eine dreistimmige Textur, die sich progressiv entfaltet, und eine äolische Harmonik. Der Gesang kombiniert hingegen eine kanonische Textur im Vordersatz und eine homophone Textur im Nachsatz. Da alle Stimmen gemeinsam enden und der kanonische Anfang wieder mit lediglich einer Stimme beginnt, wird dieser Gesang dennoch als Ostinato-Choral eingestuft.

## Sanasi on lamppu

$\bullet = 90$

Sa - na - si on lamp - pu, va - lo as - ke - leil - la - ni,  
Sa - na - si on lamp - pu, lamp - pu,  
sa - na - si on lamp - pu, va - lo as - ke - leil - la - ni.

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 21: Sanasi on lamppu.

Einen anderen Gesang, der Homophonie und Kontrapunkt kombiniert, ist *Laudemus Deum*. Er hat auch eine symmetrische Struktur mit kontrastierendem Vorder- und Nachsatz und eine sich entfaltende Zweistimmigkeit (Dreistimmigkeit im letzten Akkord). Der Vordersatz beginnt im Unisono und folgt mit einem kleinen Kontrapunkt, der zu Homophonie im Nachsatz führt. Hier sind auch Triolen zu finden, die die Musik an den Rhythmus des Textes anpassen.

**Laudemus Deum**

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 22: *Laudemus Deum*.

Andere übliche Strukturen der Ostinato-Choräle sind die asymmetrische Periode und die symmetrische Periode mit einem Ison als äußere Erweiterung. Ein Beispiel von asymmetrischer Periode ist *El Senyor*. *El Senyor* ist einer der ältesten Gesänge des Repertoires und wurde von Berthier auf Katalanisch komponiert.<sup>95</sup> Der Gesang ist in F-Dur und hat eine asymmetrische Struktur von Vordersatz mit vier Takten und Nachsatz mit sechs

<sup>95</sup> Auf der Webseite von Taizé wird nicht nur der katalanische Text unter der Musik notiert, sondern auch die Übersetzungen auf Englisch und Deutsch. In der Ausgabe 2020-2021 von *Chants de Taizé* steht hingegen nur der Text auf Katalanisch. Die Übersetzungen werden abseits dargestellt.

Takten, die letzten Takte sind eine innere Erweiterung. Der Beginn der Melodie erinnert an einen psalmodischen Rezitativstil,<sup>96</sup> der diese Gesänge mit dem traditionellen Kirchengesang im Rezitativstil<sup>97</sup> verbindet, und der Anapäst-Rhythmus<sup>98</sup> prägt die ganze Komposition. Der Höhepunkt des Gesangs ist im fünften Takt zu finden, wo die Zwischendominante und die Triole zusammenfallen.

**El Senyor / In the Lord / Meine Hoffnung**

El Se - nyor és la me - va for - ça, el Se - nyor el meu  
(or) In the Lord I'll be ev - er thank - ful, in the Lord I will re -  
(or) Mei - ne Hoff - nung und mei - ne Freu - de, mei - ne Stär - ke, mein

cant. Ell m'ha es - tat la sal - va - ci - ó. En ell con -  
joice! Look to God, do not be a - fraid. Lift up your  
Licht, Chri - stus, mei - ne Zu - ver - sicht, auf dich ver -

fi - o i no tinc por, en ell con - fi - o i no tinc  
voi - ces, the Lord is near. Lift up your voi - ces, the Lord is  
trau ich und fürcht mich nicht, auf dich ver - trau ich und fürcht mich

por. El Se -  
near. In the  
nicht. Mei - ne

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 23: El Senyor.

<sup>96</sup> „In the earlier Middle Ages, the normal reciting tone was a, with inflections down to g und f“ (Hoppin, 1978: 79).

<sup>97</sup> Hoppin (1978) erkennt das liturgische Rezitativ als eine der zwei stilistischen Kategorien des gregorianischen Gesangs und Wellesz (1962) berichtet über Rezitation beim byzantinischen Gesang.

<sup>98</sup> Der Anapäst-Rhythmus besteht aus zwei kurzen Schlägen und einem langen: ◡ ◡ — .

Die gleiche Struktur hat der Ostinato-Choral *Aber du weißt den Weg für mich*, der jedoch von der Communauté komponiert wurde und im Repertoire von 2011 erscheint. Der auf Deutsch komponierte Gesang folgt der gleichen asymmetrischen Struktur von Vordersatz mit vier Takten und Nachsatz mit sechs Takten (davon zwei Takte von innerer Erweiterung). Der musikalische Rhythmus folgt dem Text in jedem Satz, indem jeder Satz mit einem Auftakt beginnt. Der letzte Satz stellt eine Ausnahme dar, da dort der textliche Akzent auf der ersten Silbe liegt.

**Aber du weißt den Weg für mich**  
♩ = 69

Gott, lass mei-ne Ge-dan-ken sich sam-meln zu dir. Bei  
 dir ist das Licht, du ver-gisst mich nicht. Bei  
 dir ist die Hil-fe, bei dir ist die Ge-duld.  
 Ich ver-ste-he dei-ne We-ge nicht, a-ber du weißt  
 den Weg für mich. Gott,

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 24: *Aber du weißt den Weg für mich*.

Bei dieser Art von Ostinato-Chorälen, die etwas länger sind, eine vierstimmige homophone und homorhythmische Struktur haben und deren Texte weniger Wiederholungselemente haben, ist der Einfluss des protestantischen Chorals am besten zu erkennen. Andere Ostinato-Choräle, die die übliche acht Takte-Länge überschreiten sind diejenigen mit einer äußeren Erweiterung in der Form eines Isons. Diese Struktur findet man in Gesängen von 1991, wie *Singt dem Herrn*, von Berthier. Dieser Ostinato-Choral weist eine ternäre Struktur auf, bei der jeder Satz vier Takte lang ist, und eine äußere Erweiterung mit acht Takten mehr. Die verschiedenen Sätze wiederholen das gleiche rhythmische Muster. Das Fine steht hier im letzten Akkord vor dem Ison, d. h. bei der letzten Wiederholung wird der Ison nicht intoniert. Der Gesang oszilliert zwischen einer drei- und vierstimmigen Harmonie, indem einige Stimmen im Unisono notiert sind. Das ist der Fall bei Tenor und Bass im zweiten Satz und bei Sopran und Alt über den gesamten Ison. Auf den Ison-Akkorden singt der Solist Verse aus den Psalmen 96 und 98.

### Singt dem Herrn

♩ = 50

Singt dem Herrn ein neu-es Lied. Lob - singt ihm

al - le - zeit, lob - singt ihm al - le - zeit!

Fine

*Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

Abbildung 25: *Singt dem Herrn*.

*Nothing can ever*, von Taizé komponiert und in der Ausgabe 2010 veröffentlicht, hat eine ähnliche Struktur. In diesem Fall handelt es sich um eine symmetrische Periode mit Vorder- und Nachsatz mit jeweils drei Takten, und eine äußere Erweiterung mit vier Takten. Im Gegensatz zu *Singt dem Herrn*, wo der Nachsatz auf der Tonika kadenziert, enden hier sowohl der Ison als auch der Nachsatz auf der Dominante. Daher, auch wenn der Gesang am Ende des Nachsatzes schließt, gibt es kein Auflösungsgefühl.

**Nothing can ever**

No - thing can e - ver come be - tween us and the love of God,  
the love of God re - vealed to us in Christ Je - sus.

*Fine*  
(-)

O

*Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

*Abbildung 26: Nothing can ever.*

Obwohl in diesen Gesängen auch Verse eines Psalms intoniert werden, wie bei den Antiphonen, ist die Struktur des Gesangs hier komplett anders. Bei den Antiphonen für das Singen vorgegebener Texte befindet sich der Ison an der ersten Stelle, innerhalb der Hauptstruktur des Gesangs, und der Wechselgesang hat einen responsorialen Charakter. Bei diesen Ostinato-Chorälen steht der Ison als externer Teil der Struktur. Einerseits ist es dadurch möglich, diesen Teil nicht zu singen, wenn keine Solisten zur Verfügung stehen. Andererseits machen die Länge des Chortheils in den Ostinatos und die Position des Isons außerhalb der Struktur den Wechselgesang weniger dynamisch und das Gefühl des responsorialen Gesangs geht verloren.

Es gibt auch Ostinato-Choräle mit besonderen Strukturen. Einige von Gelineau komponierte Gesänge haben eine ternäre Struktur, welche aus einem langen Choral-Teil und zwei Soloteilen mit einer kurzen Choral-Antwort zwischendurch besteht. Diese besondere Struktur ist lediglich bei den Gesängen von Gelineau zu finden: *Dieu ne peut que donner son amour*, *Une soif emplit notre âme* und *Grande est ta bonté*.

**Une soif emplit notre âme**

*Musik: Joseph Gelineau (1920-2008), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

Abbildung 27: *Une soif emplit notre âme*.

Ein besonderer Fall sind auch die Gesänge aus orthodoxer Herkunft. Obwohl einige von der Communauté bearbeitet wurden,<sup>99</sup> haben sie gemeinsame Merkmale. Die meisten dieser Gesänge haben keine Taktangabe. Sowohl die rhythmische Struktur als auch die allgemeine Struktur des Gesangs folgen dem Text. Obwohl viele der Gesänge vierstimmig sind, gibt es zahlreiche zwei-, drei- und fünfstimmige Gesänge und, außer wenige in das Französisch übersetzte Gesänge, ist die Sprache dieser Ostinatos Kirchenslawisch. Ein gutes Beispiel dafür ist *Bogorodiste Dievo 2*.

<sup>99</sup> Es ist schwierig zu beurteilen, worin diese Bearbeitungen bestehen. Die Anpassung an das Französische und die Kürzung der Gesänge sind einige der Möglichkeiten.

## Bogoroditse Dievo 2 (Богородице Дево)

Во-го-ро-ди-тсе Де-во, ра-дуй-ся, бла-го-дат-на-я Ма-ри-е, Го - спод  
 Во-го-ро-ди-це Де-во, ра-дуй-ся, бла-го-дат-на-я Ма-ри-е, Го - сподъ

сто - бо-ю: бла-го-сло-вие-на ты вѣ-нах, и бла-го-сло-вие-но плодъ чре-ва  
 сто - бо-ю: бла-го-сло-вие-на ты вѣ-нах, и бла-го-сло-вие-но плодъ чре-ва

тво-е-го, яко Спа - са ро-ди - ла ие - си душ на-ших.  
 Тво-е-го, яко Спа - са ро-ди - ла е - си душ на-ших.

Musik: orthodox, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 28: Bogoroditse Dievo 2.

Auffällig ist, dass einige dieser Gesänge kein Wiederholungszeichen haben, wie es sonst bei den anderen Gesängen üblich ist.<sup>100</sup> Ob sich die Wiederholungen dieser Gesänge auf die Länge des Textes beschränken, soll bei der Aufführung überprüft werden. Rezitativstellen und Pedalnoten sind auch häufig zu beobachten, z. B. bei *Sviaty Bože*.<sup>101</sup>

109 Sviaty Bože

Свя-тый Бо - же, — свя-тый креп - кий, — свя-тый бес-смерт-ный по - ми - луй нас.  
 Svia - ty Bo - že, — svia - ty krep - ki, — svia - ty bez-smiert - ny po - mi - lui nas.

Слава Отцу и Сыну и Святому Духу и ныне и присно и во веки веков. А-минь. Свя-тый бес-смерт-ный по -  
 Slava Otsu i Synu i Sviatomu Duhu i nyní i prisno i vo veky vekov. A - min. Svia - ty bez-smiert - ny po -

ми - луй нас. Свя-тый Бо - же, — свя-тый креп кий, — свя-тый бес-смерт-ный по - ми - луй нас.  
 mi - lui nas. Svia - ty Bo - že, — svia - ty krep - ki, — svia - ty bez-smiert - ny po - mi - lui nas.

Musik: orthodox, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 29: Sviaty Bože.

<sup>100</sup> Eine andere Ausnahme ist das *Vater Unser*.

<sup>101</sup> *Sviaty Bože* ist nicht auf der Webseite von Taizé hochgeladen worden, deswegen wird er aus der gedruckte Ausgabe 2020-2021 von *Chants de Taizé* dargestellt.

Die Hinweise für die Aufführung der Ostinato-Choräle erklären, dass die Gemeinde die Melodie singen soll. Der Chor sei für die Harmonie verantwortlich. Wünschenswert wäre es, die Stimmen nach und nach einzusetzen, indem die Bassstimme den Gesang beginnt. Solos können auf den Gemeindegesang überlagert werden. Die Mischung verschiedener Stimmen und Klangfarben ist geschätzt.

A variety of soloists, too, is often desirable, moving between different vocal timbres and ranges (e.g., a soprano followed by a baritone). In the same way, a unison chorale may be varied by beginning with a soloist, then introducing the male voices, followed by the female voices (or vice versa), and finally all the voices together. (Robert, 1982: o. S.)

Dazu können instrumentale Begleitstimmen treten, wie in der Alben-Aufnahmen zu hören ist. *Jésus le Christ* wird beispielsweise in den verschiedenen Alben von Taizé von Instrumenten begleitet. Auf *Laudate omnes gentes* und auf *Chants de la prière à Taizé* hört man lediglich Melodieinstrumente, d. h., es gibt keine harmonische Begleitung für den Gesang. Die Solisten singen auf den Gemeindegesang Verse des Psalms 139 in nur einer oder in mehreren Sprachen, je nach Aufnahme. Ähnlich wird *El Senyor* in den Alben aufgeführt: mit Soloinstrumenten, harmonischer Begleitung und Solos in mehreren Sprachen auf den Gemeindegesang. Je nach Album werden sowohl die Solos als auch der Ostinato-Text auf einer anderen Sprache gesungen. Es gibt andere Ostinato-Choräle mit harmonischer und melodischer instrumentaler Begleitung, aber ohne Solos. Das ist der Fall bei *Aber du weißt den Weg für mich*, *Cantarei ao Senhor*, *Sanasi on lamppu*, *Laudemus Deum* oder *In manus tuas, Pater*. Die harmonische Begleitung ist hier zumeist eine Gitarre und verschiedene Instrumente, die als Solisten auf den Gesang spielen. In einigen Fällen werden Ostinatos lediglich mit harmonischer Begleitung aufgenommen, wie z. B. *Une soif emplit notre âme* beim Album *Ubi Caritas*. Harmonische und melodische Instrumentalbegleitung ist auch bei den Gesängen mit Ison zu finden. Während die harmonische Begleitung kontinuierlich ist, erscheint die melodische Begleitung nur, wenn die Gemeinde singt. Sologesang und Melodieinstrumente überschneiden sich nie. Letztlich gibt es wenige Alben-Aufnahmen von Gesängen der orthodoxen Tradition, diese werden jedoch stets *a cappella* aufgeführt.

In keinen Aufnahmen ist ein progressiver Einsatz der Chorstimmen zu hören, wie in den Hinweisen empfohlen wird. Die Kombination der Timbres im Gesang wird jedoch beibehalten, indem Solos abwechselnd von verschiedenen Frauen- und Männerstimmen gesungen werden. Es ist auch hier zu bemerken, dass die Alben-Aufführung der Ostinato-

Choräle keine großen Unterschiede zur Aufführung der Ostinato-Kanons zeigt, aber auch nicht zur Aufführung der Antiphonen und Litaneien für vorgegebene Texte. Diese kombinieren auch Solos und harmonische und melodische Instrumentalbegleitung. Diese Gemeinsamkeiten tragen zu dem bei, was sich in der Praxis bestätigt: Die Gattungen von Taizé sind keine festen Kategorien. Die Litaneien und Antiphonen für vorgegebene Texte werden im Gebet hauptsächlich an denselben Stellen wie die Ostinatos verwendet, auch wenn die Funktion unterschiedlich sein kann. Daher, obwohl sie die gleiche Funktion wie die Litaneien und Antiphonen für spontane Texte haben, sind die Begleitungsform und die Aufführung ähnlich wie bei den Ostinatos. Mehr dazu folgt in den Kapiteln 7 und 8.

### **4.3. Zusammenfassung**

Der Kompositionsstil der Gesänge von Taizé zeichnet sich durch die Kombination aus verschiedenen strukturellen, harmonischen und melodischen Elementen aus. Die Struktur besteht überwiegend aus symmetrischen Perioden, diese können mit einem Ison, der die Einführung von Solos ermöglicht, vervollständigt werden. Die allgemeine Form der Gesänge ist zyklisch und wiederholend und die Gesänge sind kurz. Die Harmonik kombiniert Dur- und Moll-Tonarten sowie verschiedene Modi und schafft dadurch eine Art Pseudomodalität. Die Gesänge werden in der Regel vierstimmig harmonisiert und sind homophon und homorhythmisch. Die Melodie bewegt sich schrittweise und mit kleinen Sprüngen, beginnen größtenteils mit Unisono oder Oktavierung der Stimmen und haben einen kleinen Ambitus. Die Gesänge folgen dem Sprachrhythmus und werden hauptsächlich syllabisch vertont. Die Kombination von Landessprachen und liturgischen Sprachen sowie die pastorale Motivation vervollständigen die Merkmale dieser Gesänge.

Die Gattungen der Gesänge von Taizé wurden mit dem Fokus auf die Funktion neu unterteilt. Drei Gattungen können definiert werden: Litaneien, Antiphonen und Ostinatos. Die Litaneien dienen der Fürsprache-Funktion und können sowohl für das Singen spontaner Fürbitten als auch für das Singen vorgegebener Texte angewendet werden. Die Antiphonen dienen dem Singen von Psalmen und Versen der Lesung und können ebenso für das Singen spontaner oder vorgegebener Texte angestimmt werden. Die Wiederholungen dieser Gattungen sind an einen externen Text gebunden. Die Ostinatos dienen einer meditativen Funktion und ihre Wiederholungen sind nicht an einen anderen Text gebunden. Ostinato können je nach Textur unterteilt werden. Die Ostinato-Kanons sind kontrapunktische Gesänge, die sowohl strenge als auch freie Kanons sein können. Die Ostinato-Choräle sind hauptsächlich homophone, symmetrische und vierstimmige Stücke, die oft in

mehrere Sprachen übersetzt werden. Bei dieser Gattung wird oft ein Ison hinzugefügt. Diese funktionieren aber als äußere Erweiterung, im Gegensatz zu den Antiphonen für vorgegebene Texte, bei denen der Ison Bestandteil sowohl der Vorder- als auch der Nachsätze ist.

Ab den Ausgaben von 2010 und 2015 sind einige Innovationen bei den Ostinatos zu beobachten. Die Ostinato-Kanons werden häufig in Landessprachen komponiert, ihr Kontrapunkt wird komplexer und ihre Strukturen erneuert, z. B. werden Solos und Isons hinzugefügt und in einigen Fällen enden die Stimmen nicht mehr gleichzeitig. Die Ostinato-Choräle werden hingegen häufig dreistimmig und kombinieren kanonische und homophone Texturen sowie monodische Teile.



## 5. Texte und Sprache

### 5.1. Texte der Gesänge

Die Texte der Gesänge von Taizé beziehen sich auf eine Vielzahl von Quellen. Ein Großteil (45 %) dieser Texte stammt aus der Bibel. Diese können in Form von direkten Zitaten oder Paraphrasen von Versen aus einem oder verschiedenen Bibelbüchern in den Gesängen verwendet werden. Insbesondere die Psalmen stellen dabei die größte Quelle dar, gefolgt von den Evangelien. Ein kleiner Teil der Texte entstammt anderen Büchern des Alten und Neuen Testaments. Andere Texte finden ihren Ursprung in der liturgischen Tradition sowohl der katholischen als auch der orthodoxen Kirche. Es handelt sich dabei um Gebete, Hymnen und andere liturgische Texte, die ganz oder teilweise als Grundlage für die Gesänge dienen. Diese Gesänge werden in der Regel in einer liturgischen Sprache verfasst, wie Latein, Griechisch oder Kirchenslawisch. Es existiert zudem eine dritte Gruppe von einzelnen Gesängen, die von bedeutenden christlichen Persönlichkeiten verschiedener Länder und Konfessionen verfasst wurden. Im *Chants de Taizé* Ausgabe 2020-2021 findet man Texte von Augustinus von Hippo, Teresa von Ávila, Franz von Assisi, Dietrich Bonhoeffer, Birgitta von Schweden, Frère Roger, Luis Rosales, Miguel de Unamuno, Johannes vom Kreuz, Gregor von Nazianz, Ambrosius von Mailand und Niklaus von Flüe. Letztlich gibt es eine Gruppe von Texten ohne Autorschaft, die der Communauté von Taizé zugeschrieben werden. Die Texte der Gesänge von Taizé haben keine bestimmte und einheitliche Form oder Länge und sind nicht gereimt.

Die Communauté möchte, dass die Gesänge einen Einheitspunkt darstellen und das Beten ermöglichen. Die Brüder legen großen Wert auf die Texte der Gesänge und die Botschaft, die sie vermitteln. Daher beinhalten die Texte der Gesänge vor allem positive Botschaften der Hoffnung und Freude. Texte, die negative Gefühle auslösen können, sind für das repetitive Gebet von Taizé nicht geeignet. In dem Interview mit einem Bruder der Communauté werden einige Beispiele dafür erörtert, wie die Botschaften in den Texten beachtet werden.

There is an English song: *O Lord hear my prayer*, for some people to sing those words again and again gives the feeling that God doesn't want to hear a prayer and we have to kind of persuade him. We dropped that one a long time ago. (Frère M., Interview 3)

Brother Rogers was very sensitive about that, I mean, for example, it's a funny one, but, *Domine* in Latin means Lord, it comes up quite a lot, but he realized at a certain point that sounds like the French word *dominer*, which means *to*

*dominate*. It's not good that we should have too many songs with Domine and suddenly we had to change all the, to try and find... We couldn't do it completely. But for several songs that originally had Domine, we change to Oh Christ Day, for example, doesn't always work, but, because if there's a creative blockage for someone, when they are praying, that's, that's a pity. We want the songs to open doors rather than close them. (Frère M., Interview 3)<sup>102</sup>

Die am häufigsten behandelten Themen in den Gesangstexten sind der Heilige Geist, die Hoffnung, das Licht, die Liebe und die Zuversicht. Des Weiteren findet sich eine große Anzahl an Lobgesängen. Es besteht kein erkennbarer Zusammenhang zwischen den behandelten Themen der Gesänge und spezifischen musikalischen Eigenschaften.

## 5.2. Sprache und Übersetzung

Eines der Hauptmerkmale und Richtlinien der Komposition der Gesänge von Taizé ist die Komposition in liturgischen und Landessprachen. Sowohl die Litaneien als auch die Antiphonen wurden hauptsächlich in liturgischen Sprachen verfasst. Die Gesänge der orthodoxen Tradition sind auch zumeist auf Kirchenslawisch komponiert. Bei den Ostinatos gibt es hingegen eine größere Vielfalt. Ein Drittel der Gesänge wurde auf Latein komponiert. Die große Anzahl davon erschien in den 1990er Jahren. Die anderen zwei Drittel wurden in Landessprachen geschrieben. Das Repertoire von *Chants de Taizé* ist derzeit in 15 Landessprachen verfasst: Deutsch, Englisch, Finnisch, Französisch, Italienisch, Katalanisch, Litauisch, Niederländisch, Polnisch, Portugiesisch, Rumänisch, Russisch, Spanisch, Schwedisch und Tschechisch. Es handelt sich um europäische Sprachen mit vielen Sprechern. Mehr Sprachvielfalt findet man bei den sangbaren Übersetzungen. Die Gesänge sind in 51 verschiedene Sprachen übersetzt worden. 15 davon sind die bereits erwähnten Ausgangssprachen der Komposition, die auch als Zielsprachen der Übersetzung erscheinen. Die restlichen Sprachen sind: Albanisch, Arabisch, Baskisch, Bengali, Cebuano, Chinesisch, Dänisch, Estnisch, Hebräisch, Hindi, Indonesisch, Isländisch, Japanisch, Khmer, Koreanisch, Kroatisch, Lakota, Lettisch, Madagassisch, Norwegisch, Sesotho, Setswana, Slowakisch, Slowenisch, Swahili, Tagalog, Tamilisch, Thailändisch, Türkisch, Ukrainisch, Ungarisch, Vietnamesisch, Walisisch, Wolof und Zulu. Hier sind Weltsprachen aus Asien, Amerika und Afrika, sowie europäische Sprachen mit weniger Sprechern zu sehen.

---

<sup>102</sup> Ein Beispiel dafür ist der Gesang *Adoramus te O Christe*, der erst als *Adoramus te Domine* veröffentlicht wurde.

Die Annahme von Sprachen hat sich seit Ende der 1990er Jahren entwickelt. Bis 1999 gab es lediglich neun Originalsprachen für die Komposition der Gesänge und 30 Übersetzungssprachen. Zwischen 1999 und 2010 wurden die restlichen Originalsprachen und 19 Übersetzungssprachen eingefügt. Daher verfügen die meisten der bis 1999 komponierten Gesänge über sangbare Übersetzungen. Außerdem gehören die Gesänge mit den meisten Übersetzungen zu diesem Zeitraum, zwischen sechs und 20 Übersetzungen pro Gesang im *Chants de Taizé 2020-2021*. Der große Anteil der Gesänge, die ab 2010 hinzugefügt wurden, hat hingegen keine sangbaren Übersetzungen. In den wenigen Fällen mit sangbaren Übersetzungen gibt es nur eine bis fünf Übersetzungen pro Gesang. Jedoch haben die Gesänge ab 2010 mehrere nicht-sangbare Übersetzungen, die den Inhalt der Texte erläutern sollen. Diese nicht-sangbaren Übersetzungen erscheinen auch in den Gesängen von 1990, allerdings in geringerem Ausmaß.

Die Entscheidung, einen Gesang in einer bestimmten Sprache zu komponieren bzw. zu übersetzen, trifft die Communauté aus verschiedenen Gründen.<sup>103</sup> Zumeist wird ein Gesang in einer Sprache komponiert, wenn ein Taizé-Treffen in einem Land vorbereitet wird und nur wenige oder keine Gesänge von Taizé in der jeweiligen Sprache existieren. Dann komponiert die Communauté einige Gesänge in dieser Sprache. Manche davon werden zu dem Repertoire hinzugefügt. Der Übersetzungsprozess ist langsam und wird auch durch die Bedürfnisse der Communauté gesteuert. Übersetzungen werden für die neuen Ausgaben der Gesangsbücher in den verschiedenen Ländern und Sprachen geschaffen, so erklärt es ein Bruder der Communauté:

The process of translating takes a long time and it's not very formalized. So, it tends to happen that if we are publishing or our Polish publisher wants to publish a new edition of Polish language songbook, we realize, ah, but we don't have translations for this song, we ask somebody to do them. (Frère M., Interview 3)

Die Brüder übernehmen die Übersetzungstätigkeit in den Sprachen, die sich beherrschen. Für andere Sprachen nimmt die Communauté Kontakt mit befreundeten Musikern und Dichtern aus verschiedenen Ländern auf, welche die Gesänge übersetzen. Okkasionell gibt es Menschen, die ihre Übersetzungsvorschläge an die Communauté schicken. Diese entsprechen zumeist nicht den Anforderungen der Communauté, die darauf achtet, dass der neue Text und der musikalische Rhythmus miteinander harmonieren, und wählt die

---

<sup>103</sup> Die Informationen über den Übersetzungsprozess stammen aus dem Experteninterview, das während der Feldforschung in Taizé mit einem Bruder der Communauté geführt wurde.

Worte sorgfältig, um mögliche unerwünschte Konnotationen für die verschiedenen christlichen Konfessionen zu vermeiden. Dazu ist auch essenziell für die Communauté, dass es nur eine Version jedes Gesangs pro Sprache gibt. Auf diese Weise werden Auseinandersetzungen über die Qualität der verschiedenen Übersetzungen vermieden und die Gesänge bleiben für die verschiedenen Konfessionen ein verbindendes Element:

But we try to follow that process through, and, ah, make sure that we don't have different translations spreading out. Because what we really want to avoid is a situation where, for example, in a particular language, different groups of people sing different translations, especially if you get Protestants singing one translation and Catholics singing another, or something like that. Then when they meet together they argue about which translation is best and we want the songs to be a point of unity, so, that's why we insist on saying in every language this is the authorised translation. Even if you think you got a better one you, can't publish it, you have to stick to these one in order to help to keep the unity of the songs. (Frère M., Interview 3)

Wenn einmal eine Übersetzung geschrieben wurde, betet idealerweise eine Gruppe von ausgewählten Personen (Muttersprachler der jeweiligen Sprache) mit dem Gesang. Dies ist ein Übersetzungstest, um zu überprüfen, ob die ständige Wiederholung der neuen Version angenehm für das Singen und das Beten ist. Dieser langsame und komplexe Prozess erklärt, warum die meisten aktuellen Gesänge im Repertoire wenige oder keine sangbaren Übersetzungen haben. Der begrenzte Platz im Gesangbuch ist ein weiterer Grund dafür, dass nicht für alle Gesänge mehrere Übersetzungen vorliegen. Weitere Übersetzungen einiger Gesänge sind auf der Website von Taizé zu finden.

Die Rolle von Übersetzungen und verschiedenen Sprachen bei der Aufführung ist hier auch zu berücksichtigen. Für die Gebete in Taizé werden Gesänge in den Sprachen der anwesenden Pilgergemeinde ausgewählt. Wenn immer möglich, kommen Gesänge zum Einsatz, die im Original in den jeweiligen Sprachen komponiert wurden. Sollte dies nicht möglich sein, intoniert man die Übersetzung eines Gesangs. In der Feldforschungswoche beschloss die Gemeinde z. B., *In resurrectione tua* in der ungarischen Übersetzung zu singen, da es viele Pilger aus Ungarn gab und keine Gesänge von Taizé mit Ungarisch als Originalsprache existieren. Außerdem wurde der Gesang *Laudate omnes gentes* auf Ukrainisch aufgeführt, um für die Kriegssituation in der Ukraine zu beten. Die restlichen Gesänge der Woche wurden in den Originalsprachen der Komposition intoniert. Daneben sind die Gesänge im Gebet so angeordnet, dass keine zwei Gesänge in derselben Sprache nacheinander erfolgen. Während der Aufführung der Gesänge wird zwischen den Übersetzungen des Gesangs nicht gewechselt. Es werden auch nicht mehrere Übersetzungen

gleichzeitig gesungen, sondern die Gemeinde führt stets dieselbe Version des Gesangs in der gewählten Sprache auf. Die Kombination verschiedener Sprachen beim Singen ist allerdings durch die Soloteile möglich. Obwohl die Gemeinde den Gesang in einer einzigen Sprache anstimmt, können die einzelnen Soloverse in verschiedenen Sprachen erfolgen.

Zum besseren Verständnis der Herausforderungen, Strategien und Übersetzungsprioritäten in den Gesängen von Taizé folgen hier einige Beispielanalysen. Für die Übersetzungsanalyse werden die prosodische und poetische Anpassung (Franzon, 2008) sowie die Sinnhaftigkeit und Natürlichkeit (Low, 2003) und die Strategien (Apter & Herman, 2016; Ramírez & Sánchez, 2019) betrachtet, um zu eruieren, welches Modell (Franzon, 2008) bei der Übersetzung der Gesänge von Taizé Anwendung findet. Diese Analyse beschränkt sich auf die Übersetzungen der Gesänge in Spanisch, Katalanisch, Italienisch, Französisch, Portugiesisch, Englisch und Deutsch.

Die Übersetzungsanalyse wurde auf die Ausgabe 2020-2021 von *Chants de Taizé* durchgeführt. Die hier wiedergegebenen Textbeispiele stammen aus dieser Ausgabe. Die Gesangsbeispiele stammen aus der Webseite von Taizé. Die Gesangsfragmente, die das Zusammenspiel von Text und Musik in den Übersetzungen veranschaulichen, wurden für diese Arbeit abgebildet.

### 5.3. Übersetzungsanalyse

*El Senyor* wurde auf Katalanisch komponiert. Der Originaltext ist eine Paraphrase des Bibelverses Jesaja 12, 2. Der Gesang verfügt über 15 sangbare Übersetzungen in der Ausgabe *Chants de Taizé* 2020-2021. Die Tabelle 4 präsentiert die analysierten Übersetzungen.

Vers	CAT	DE	EN
1.	El Senyor és la meva força	Meine Hoffnung und meine Freude	In the Lord I'll be ever thankful,
2.	el Senyor el meu cant.	Meine Stärke, mein Licht,	in the Lord I will rejoice!
3.	Ell m'ha estat la salvació.	Christus, meine Zurversicht,	Look to God, do not be afraid.
4.	En ell confio i no tinc por.	auf dich vertrau' ich und fürcht' mich nicht.	Lift up your voices, the Lord is near.

Vers	FR	IT	PT
1.	Ô ma joie et mon espérance,	Il Signor è la mia forza,	O Senhor é a minha força,
2.	le Seigneur est mon chant.	e io spero in Lui.	ao Senhor o meu canto.
3.	C'est de lui que vient le pardon.	Il Signor è il Salvator.	Ele é nosso salvador.
4.	En lui j'espère, je ne crains rein.	En lui confido, non ho timor.	Nele eu confido e nada temo.

Tabelle 4: *El Senyor. Texte der Übersetzungen.* © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Die hier analysierten Übersetzungen erreichen in den meisten Fällen die absolute Mikry, d. h. die gleichen Silbenanzahl wie das Original. Die Silbenveränderungen sind in der Tabelle 5 zu sehen.<sup>104</sup> Die portugiesische Version ist mit mehreren Fällen von Silbenveränderung durch Übermaß am weitesten entfernt, während die französische am nächsten ist. Bei der Betrachtung der einzelnen Übersetzungen, kann man die verschiedenen Techniken für die Silbenanpassung feststellen: Elision<sup>105</sup> in der deutschen und der englischen Version: „vertrau“, „fürcht“ und „I'll“ ; und Krasis<sup>106</sup> in den französischen, italienischen und portugiesischen Versionen: „c'est“, „j'espère“, „è-il Salvator“, „ele-é“, „nele-eu“. Zwei Verse sind besonders auffällig: der zweite und der dritte. Auf Englisch wird die Elision im ersten Vers verwendet „I'll be ever thankful“, um neun Silben zu erreichen; im zweiten Vers wird sie jedoch nicht verwendet „I will rejoice“. Deswegen hat der Vers eine Silbe mehr als das Original. Im dritten Vers der italienischen Version wird die Krasis verwendet, obwohl der Vers ohne diese die gleiche Silbenanzahl wie das Original hätte: „il Signor è il Salvator“, acht Silben; „il Signor è-il Salvator“, sieben Silben.

Vers	CAT	DE	EN	FR	IT	PT
1.	9 xx//x/x/x	9 xx/xx/x/x	9 xx//x/x/x	9 xx/xx/x/x	9 xx//x/x/x	9 xx//x/x/x
2.	6 xx/xx/	6 xx/xx/	7 xx//xx/	6 xx//x/	6 xx/xx/	7 xx/xx/x
3.	8 /x/x/xx/	7 /x/x/x/	8 /x/x/xx/	8 /x/x/xx/	7 xx//xx/	7 /x/x/x/

<sup>104</sup> Die Zahlen in der Tabelle stellen die Silbenzahl dar. / bedeutet betonte Silbe; x bedeutet unbetonte Silbe. Halbbetonte Silben werden als betonte oder unbetonte Silben gezählt, je nachdem, in welchem Schlag sie sich befinden (schwer, leicht und halbschwer).

<sup>105</sup> Ausstoßung eines unbetonten Vokals im Inneren oder am Ende eines Wortes.

<sup>106</sup> Die Zusammenziehung zweier aufeinanderfolgender Wörter, deren erstes auf einen Vokal ausgeht und deren zweites mit einem Vokal beginnt, in ein einziges Wort.

4.	9 x/x/xx/x/	9 x/x/xx/x/	9 x/x/xx/x/	9 x/x/xx/x/	9 x/x/xx/x/	10 x/x/xx/x/x
----	----------------	----------------	----------------	----------------	----------------	------------------

Tabelle 5: El Señor. Silben- und Akzentanpassung

The image shows two staves of music in 3/4 time. The top staff is for the English version with lyrics: "in the Lord I will re - jice". The bottom staff is for the Portuguese version with lyrics: "ao Se - nhor o meu can - to." The notes are marked with 'x' for stressed and 'x/' for unstressed syllables.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 30: El Señor, Takt 2-4. Englische und portugiesische Versionen. Silbenveränderung durch Übermaß.

In der Partitur kann man erkennen, wie die Verse durch Silbenveränderung durch Übermaß und Ausfall an die Musik angepasst werden.<sup>107</sup> Im Englischen wird im zweiten Vers die Viertelnote (f') in zwei Achtelnoten unterteilt und im Portugiesischen die halbe Note in zwei Viertelnoten (g'). Dies ist in der Abbildung 30 zu sehen. Im dritten Vers umfassen die ersten Silben von „Zuversicht“, „Salvator“ und „salvador“ zwei Achtelnoten der Triole, während in der Originalversion jede Achtelnote einer Silbe entspricht. Und im vierten Vers wird die letzte Note (g') unterteilt, auch in der Wiederholung des Verses, wie in der Abbildung 31 zu sehen ist.

Bezüglich der Verbindung zwischen betonten und unbetonten Silben und musikalischen Akzenten wird am Anfang der ersten und zweiten Verse aller Übersetzungen der Anapäst-Rhythmus (∪∪—, bei den Silben xx/), der den Gesang prägt, respektiert. Die italienischen und französischen Versionen erreichen auch in mehreren Versen die gleiche Akzentverteilung wie das Original. Dass die anderen Versionen diese Akzentverteilung nicht immer behalten, ist nicht problematisch, weil der musikalische Rhythmus den textlichen Rhythmus überlagert, d. h., eine halbbetonte Silbe kann betont oder unbetont sein, je nachdem, in welchem Schlag (schwer, leicht oder halbschwer) sie sich befindet.

The image shows a single staff of music in 3/4 time for the Portuguese version. The lyrics are: "Ne-leeu con - fi - do e na-da te - mo, 1". The notes are marked with 'x' for stressed and 'x/' for unstressed syllables.

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 31: El Señor. Takt 7-9. Portugiesische Version. Unterteilung der letzten Note.

<sup>107</sup> Da der Gesang homorhythmisch ist, werden die Beispiele nur mit der Sopranostimme präsentiert.

Was die poetische Anpassung betrifft, entsprechen sich in der Originalversion die Textstruktur und die Musikstruktur. Der Gesang ist eine Periode mit einem Vorsatz, 2+2 Takte, und einem Nachsatz, 2+4 Takte, mit einer inneren Erweiterung. Der Text des Vorsatzes besteht aus einem Parallelismus mit einer Anapher „el Senyor és la meva força, el Senyor el meu cant“ (2+2 Takte). Die Anapher fällt mit dem Anapäst-Rhythmus zusammen und betont den musikalischen Rhythmus. Der Text des letzten Teiles des Nachsatzes wiederholt sich in der Erweiterung: „En ell confio i no tinc por, en ell confio i no tinc por“ (4 = 2+2 Takte). Diese Wiederholung kommt in allen analysierten Übersetzungen vor. Dies ist jedoch nicht der Fall mit dem Parallelismus und der Anapher. Die Anapher gibt es nur in der englischen und portugiesischen Version: „In the Lord/In the Lord“, „o Senhor/ao Senhor“. Einen Parallelismus gibt es in der englischen, portugiesischen und deutschen Version: „In the Lord I'll be ever thankful, in the Lord I will rejoice“, „O Senhor é a minha força, ao Senhor o meu canto“, „Meine Hoffnung und meine Freude/Meine Stärke, mein Licht“. Die französischen und italienischen Versionen schaffen weder Parallelismus noch Anapher. Im fünften Takt ist die Zwischendominante von D zu sehen, die sich in D auflöst (sechster Takt) und sich in einer Triole befindet. Diese zwei Elemente betonen das Wort „salvació“ (Heil) im Originaltext. In den Übersetzungen sind folgende Wörter hervorgehoben: „Zuversicht“, „(do) not be afraid“, „vient le pardon“, „Salvator“ und „salvador“. Man könnte argumentieren, dass die englischen und französischen Übersetzungen etwas von der Kraft des Originals verlieren, da in der Triole nicht nur ein einziges Substantiv, sondern mehrere Wörter vorhanden sind, die die Bedeutung fokussieren.

Bezüglich der Sinnhaftigkeit ist die portugiesische Version der Originalbedeutung am treuesten, aber auch diejenige, die die meisten rhythmischen Änderungen benötigt. Die italienische Übersetzung bleibt auch sehr nah an der Originalbedeutung. Nur der dritte Vers wird umgedichtet und führt das Konzept „Hoffnung“ ein: „e io spero in Lui“. Das gibt es weder im Originalgesang noch im originalen Jesajas Bibelvers. Auf Französisch werden der erste und dritte Vers komplett umgedichtet. Der erste Vers führt das Konzept „Hoffnung“ und „Freude“ ein, genauso wie in der deutschen Übersetzung, und der dritte Vers spricht über „Vergebung“. Auf Deutsch werden „Hoffnung“, „Freude“ und „Licht“ eingeführt und das Heil (salvació) wird zu „Zuversicht“. Der vierte Vers bleibt aber sehr nah an der Originalbedeutung. Die englische Version ist am weitesten entfernt. Zusammen mit der französischen Version ist sie diejenige, die die Silbenanzahl am besten

beibehält. Der einzige diskordante Moment ist im dritten Vers zu finden und könnte mit der Elision leicht gelöst werden: „I’ll rejoice“ statt „I will rejoice“. Der Gesang ist auf Englisch komplett umgedichtet. Die einzige Verbindung, die er mit dem Originaltext beibehält, ist zwischen dem dritten Vers, „do not be afraid“, und den vierten Vers der Originalversion, „i no tinc por“ (und ich habe keine Angst).

Hinsichtlich der Natürlichkeit ist besonders auf die englische Übersetzung hinzuweisen. Während alle anderen Übersetzungen seit 1991 in der gleichen Version erscheinen, gibt es zwei unterschiedliche Versionen der englischen Übersetzung. Die erste erschien in der Ausgabe von 1991, die zweite ist bereits in der Ausgabe von 1999 (und folgenden) zu finden. Der Unterschied zwischen diesen Übersetzungen liegt im vierten Vers: „in him rejoicing, the Lord is near“ (1991) vs. „Lift up you voices, the Lord is near“ (1999). Der Grund dieser Änderung ist höchstwahrscheinlich die Natürlichkeit des Textes, da der Teil „in him rejoicing“ nicht mit dem ganzen Gesangstext zusammenpasst.

Ähnliche Übersetzungsstrategien sind in *De Noche* zu finden. Der Text des Gesangs ist ein Gedicht des spanischen Dichters Luis Rosales (1910-1992), welches im Gedicht *Gesang der Seele* von Johannes vom Kreuz inspiriert ist. Der letzte Vers des Gedichts („solo la sed nos alumbra“) wiederholt sich im Gesang, um die musikalische Periode zu vervollständigen. Die Wiederholung der Wörter „de noche“ ist bereits im Originalgedicht zu finden. Daher lässt sich nicht sagen, dass diese Wiederholung einem musikalischen Bedürfnis entspricht. Bestimmte Wörter im Text werden musikalisch hervorgehoben. „Fuente“ (Quelle) fällt mit der Aufhaltung in der Altstimme zusammen und „nos alumbra“ (uns leuchtet) mit der Dominante des III Grands und dem höchsten melodischen Punkt in der Mitte des Nachsatzes, d. h., mit der Klimax des Gesangs. Der Text wird syllabisch vertont mit der Ausnahme der hervorgehobenen Wörter. Die monotone Melodie betont die Dunkelheit der Nacht im Textgesang und der musikalische Rhythmus, der dem Sprachrhythmus entspricht, unterstreicht die im Text beschriebene Gehbewegung.

## De noche

De no-che i-re-mos, de no-che que pa-ra en-con-trar la  
fuen-te, só-lo la sed nos a-lum-bra,  
só-lo la sed nos a-lum-bra. De

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 32: De noche.

In der Ausgabe von 2020-2021 hat dieser Gesang neun sangbare Übersetzungen. Die Tabelle 6 stellt die analysierten Übersetzungen dar.

Vers	ES	EN	IT
1.	De noche iremos, de noche	By night, we hasten, in darkness,	Di note andremo, di note,
2.	Que para encontrar la fuente,	To search for living water.	Per incontrare la fonte,
3.	Solo la sed nos alumbra,	Only our thirst leads us onwards,	Solo la sete c'illumina,
4.	Solo la sed nos alumbra.	Only our thirst leads us onwards.	Solo la sete ci guida.
Vers	DE	PT	
1.	In dunkler Nacht woll'n wir ziehen,	De noite iremos em busca	
2.	Lebendiges Wasser finden.	Da fonte de agua viva.	
3.	Nur unser Durst wird uns leuchten,	Só nos guia a nossa sede,	

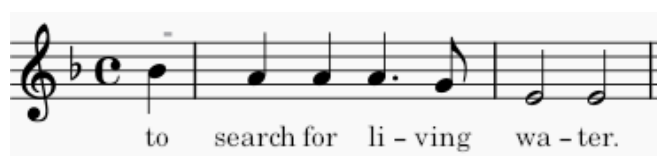
4.	Nur unser Durst wird uns leuchten.	Só nossa sede nos guia.
----	------------------------------------	-------------------------

Tabelle 6: De Noche. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Vers	ES	EN	IT	DE	PT
1.	8 x/x/xx/x	8 x//xx/x	8 x/x/xx/x	8 x/x/xx/x	8 x/x/xx/x
2.	8 x/xx/x/x	7 x/x/x/x	8 x/x/xx/x	8 x/xx/x/x	8 x/xx/x/x
3.	8 /xx/xx/x	8 /xx//x/x	9 /xx/xxx/x	8 x/x/xx/x	8 /x/x/x/x
4.	8 /xx/xx/x	8 /xx//x/x	8 /xx/xx/x	8 x/x/xx/x	8 //x/xx/x

Tabelle 7: De Noche. Silben - und Akzentanpassung.

Die Übersetzungen behalten zumeist die absolute Mimikry, wie in der Tabelle 7 zu sehen ist. Die englische Version ist am weitesten entfernt vom Original, hat jedoch viele Ähnlichkeiten. Auf Deutsch und auf Portugiesisch werden die Akzente am Anfang des dritten und vierten Verses anders verteilt als im Original. Dies steht jedoch nicht im Widerspruch zur Musik, da die Synkopen auf dem ersten Schlag der fünften und siebten Takte eine große Freiheit bei der Verteilung der Akzente erlauben. Für die prosodische Anpassung wurden die Elision, „woll’n“ in der deutschen Version, und die Krasis, „notte-andremo“, „noite-iremos“, „guia-a“ auf Italienisch und Portugiesisch, benutzt. Im zweiten Vers der englischen Version werden die Achtelnoten zu einer Viertelnote, wie in der Abbildung 33 zu sehen ist.



Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 33: De Noche. Takt 2-4. Englische Version.

Im dritten Vers der italienischen Version wird die zusätzliche Silbe auf h' in der Sopranstimme und auf g in der Bassstimme gesetzt. Es ist jedoch nicht klar, wo die zusätzliche Silbe in der Alt- und Tenorstimme gesungen werden soll.

Was die Sinnhaftigkeit und die poetische Anpassung angeht, wurde die Wiederholung, die im Originalgedicht steht, („de noche iremos, de noche“) lediglich in der italienischen Version beibehalten und nur in der deutschen und englischen Version wird der dritte Vers

wiederholt. Auf Portugiesisch und Italienisch ist der letzte Vers keine exakte Wiederholung. Während auf Portugiesisch der Satz derselbe ist, aber mit einer anderen Reihenfolge der Elemente, ändert sich auf Italienisch das Verb, von „c’illumina“ zu „ci guida“. Diese Sinnesänderung ist auch in der englischen und portugiesischen Version zu finden „only our thirst leads us onward“, „só nossa sede nos guia“. Hier wird das Verb „führen“ eingefügt, auf Deutsch hingegen behält man „leuchten“ bei. Diese Änderungen wirken auf die Betonung wichtiger Wörter ein. Das in der Klimax betonten Wort „alumbra“ bleibt „leuchten“ auf Deutsch und „c’illumina“ auf Italienisch, auf Portugiesisch wird aber „sede“ (Durst) betont und auf Englisch „onward“. Die Akzentuierung des Satzes mit der Synkope und der höchsten Note des Gesangs bleibt kohärent, aber die Betonung von „sede“ oder „onwards“ auf diese Weise im Kontext dieses Gesangs ist weniger passend. Das andere betonte Wort, „fuente“, wird auf Italienisch („fonte“) beibehalten. Die anderen Versionen erleben eine Sinnänderung von Quelle bis „lebendiges Wasser“, „living water“ und „fonte de água viva“. Auf Englisch wird das Substantiv „water“ betont, auf Portugiesisch das Adjektiv „viva“, und auf Deutsch das Verb „finden“ (von „lebendiges Wasser finden“). Die letzten zwei Versionen verlieren etwas Kraft, denn das betonte Konzept nicht das ist, was man sucht.

Man kann interessante Unterschiede beim Vergleich zwischen den 1991 und den 2020 veröffentlichten Übersetzungen erkennen. In der deutschen Version von 1991 wird „nichts als der Durst wird uns leuchten“ gesungen, während in der neuen Version „nur unser Durst wird uns leuchten“ steht. Die zweite ist eine natürlichere Lösung. Auf Englisch wird „to seek for the living water“ durch „to search for living water“ ersetzt. Hier kann man eine kleine Bedeutungsänderung zwischen „seek“ (dies setzt das Wissen voraus, dass das gesuchte Objekt existiert) und „search“ (impliziert das nicht) erkennen. Beide bedeuten aber eine Art von „suchen“, wie es auch in der portugiesischen Übersetzung der Fall ist, während die anderen Versionen über „finden“ reden. Der Wegfall des Artikels „the“ in diesem Satz ist dafür verantwortlich, dass die neue Version eine Silbe weniger hat als das Original. Die 1991er Version behielt die Bedeutung „leuchten“ im Satz „only our thirst lights us onwards“ bei, während die neue Version sich für „führen“ entscheidet. Generell kann man sehen, dass die ersten Übersetzungen näher am Original sind. Die Übersetzungen von 2020 befreien sich hingegen von der Originalbedeutung und sind daher natürlicher.

Andere interessante Sinnänderungen findet man bei *Bleibet hier*.

## Bleibet hier

Blei - bet hier und wa - chet mit mir. Wa - chet und be - tet,  
wa - chet und be tet.

*Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

Abbildung 34: Bleibet hier.

Vers	DE	EN	ES
1.	Bleibet hier und wachet mit mir.	Stay with me, remain here with me,	Velaré contigo Señor,
2.	Wachet und betet.	Watch and pray.	Mientras yo viva.
Vers	IT	PT	
1.	Resta qui e veglia con me.	Permanece junto de Mim.	
2.	Veglia e prega.	Ora e vigia.	

*Tabelle 8: Bleibet hier. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

Die Tabelle 8 stellt die analysierten Übersetzungen dar. Die einzige Übersetzung, die eine andere Silbenzahl hat, ist die englische, wie in der Tabelle 9 zu sehen ist. Deswegen verbreiten sich die Silben des zweiten Verses, um mehrere Noten abzudecken. Bei den anderen Übersetzungen ist die relative Mimikry erreicht.

Vers	DE	EN	ES	IT	PT
1.	8 /x/x/x/x	8 /x/x//x/	8 xx/x/xx/	8 /x///xx/	8 xx/x/xx/
2.	5 /xx/x	3 ///	5 /x//x	5 /x//x	5 /xx/x

*Tabelle 9: Bleibet hier. Silben und- Akzentanpassung.*

Das durch die Halbnoten und die Aufhaltung betonte Wort „betet“ bleibt in allen Sprachen erhalten, mit Ausnahme des Spanischen, wo das Wort „viva“ betont wird. Der Sinn des Originals wurde in allen Fällen beibehalten. Trotzdem gibt es interessante Sinnveränderungen, bzw. perspektivische Veränderungen. Der Originaltext stammt aus Matthäus 26, 38. Diese ist eine Stelle, an der Christus zu seinen Jüngern spricht. Die zweite Person wird dann im Plural benutzt. Auf Portugiesisch und Italienisch wird aber die zweite Person im Singular benutzt, d. h. Christus spricht zu dir. Auf Spanisch wird hingegen die erste Person im Singular benutzt: Ich spreche mit Christus. Auf Englisch ist es nicht möglich, eine Person zu identifizieren, aber Christus spricht.

Bei diesem Gesang passierte aber das, was die Communauté sich nicht wünscht. Andere Versionen des Gesangs wurden verbreitet. Im Gesangbuch von 1991 hatte *Bleibet hier* keine sangbare Übersetzung auf Spanisch, sondern nur eine wörtliche Übersetzung: „Quedaos aquí y velad conmigo: Velad y orad“. Die spanischen Pilger nahmen diese wörtliche Übersetzung und sangen sie mit der Originalmelodie. Diese populäre Bearbeitung, die niemals mit Noten geschrieben wurde, erzeugte einige Veränderungen der Melodie wegen dem Silbenzahlunterschied. Trotz der Existenz dieser Version haben die Brüder bereits in der Ausgabe von 1999 ihre eigene spanische Übersetzung veröffentlicht. Diese erfreute sich in den spanischen Gemeinden jedoch geringerer Beliebtheit, da man in Spanien immer noch die erste populäre Bearbeitung von der wörtlichen Übersetzung singt.

**Wait for the Lord**

$\text{♩} = 48$

Wait for the Lord, whose day is near.

Wait for the Lord: keep watch, take heart!

Musik: Jacques Berthier (1923-1994), © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 35: *Wait for the Lord*.

Im Gesang *Wait for the Lord* haben alle Übersetzungen die absolute Mimikry erreicht, d. h. sie haben die gleiche Silbenanzahl und Akzentverteilung wie im Original. Dies ist in der Tabelle 11 zu beobachten. Um die gleiche Silbenanzahl beizubehalten, wird auf Spanisch die Krasis bei „vida-en“, „tu-amor“ angewendet. Auf Deutsch gibt es keinen Bedarf, den Text oder die Musik anzupassen.

Vers	EN	ES	DE
1.	Wait for the Lord, whose day is near.	Contemplaré tu vida en mí.	Nah ist der Herr, es kommt sein Tag.
2.	Wait for the Lord: keep watch, take heart!	Contemplaré, Señor, tu amor.	Nah ist der Herr, habt Mut, bleibt wach.

Tabelle 10: *Wait for the Lord*. Texte der Übersetzungen. © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Vers	EN	ES	DE
1.	8 /xx/x/x/	8 /xx/x/x/	8 /xx/x/x/
2.	8 /xx/x/x/	8 /xx/x/x/	8 /xx/x/x/

Tabelle 11: *Wait for the Lord*. Silben und- Akzentanpassung.

Wie bei *El Senyor* entspricht hier die Anapher („Wait for the Lord...“/ „Wait for the Lord...“) der Gesangsstruktur einer parallelen symmetrischen Periode. Diese Anapher wird in den beiden Übersetzungen wiedergegeben. Anstelle des Wortes „Lord“, welches in der Mitte jeder Periodensätze steht, findet sich das deutsche Äquivalent „Herr“. Dieses kann jedoch im Spanischen nicht durch ein entsprechendes Substantiv ersetzt werden. Der deutschen Version gelingt es, trotz einiger Änderungen, z. B. der Umschreibung am Satzanfang, die Bedeutung des Originals beizubehalten. Die spanische Version wurde hingegen komplett umgeschrieben und der Originalsinn ist nicht mehr zu erkennen.

Nach der Analyse einiger repräsentativer Beispiele können verschiedene Schlussfolgerungen über die Übersetzungsmethode gezogen werden. In allen Übersetzungen hat die Musik Vorrang vor dem Text, d. h., der Text wird an die Musik angepasst. Die meisten Übersetzungen erreichen die absolute oder die relative Mimikry. In den Fällen mit Silbenveränderung durch Übermaß und Silbenveränderung durch Ausfall werden Strategien für die Anpassung der Übersetzung verwendet, die entweder den Text betreffen, wie die Elision und die Krasis, oder die die Musik betreffen, wie die Unterteilung und Zusammenbringung von Noten, und die sowohl Text als auch Musik betreffen, wie eine neue

Silbenverteilung. Diese Änderungen sind klein und gelegentlich, deswegen haben sie keinen signifikanten Einfluss auf die Struktur, die Melodie und den Rhythmus des Gesangs.

Je nach Sprache und Gesang wird die eine oder andere Übersetzungsmethode verwendet. Hauptsächlich wurde der Text übersetzt und an die Originalmusik angepasst, z. B. die portugiesische und italienische Versionen von *El Senyor*, alle Übersetzungen von *De Noche* und die englische, italienische und portugiesische Version von *Bleibet hier*. Diese Fälle haben oft kleine Veränderungen, aber der Zieltext ist grundsätzlich derselbe wie in der Originalversion. Diese passen zu der fünften Übersetzungsmöglichkeit von Franzon: Die Anpassung der Übersetzung des Textes an die Originalmusik. Bei anderen Übersetzungen wurde der Text komplett umgeschrieben, bis er nur noch wenige Verbindungen zu dem Original hat, z. B. die englische Version von *El Senyor*, die spanischen Versionen von *Bleibet hier* und von *Wait for the Lord*. Diese könnten als dritte Übersetzungsmöglichkeit von Franzon kategorisiert werden, d. h., es wurde ein neuer Text für die Originalmusik geschrieben. Letztlich gibt es andere Übersetzungen, die sich zwischen den beiden Möglichkeiten befinden, z. B. die französische und deutsche Übersetzung von *El Senyor* und die deutsche Version von *Wait for the Lord*. Einige Verse sind hier sehr originalgetreu, andere aber komplett umgeschrieben. Trotzdem zählen sie zur fünften Möglichkeit, da die Anwesenheit von Versen, die sehr nah an der Originalbedeutung bleiben, eine Übersetzungsintention (statt eine Umschreibungs- oder Neudichtungsintention) zeigt. Diese drei Übersetzungsmethoden lassen sich auf die Übersetzungen aller Gesänge von Taizé übertragen.

Die Priorität von Musik über dem Text könnte zwei Gründe haben. Zum einen werden diese Gesänge von der Communauté in Taizé selbst in allen Sprachen aufgeführt. Je nach Herkunft der Pilger wird die Sprache gewählt. Große Unterschiede zwischen den Gesängen würden bedeuten, dass die Communauté einen neuen Gesang für jede Übersetzung lernen müsste. Es ist praktikabler, die Musik zu behalten und den Text zu ändern. Auch für die Veröffentlichung des Repertoires wäre es ebenfalls kompliziert, die Musik zu ändern. Bei *Chants de Taizé* gibt es nur eine Partitur für den Gesang und die sangbaren Übersetzungen sind darunter angegeben. Das Singen des übersetzten Textes sollte einfach sein, damit die Pilger, die die Noten lesen können, ihn ohne Probleme anstimmen können. Große Musikänderungen würden das Singen verkomplizieren und könnten sogar unterschiedliche Partituren für jeden Gesang erfordern.

Es gibt allerdings eine Ausnahme im ganzen *Chants de Taizé*, bei der der Text Vorrang vor der Musik hat. Es handelt sich um das Vaterunser. Statt einen einzigen Gesang zu komponieren und den Text anzupassen, veröffentlicht die Communauté drei verschiedene Versionen des Vaterunser in *Chants de Taizé 2020-2021*: auf Französisch, auf Englisch und auf Deutsch.

Notre Père

No-tre Pè - re qui es aux cieux, que ton nom soit sanc-ti - fié, que ton rè - gne vien - ne.  
 Que ta vo-lon-té soit fai - te sur la ter-re, comme au ciel. Don-ne-nous au-jour'd'hui no-tre pain de ce jour.  
 Par-don-ne nous nos of - fen-ses, com-me nous par-don-nons aus-si à ceux qui nous ont of - fen - sés.  
 Gar - de-nous de la ten - ta - tion et dé - li - vre-nous du mal. A - men.

*Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

Abbildung 36: Notre Père.

Diese Gesänge haben einen Rezitativstil, der es ermöglicht, die Länge der Melodie an die verschiedenen Texte anzupassen, bis hin zu dem Punkt, dass das deutsche Vaterunser einen Satz mehr hat als die anderen Versionen, da hier „Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit“ als Teil des Gebets eingefügt wird. Der Rezitativstil, das Fehlen einer Taktangabe und die Triolen machen die Musik so flexibel, dass sie sich an die Länge und die Akzentverteilung des jeweiligen Textes anpassen kann.

### Our Father

Our Fa-ther in hea-ven, hal-lowed be your name. Your king-dom come. Your will be done,  
on earth as in hea-ven. Give us to-day our dai-ly bread. For-give us our sins  
as we for-give those who sin a-gainst us. Keep us from temp-ta-tion,  
and de-li-ver us from e-vil. A-men!

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 37: Our Father.

### Vater unser

Va-ter un-ser im Him-mel, ge-hei-ligt wer-de dein Na-me, dein Reich kom-me, dein Wil-le ge-sche-he,  
wie im Him-mel so auf Er-den. Un-ser täg-liches Brot gib uns heu-te, und ver-gib uns uns-re Schuld,  
wie auch wir ver-ge-ben un-sern Schul-di-gern. Be-wah-re uns vorder Ver-su-chung und er-lö-se uns von dem Bö-sen.  
Denn dein ist das Reich und die Kraft und die Herr-lich-keit in E-wig-keit. A-men!

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 38: Vater Unser.

In der Ausgabe von 1999 gab es auch Versionen dieses Gesangs auf Portugiesisch, Spanisch und Polnisch. In all diesen Fällen hat der Text Vorrang vor der Musik. Die Musik wird jedes Mal angepasst. Der Grund dafür ist, dass der Gesang ein Gebet ist, das in jeder Sprache einen bestimmten und standardisierten Text hat, so dass es nicht möglich ist, den Text zu ändern, um das Gebet zu sprechen. Es ist folglich die Musik, welche verändert wird, um sich den verschiedenen Übersetzungen des Vaterunsers anzupassen. Dies war jedoch nicht immer der Fall. In *Chants de Taizé* 1991 gab es zwei verschiedene Gesänge für dieses Gebet, beide mit einem Choralstil und dem offiziellen französischen Text von Notre Père komponiert. Diese Gesänge wurden wie ein Ostinato in verschiedene Sprachen übersetzt: Die Musik hatte Vorrang und die gleichen Strategien wie bei den anderen Gesängen von Taizé wurden angewandt. Folglich waren die Gebetstexte in den verschiedenen Übersetzungen Anpassungen und Umschreibungen des offiziellen Texts. Die Communauté beschloss jedoch, die aktuellen Versionen des Vaterunsers zu verfassen, welche die offiziellen Texte beibehalten. Dies ist derzeit der einzige Gesang, bei dessen Übersetzung die Musik nicht den Vorrang vor dem Text hat.

#### **5.4. Exkurs über Aufnahmen der Gesänge von Taizé**

In der vorliegenden Arbeit wurden die Alben von Taizé verwendet, um die Aufführung bestimmter Gesänge mit den geschriebenen Hinweisen zu vergleichen. Dadurch konnte auch die Anwendung der Sprachen in den verschiedenen Versionen eines Gesangs beobachtet werden, sowie die von den Instrumenten. Es wird hier keine Analyse der verschiedenen Alben von Taizé, ihrer Klangqualität oder des aufgenommenen Repertoires geben. Ein kleiner Überblick der Entwicklung, die die Alben von Taizé durchlaufen sind, ist jedoch möglich.<sup>108</sup>

Der Gedanke hinter den ersten Aufnahmen bis zu den 1980er und 1990er Jahren war, den Klang in der Kirche von Taizé so originalgetreu wie möglich zu erfassen. Die Alben wurden teilweise live aufgenommen, sowohl in Taizé als auch bei den Europäischen Jugendtreffen. Die Liveaufnahmen während der Gebete brachten jedoch einige Probleme mit sich. Wenn es technische Schwierigkeiten gab, musste man den Gesang unterbrechen und neu beginnen, was den Fluss des Gebets stark störte. Um das zu vermeiden, wurden extra Aufnahmesitzungen abseits der Gebete eingeführt. Diese fanden in der Kirche von Taizé

---

<sup>108</sup> Die Informationen über die Aufnahmen stammen aus dem Experteninterview, das während der Feldforschung in Taizé mit einem Bruder der Communauté durchgeführt wurde.

und mit derselben Anzahl von Personen statt, wie in einem Gebet. Ab den 1990er Jahren ändert sich diese Tendenz. Kleinere Gruppen und die kleine romanische Kirche des Dorfes ersetzen die große Gruppe der Kirche von Taizé. Diese Änderungen sollten die Aufnahmen näher an die Situation heranführen, in der sich die Menschen befinden, wenn sie in ihren Gemeinden Gesänge von Taizé anstimmen wollen:

And then there was a period when we thought, well, let's try something a bit smaller. We got the Romanesque church in the village, which was a beautiful acoustic, and most people in the world, who sing songs of Taizé, don't have 4000 people, they have ten (lacht), so, let's try doing that with the small groups. (Frère M., Interview 3)

Ab diesem Punkt kombiniert die Communauté die Aufnahme von Alben mit kleinen musikalischen Gruppen und Alben mit etwas größeren musikalischen Gruppen. Die Liveaufnahmen der Gebete wurden vorerst zur Seite gelegt. Außerdem gibt es einige Alben, die nicht in Taizé aufgenommen wurden, sondern in anderen Ländern. Diese geben jedoch den gleichen Klang wieder wie die in Taizé aufgenommenen Alben. Für die Qualität dieser Aufnahmen wird nicht nur im technischen, sondern auch im musikalischen Bereich gesorgt. Die Communauté nimmt Kontakt mit professionellen und semiprofessionellen Musikern auf, darunter sowohl Erwachsene als auch Jungerwachsene, die bei den Aufnahmen singen und spielen. Dies gewährleistet die musikalische Qualität der Alben.

Beide Arten von Aufnahmen oder Liveaufnahmen von Gebeten und Aufnahmen mit professionellen Musikern in kleineren Gruppen gehören zu den hochrealitätsgetreue Aufnahme (Turino, 2008: 67-68). Beide versuchen, treu zu dem Klang in der Kirche von Taizé oder in den lokalen Gemeinden zu sein. Die erste als eine Art ethnographische Feldaufzeichnung, die zweite als eine Wiedergabe der Gesänge von Taizé mit einer hohen Qualität und wenig bis keiner Klangmanipulation.

## **5.5. Zusammenfassung**

Die Texte der Gesänge von Taizé stammen hauptsächlich aus der Bibel. Texte aus verschiedenen liturgischen Traditionen und Texte von Persönlichkeiten verschiedener Konfessionen werden auch verwendet. Bei der Auswahl der Texte berücksichtigt die Communauté, dass sie positive Botschaften vermitteln. Die Gesänge werden sowohl auf liturgischen Sprachen als auch auf Landessprachen komponiert. Aktuell gibt es im Repertoire 15 Originalsprachen und 51 Übersetzungssprachen für sangbare Übersetzungen. Der Großteil dieser Sprachen wurde ab 1999 hinzugefügt, und ab 2010 zeigt sich die Tendenz,

weniger sangbare Übersetzungen pro Gesang und mehr nicht-sangbare Übersetzungen aufzunehmen.

Die Auswahl der Kompositionssprachen dient den Bedürfnissen der Communauté, die selbst die Gesänge übersetzt oder dafür befreundete Musiker und Dichter kontaktiert. Bei den Übersetzungen achtet die Communauté auf die Konnotationen der Wörter für die verschiedenen Konfessionen. Es ist auch wichtig, dass es lediglich eine Version von jedem Gesang in jeder Sprache gibt, um zu gewährleisten, dass die Gesänge zur Einheit zwischen den Konfessionen beitragen. Jede Übersetzung wird mit der Pilgergemeinde geprobt und die Sprachen der Gesänge werden je nach Herkunft der Pilger für das Gebet ausgewählt.

Bei den Übersetzungen hat die Musik Priorität über den Text. Hauptsächlich werden absolute und relative Mimikry als metrische Strategien angewendet. In den Fällen mit Silbenveränderung durch Übermaß und Silbenveränderung durch Ausfall werden Anpassungsstrategien benutzt, die den Text, die Musik oder beides betreffen. Bezüglich der Sinnhaftigkeit behalten viele Übersetzungen die Originalbedeutung. In den meisten Fällen wird der Text übersetzt und an die Musik angepasst. Wenn dies nicht möglich ist, wird ein neuer Text für die Musik gedichtet. Einige Übersetzungen kombinieren diese zwei Optionen. In den verschiedenen Ausgaben sind auch Änderungen bei den Übersetzungen zu beobachten, die zur Natürlichkeit des Textes beitragen. Eine Ausnahme des Vorrangs des Textes vor der Musik ist das Vaterunser. In diesem Fall wird die Musik an den Text angepasst, was durch den Rezitativstil des Gesangs ermöglicht wird.



## 6. Aktualisierung des Repertoires

*Chants de Taizé* ist ein lebendiges und stets wechselndes Repertoire. Die Communauté verändert sich ständig, um sich an die neuen Situationen, die sich ergeben, anzupassen. Das betrifft auch die Musik, wie Frère Robert in Bezug zur Musik betont: „Pas de solutions définitives et immuables!“ (Robert, 1986). Diese Vorläufigkeit zeigt sich auch in den Ausgaben von *Chants de Taizé*, die in den letzten 30 Jahren regelmäßig aktualisiert worden sind.

Die Aufnahme von Sprachen in das Repertoire ist ein schrittweiser Prozess, der den Bedürfnissen der Communauté entspricht. In den 2000er Jahren wurden die meisten Sprachen aufgenommen, als Reaktion auf die multikulturelle Besucherzahl. Darüber hinaus finden seit den 2000er Jahren regelmäßig internationale Taizé-Treffen (außerhalb Europas) statt, für die die Übersetzung der Gesänge notwendig ist. In den letzten Jahren ist auch eine rückläufige Tendenz bei der Komposition von Gesängen auf Latein und eine Bevorzugung von Gesängen in Landessprachen zu beobachten. Diese Änderungen entsprechen der Notwendigkeit, mehr Gesänge in den verschiedenen Sprachen einer zunehmend multikulturellen Pilgergemeinde zu komponieren. Schließlich gibt es auch Änderungen bei der Veröffentlichung sangbarer Übersetzungen. Diese werden nun in größerer Zahl auf der Website veröffentlicht, währenddessen enthält das Gesangsbuch nur einige wenige Übersetzungen der einzelnen Gesänge. Die auf der Webseite von Taizé verfügbaren Gesänge und Übersetzungen sind nicht für den Gebrauch in Taizé bestimmt, da dort Gesangbücher vorhanden sind, sondern stehen Menschen in aller Welt zur Verfügung, die sie in ihren Gemeinden singen wollen. Online werden weitere sangbare Übersetzungen angeboten, damit jede Gemeinde die Gesänge in ihrer eigenen Sprache aufführen kann. Bei den verschiedenen Ausgaben von *Chants de Taizé* werden nicht nur neue Übersetzungen hinzugefügt und gelöscht, sondern auch alte Übersetzungen geändert, um eine natürlichere Version der Gesänge zu schaffen.

Gesänge werden auch in das Repertoire hinzugefügt oder aus dem Repertoire entfernt. Es gibt keine eindeutigen Hinweise für die Streichung eines Gesanges aus dem Repertoire. Mitunter wirkt der Gesang nicht so gut, wie man es anfangs erwartete. Vielleicht gibt es zwei Gesänge mit derselben Thematik und oft gibt es einfach nicht genug Platz für so viele Gesänge im Gesangsbuch. Deswegen müssen einige gestrichen werden. Das bedeutet häufig, dass die Lieblingsgesänge einiger Pilger ausfallen.

But always it's somebodies' favourite if we drop a song and then they aren't happy, but (...) yeah. And sometimes just there is not room for (...) a very large number in the songbooks, and sometimes (...) that one really wouldn't be missed. (Frère M., Interview 3)

But generally, I really like the new songs and for me is really sad when some songs are not, eh, in, in the book some years later. I, I remember, there was a song that I really liked I they didn't put it on the, on the book, so, I was really sad. (Emma, Interview 6)

Seit 1991 sind ca. 35 Gesänge aus dem Repertoire entfernt worden, die meisten vor 2000. Eine Erklärung für diesen großen Wandel in so kurzer Zeit ist, dass Ende der 1990er Jahre, nach dem Tod von Berthier, die Brüder die Komposition des Repertoires übernahmen. Viele Gesänge wurden gestrichen, um Platz für die neuen, von der Communauté komponierten Gesänge zu schaffen. Auffallend ist, dass die Texte einiger der gelöschten Gesänge, bzw. sehr ähnliche Texte, für neue Gesänge übernommen worden sind. Beispielsweise gab es bis Ende der 1990er Jahre einen Gesang mit dem gleichen Text wie der aktuelle *Une soif emplit notre âme* und ein ähnlicher Text wie der von *Herr wohin*, der nur bis Anfang der 1990er Jahre in den Gesangbüchern erschien, wurde nun für den neuen Gesang *Zu wem solln wir gehen* aufgegriffen. Andere Gesänge, die nicht mehr im Repertoire erscheinen, sind die von Berthier komponierten Gesänge für die Messe. Es handelt sich um einige liturgische Gesänge, die nicht im gemeinsamen Gebet aufgeführt werden, sondern lediglich in der Messe. Heutzutage befinden sich diese Gesänge in separaten Blättern, welche bei der Messe unter den Pilgern in Taizé verteilt werden. Auf der anderen Seite sind seit 2000 nur rund drei Gesänge aus dem Repertoire entfernt worden. Im gleichen Zeitraum wurden hingegen 40 neue Gesänge in das Repertoire aufgenommen, mehr als die Hälfte davon zwischen 2000 und 2010. Diese Veränderungen, zusammen mit den Veränderungen in der Verwendung von Sprachen und Übersetzungen, sind die musikalische Widerspiegelung der Wandlung, die die Communauté selbst zu dieser Zeit durchmachte, mit der Ausweitung ihrer Aktivitäten außerhalb Europas und dem Tod ihres Hauptkomponisten.

## 6.1. Aktualisierungsverfahren

Die Aufnahme neuer Gesänge ist auch ein langer Prozess. Sobald der neue Gesang komponiert ist, wird er mit der Pilgergemeinde getestet. In den Wochen mit den meisten Pilgern, in der Regel in der Karwoche, zu Ostern und im Sommer, oder auch bei Europäischen Jugendtreffen, wird der neue Gesang in das gemeinsame Gebet integriert. Die

neuen Gesänge werden in einem separaten Testblatt abgedruckt. Zuerst probt der Chor<sup>109</sup> den Gesang. Sobald der Chor mit dem Gesang vertraut ist, wird er in einer offenen Probe mit allen Pilgern, die daran teilnehmen möchten, geprobt. In der Mitte der Woche führt die Communauté den neuen Gesang in das gemeinsame Gebet ein.<sup>110</sup> Im Laufe der Woche beobachten die Brüder, die sich mit der Komposition beschäftigen, den Erfolg des Gesangs und beurteilen, ob Änderungen vorgenommen werden müssen. Wenn nötig, ändern die Brüder den Gesang, der erneut mit den Pilgern getestet wird. Dies geschieht so lange, bis eine zufriedenstellende Version des Gesangs erreicht wird. In diesem Fall geht der Gesang in das Repertoire ein. Mitunter gelingt es aber nicht, eine akzeptable Version des Gesangs zu finden. Er wird dann aufgegeben.

B3: we try out something to see if it works and then maybe we adapt it and try it again. Some songs straight away we get the impression, ah, yes, people like singing, that works well. Sometimes, yes, but it may be better to change it a bit.

I: How do you get that feeling if people like it or not?

B3: Well, it's very obvious. Just by hearing how people react in the church. Oh, sometimes it's obvious, not always. Ah (...) so it's sometimes quite a slow process, sometimes it takes several years. (Frère M., Interview 3)

Der Testprozess ist von entscheidender Bedeutung, da er der Pilgergemeinde die Option gibt, die Komposition des Gesangs zu beeinflussen. Die Brüder lassen sich von den Reaktionen der Gemeinde leiten, um einen funktionalen Gesang zu komponieren, einen Gesang, der im Kontext von Taizé funktioniert. Wie die positiven Reaktionen der Pilgergemeinde aussehen, ist sogar für die Brüder schwer zu verbalisieren. Das schnelle Erlernen des Gesangs und das begeisterte Singen sind einige Anzeichen für eine gute Rezeption des Gesangs.

Sobald ein neuer Gesang in das Repertoire aufgenommen wurde, verbreitet er sich schnell. Indem die Pilger in Taizé Gesangsbücher und Alben kaufen, bringen sie die Musik von Taizé in andere Teile der Welt. Der Onlinezugang zu Partituren und Gebeten vergrößert auch die Reichweite dieser Gesänge. Einige lokale Gemeinden haben ihre eigenen Taizé-Gebete, bei denen sie die Gesänge anstimmen. Wie Riva (2014) jedoch berichtet, unterscheiden sich diese lokalen Gebete von den Gebeten in Taizé. Gesänge in der Landessprache werden ausgewählt und die Mischung verschiedener Sprachen wird

---

<sup>109</sup> In Wochen mit vielen Pilgern wird in Taizé ein Chor gebildet, der den Gesang bei den Abendgebeten unterstützt.

<sup>110</sup> Dies wurde bei der Feldforschung zwischen dem 30.07.2022 und dem 07.08.2022 beobachtet.

sowohl in den Gesängen als auch in den Texten vermieden. Beim Singen in Fremdsprachen kommt es häufig zu Aussprachefehlern. Und bei der musikalischen Aufführung gibt es rhythmische und melodische Ungenauigkeiten. Außerdem verfügen viele dieser Gemeinden nicht über die Mittel, um die Gesänge wie in Taizé aufzuführen, da ihnen in der Regel ein Chor und Solisten fehlen. So erklären einige Pilger die Unterschiede zwischen den Gebeten in ihren Gemeinschaften mit Taizé-Gesängen und den Gebeten in Taizé:

Maybe one difference is that we don't use different languages because we have mostly Polish people there. But we sometimes organize, like, with exchange students, like Erasmus students. If they come we add, like, some new languages to the prayers. (Marzena, Interview 5)

Nosotros en G., que es de donde vengo, pues cantamos canciones de Taizé pero al final como estamos seis o siete pues, en plan, no podemos hacer tanto, o sea, lo que es el coro no podemos formarlo.<sup>111</sup> (Sergio, Interview 9)

Ein anderes Zeichen der erfolgreichen Verbreitung der Gesänge von Taizé ist, dass einige von ihnen im *Evangelischen Gesangbuch* und im *Gotteslob* gedruckt werden. Es handelt sich zumeist um auf Deutsch komponierte Gesänge oder Gesänge mit deutschen sangbaren Übersetzungen. Dazu enthalten beide Bücher einen Abschnitt, der die Struktur eines Gebetes von Taizé erklärt, sowie einige zusätzliche Gesänge. Die Einführung der Gesänge von Taizé in evangelischen und katholischen Liederbüchern gleicht einer Rekontextualisierung der Gesänge. Diese Rekontextualisierung findet nicht nur in den Gebeten im Stil von Taizé der lokalen Gemeinden, sondern auch beim Singen dieser Gesänge in den üblichen Gottesdiensten der Gemeinden statt.

## 6.2. Chants de Taizé 2023-2024

Während der Erstellung dieser Arbeit hat die Communauté von Taizé eine neue Ausgabe des Gesangsbuchs mit dem Namen *Chants de Taizé 2023-2024* veröffentlicht. Dies ermöglicht, zwei aufeinanderfolgende Ausgaben des Buches zu vergleichen: *Chants de Taizé 2020-2021* und *Chants de Taizé 2023-2024*. Dadurch können die Modifikationen, die das Buch in kurzer Zeit (drei Jahren) erfahren hat, erläutert werden. Die bedeutendste Änderung besteht in der Aufnahme von drei neuen Gesängen in das Repertoire. Es handelt sich um *Tu mecum es*, *Zu wem solln wir gehen* und ein *Alleluia*. Alle drei Gesänge wurden von der Communauté komponiert und sind bereits im Testblatt von Juli 2021 zu finden. In demselben Blatt gibt es drei weitere Gesänge, die im Repertoire (noch) nicht

---

<sup>111</sup> Übersetzung: „In G., woher ich komme, singen wir Gesänge aus Taizé, aber da wir nur zu sechst oder siebt sind, können wir nicht wirklich viel machen, d. h. wir können keinen Chor bilden“.

aufgenommen wurden. Die neuen Gesänge gehören zu der Gattung der Ostinatos. *Tu mecum* ist ein Ostinato-Choral mit acht Takten. Seine Struktur besteht aus symmetrischem und parallelem Vorder- und Nachsatz und der Gesang ist dreistimmig komponiert. Der lateinische Text kommt aus den Psalm 23. *Zu wem solln wir gehen* gehört auch zu den Ostinato-Chorälen. Obwohl seine Struktur ebenfalls aus acht Takten in symmetrischem Vorder- und Nachsatz aufgebaut ist, weist die Konstruktion der einzelnen Sätze eine kleine Innovation auf. Bei dem ersten Teil des Vorder- und Nachsatzes intoniert die Gemeinde den Text des Gesangs, bei dem zweiten Teil beider Sätze singt die Gemeinde einen Ison, auf dem ein Solo intoniert wird. Bisher war der Ison bei den Ostinatos eine äußere Erweiterung, aber hier ist er Teil der Hauptstruktur des Gesangs. Dieser Ostinato ist auch der erste im ganzen Repertoire, der mit Solo und Ison endet.

**Zu wem solln wir gehen**

Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.

Abbildung 39: *Zu wem solln wir gehen*.

Auch innovativ ist das neue *Alleluia*. Der Gesang wird nicht für das Intonieren von Psalmen verwendet, sondern es handelt sich um ein Ostinato mit chorälischen und kanonischen Teilen. Die Struktur ist ternär aufgebaut. Der erste Teil besteht aus einer einstimmigen Melodie auf dem Text „alleluia“. Bei dem zweiten Teil wird die Doxologie auf Französisch vierstimmig und homophon gesungen. Bei dem dritten Teil wiederholt sich die Melodie des Alleluias, dieses Mal wird sie jedoch kanonisch aufgeführt. Dieser Gesang mischt Merkmale beider Arten von Ostinatos (Ostinato-Choral und Ostinato-

Kanon). Alle drei neuen Gesänge zeigen innovative Tendenzen in der Komposition, die bereits in den in den letzten Jahren hinzugefügten Gesängen zu erkennen sind.

### Alleluia (canon)

♩ = 58

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

Gloire au Père et au Fils et au Saint Es - prit, main - te -

nant et tou - jours et dans les siè - cles des sie - - - cles.

Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

*Musik: Taizé, © Ateliers et Presses de Taizé, 71250 Taizé, Frankreich.*

Abbildung 40: Alleluia (canon).

Darüber hinaus wurde ein weiterer Gesang aus dem Repertoire gestrichen: *Hvalite imia Gospodinie*. Grund dafür könnte sein, dass die Sprache und Struktur des Gesangs für die Gemeinde nicht zugänglich seien. Außerdem enthält das Buch neue Übersetzungen, hauptsächlich auf Spanisch und Norwegisch, und einige alte Übersetzungen auf Deutsch und Norwegisch wurden verbessert. Kleine Formatänderungen sind auch zu finden, z. B. wurde der Name einiger Gesänge im Inhaltsverzeichnis modifiziert bzw. vervollständigt und die römischen Zahlen in den Namen einiger Gesänge wurden durch arabische Ziffern

ersetzt. Es ist bemerkenswert, dass keiner der bereits in der Ausgabe 2020-2021 enthaltenen Gesänge musikalische Änderungen erfahren hat.

Die Veröffentlichung dieser neuen Ausgabe ist ein Zeichen für die Vorläufigkeit, die Taizé prägt. Diese Vorläufigkeit spiegelt sich nicht nur in der Geschwindigkeit wider, mit der Gesänge in das Repertoire aufgenommen oder aus dem Repertoire entfernt werden, sondern auch in den musikalischen Innovationen, die die neuen Gesänge enthalten. Sowohl diese Entwicklung des Kompositionsstils von Taizé als auch die konstanten Änderungen des Repertoires sind Signale einer Communauté, die offen für den Wandel ist.



## 7. Struktur der Gebete von Taizé

Die bisher durchgeführten Deskriptionen der Gebete von Taizé sind unvollständig. García Arnillas und Crişan basieren ihre Beschreibung auf schriftliche Dokumente und unterscheiden nicht zwischen den verschiedenen Gebeten am Tag. Belzen und Santos führen eine Feldforschung durch. Ihre Deskriptionen sind jedoch nicht gleich. Hier wird eine aktuelle auf die Praxis bezogene Beschreibung der Gebete von Taizé präsentiert, die sich auf die Gesänge und die Aufführungspraktiken fokussiert.<sup>112</sup>

Es gibt drei tägliche Gebete in Taizé: das Morgengebet, Mittagsgebet und Abendgebet. Ausnahme ist der Sonntag, an dem keine Morgen- oder Mittagsgebete stattfinden. Stattdessen werden am Sonntag die Heilige Messe um 10 Uhr und das Abendgebet gefeiert. An allen anderen Wochentage läuten um 8:15 Uhr, 12:20 Uhr und 20:30 Uhr die Glocken zehn Minuten lang und kündigen den Beginn des Gebets an. Währenddessen betreten sowohl die Pilgergemeinde als auch die Brüder die Kirche und nehmen auf dem Boden Platz. Alle sitzen in Richtung des Altars. Die Brüder haben einen reservierten Platz vorne in der Mitte der Kirche, der durch eine kleine Pflanzenwand vom Rest der Kirche getrennt ist. Sie tragen weiße Kutten und sitzen auf Meditationsbänken, Stühlen oder dem Boden. Am Ende, in der Mitte, sitzt der Prior der Communauté. Rechts, links und hinter den Brüdern sitzt die Pilgergemeinde. Für die Dauerpilger oder *permanents*,<sup>113</sup> wie sie in Taizé genannt werden, gibt es einen reservierten Platz direkt hinter den Brüdern. Die ganze Pilgergemeinde sitzt auf dem Boden in einer Kirche, welche ihre Größe an die Anzahl der Besucher anpasst, dank einer Struktur in Sektionen mit teilenden Jalousien. Es ist auch möglich, auf Bänken am Rande der Kirche zu sitzen. In den besucherstärksten Wochen bildet sich in Taizé ein Pilgerchor, der während des Abendgebets und der Messe am Sonntag auf den Treppenstufen vorne rechts sitzt. Der vordere Teil der Kirche hinter dem Altartisch ist mit bunten Fliesen und Kerzen geschmückt. Der Ambo steht nicht am Altar, sondern hinter den Brüdern, in der Mitte der Kirche, näher an der Pilgergemeinde. Neben dem Ambo steht die Osterkerze und an verschiedenen Stellen der Kirche befinden sich Ikonen.

---

<sup>112</sup> Die hier präsentierte Struktur der Gesänge von Taizé stammt aus den Beobachtungen der Feldforschung, die in den Feldnotizen vermerkt bzw. in Video aufgezeichnet wurden.

<sup>113</sup> Die Dauerpilger oder *permanents* sind Pilger, die als Freiwillige für mehr als drei Monate in Taizé bleiben.

Wenn die Glocken aufhören zu läuten, beginnt das Gebet. Die Gebete von Taizé haben eine Grundstruktur mit Anfangsgesang, Psalm, Lesung, Gesang, Stille, Fürbitten, Gesang, Segensgebet und Abschlussgesängen. Diese Struktur wird je nach Gebet verändert, so dass längere Gebete, wie das Morgen- und Abendgebet, mehr Elemente enthalten. Beim Mittagsgebet werden hingegen einige Elemente herausgenommen. Darüber hinaus haben die Freitag- und Samstagabendgebete besondere Teile, die sich von den anderen Abendgebeten unterscheiden.

### *Anfangsgesang*<sup>114</sup>

Mit dem ersten Gesang, der *a cappella* gesungen wird, beginnt das Gebet. Häufig wählen die Brüder Gesänge aus der orthodoxen Tradition für den Anfang aus, z. B. *Sviaty Bože*, oder die *Alleluia 94, 96* und *97*. In bestimmten Momenten des liturgischen Jahreskreises werden an dieser Stelle thematisch passende Gesänge angestimmt. Im Advent singen die Brüder oft *Ostende nobis*, um das Gebet zu beginnen. Eine beliebte Thematik für den Anfangsgesang ist die Anrufung des Heiligen Geistes. In Zeiten, in denen Taizé weniger Besuch bekommt, beginnt das Gebet häufig mit Gesängen aus den Offizien der *Communauté*, die nicht im aktuellen Repertoire von *Chants de Taizé* zu finden sind. Bezüglich der Form der ausgewählten Gesänge, ist zu beachten, dass Ostinato-Kanons beliebt für den Anfangsgesang sind. In der Feldforschungswoche gehörten die Hälfte der aufgeführten Anfangsgesänge zu den Ostinato-Kanons. Jede Woche hat zwei Anfangsgesänge für das Tagesgebet, d. h. zwei Anfangsgesänge für das Morgengebet, zwei für das Mittagsgebet und zwei für das Abendgebet. Einer der Gesänge wird am Montag, Mittwoch und Freitag gesungen, der andere an den restlichen Wochentagen. In der Feldforschungswoche wurde *Vieni Spirito creatore* als Anfangsgesang beim Morgengebet am Montag, Mittwoch und Freitag gesungen, *Da pacem... in diebus* beim Morgengebet am Dienstag, Donnerstag und Samstag. Das Gleiche gilt für das Mittags- und Abendgebet, bei denen jeweils *Laudate omnes gentes* und *Ubi caritas* und *Jubilare Deo* und *Sfinte Dumnezeule* gesungen wurden.

### *Psalm*

In jedem Gebet wird ein Psalm gesungen. Die Aufführung des Psalms ist jedoch in jedem Tagesgebet unterschiedlich. Beim Morgengebet singen die Brüder einen Psalm nach den

---

<sup>114</sup> Der Terminus „Anfangsgesang“ statt „Eingangsgesang“ wurde gewählt, da es in den Gebeten von Taizé keinen Eingang gibt. Sowohl die Pilgergemeinde als auch die *Communauté* sitzen bereits in der Kirche, wenn der Gesang beginnt.

Offizien von Taizé auf Französisch und mit Orgelbegleitung. Ein Solist intoniert die Antiphone des Psalms, welche die Communauté mit einer vorgegebenen Melodie<sup>115</sup> wiederholt. Die ganze Communauté singt den Psalm in einem Rezitativstil und am Ende wiederholt sie die Antiphone. Die Pilgergemeinde bekommt jeden Morgen den Text des Psalms in verschiedenen Sprachen, aber die Melodie für die Antiphone und die Rezitation sind für die Pilgergemeinde nicht verfügbar. Dies bedeutet, dass die Pilgergemeinde nicht am Singen des Psalms teilnehmen kann. Trotzdem wird dieser Teil der alten Liturgie von Taizé beibehalten. Grund dafür ist, dass für das Leben der klösterlichen Gemeinde, der Communauté von Taizé, das Singen der Psalmen hohe Priorität hat. Einer der Brüder erklärt es:

But the trouble is, they are difficult to join in if you don't speak French. That's the big thing. And even if you do speak French the melodies are a little bit more difficult than, than the ones we normally have. Ah. But at the same time for the Community to stop singing the psalms completely would be a pity because a monastic community needs to have the psalms not just in our head but in our mouth and to, to sing them. So, we sing at least one psalm every day, even in the big weeks when there are lots of people, and it's difficult for everybody to join in and also to learn how to sing according to the rhythm. (Frère M., Interview 3)

Beim Mittags- und Abendgebet wird der Psalm hingegen zusammen mit der Pilgergemeinde aufgeführt. Dafür wird eines der Alleluias oder der anderen Antiphonen aus *Chants de Taizé* für die ganze Woche ausgewählt, d. h. sowohl mittags als auch abends wird der gleiche Gesang für die Psalmen verwendet. Auf dem Ison intonieren die Solisten bzw. die Brüder Verse eines Psalms in verschiedenen Sprachen, die Pilgergemeinde soll den Ison halten und mit dem Rest des Gesangs antworten. Diese Form des responsorialen Singens mit der Pilgergemeinde findet lediglich in Wochen mit vielen Besuchern statt. In den Wochen mit wenigen Besuchern singt jedoch die Communauté die Psalmen wie beim Morgengebet auch mittags und abends. Im Gegensatz zu dem, was Belzen (1997: 193-195) berichtet, wird der Psalm im Sitzen gesungen.

### *Lesung*

Nach dem Psalm wird eine kurze Lesung vorgelesen. Morgens und abends stehen zwei Brüder auf und lesen sie vom Ambo aus mit einem Mikrofon vor. Die Communauté und der Teil der Pilgergemeinde, der mit dem Rücken zum Ambon sitzt, drehen sich um und setzen sich in Richtung Ambo. Ein Bruder liest die Lesung auf Französisch vor, der

---

<sup>115</sup> J. Gelineau komponierte große Teile der Offizien von Taizé.

andere auf Englisch. Danach kehren sie zu ihren Plätzen zurück. Beim Mittagsgebet ist die Lesung etwas kürzer und wird im Sitzen vorgelesen: Mehrere Brüder lesen sie von ihren Plätzen vor.<sup>116</sup> Jedoch ist es nicht möglich zu identifizieren, welcher Bruder liest, da er auf seinem Platz sitzen bleibt. Da diese Lesung kurz ist (nur wenige Verse lang), wird sie in mehreren Sprachen vollständig vorgelesen. Französisch und Englisch sind stets dabei, die anderen Sprachen werden je nach den Herkunftsorten der Pilgergemeinde gewählt. Verschiedene Brüder lesen die Lesung in verschiedene Sprachen vor. Nach drei oder vier Wiederholungen der Lesung in den Sprachen singt die Gemeinde ein Alleluia oder einen anderen kurzen Gesang.<sup>117</sup>

### *Responsorium*

Beim Morgen- und Abendgebet gibt es ein Responsorium nach der Lesung. Die Melodien der Responsorien stammen auch aus den Offizien von Taizé und sind in einem extra Blatt an den Eingängen der Kirche zu finden. Es gibt ein Blatt für die Responsorien am Morgen und am Abend. Zudem haben bestimmte liturgische Zeiten ihre eigenen Responsorien. Die Responsorien sind alle auf Französisch, werden mit der Orgel begleitet und mit einem responsorialen Stil aufgeführt.

### *Verse der Lesung*

Wie oben erläutert, wird im Mittagsgebet die ganze Lesung vollständig auf mehreren Sprachen wiederholt. Morgens und abends geschieht dies jedoch nur mit ein oder zwei Versen der Lesung. Nach drei oder vier Wiederholungen des Verses in mehreren Sprachen singt die Gemeinde ein Alleluia oder einen anderen kurzen Gesang.

### *Gesang*

Als Übergang zwischen der Lesung und der Stille gibt es einen anderen Gesang. In diesem Moment dreht sich die Gemeinde wieder in Richtung Altar. Der Gesang wird mit einer Gitarre oder einem Keyboard mit Gitarrenklang begleitet und auf ihm singen die Brüder häufig Soloteile. Bei jedem Gebet, sowohl morgens, mittags und abends, wird an dieser Stelle ein unterschiedlicher Gesang aufgeführt. Obwohl derselbe Gesang

---

<sup>116</sup> Auf dem für die Communauté reservierten Platz gibt es mehrere Mikrofone für das Singen von Solos und das Vorlesen.

<sup>117</sup> Dieser kurze Gesang muss nicht unbedingt eine Antiphon sein.

gelegentlich mehrmals im Laufe der Woche gesungen werden kann, ist kein Wiederholungsmuster zu erkennen.

### *Stille*

Nach dem Gesang gibt es keine Predigt, Impuls oder Erklärung der Lesung, nur Stille. Stille spielt eine wichtige Rolle in Taizé. Die Communauté bietet die Möglichkeit an, dass die Pilger eine ganze Woche oder ein Wochenende in Stille verbringen.<sup>118</sup> Diejenigen, die sich nicht dafür entscheiden (die Mehrheit der Pilgergemeinde), erleben in jedem Tagesgebet einen Moment der Stille. Jedes Gebet hat zwischen sieben und zehn Minuten Stille. Es handelt sich um eine Zeit für persönliches Gebet, Meditation und Reflexion in der Mitte des Gemeindegebets. Die Zeit der Stille wird während des Gebets nicht angekündigt oder erklärt. Lediglich am Ende des vorangegangenen Gesangs schweigt die ganze Gemeinde für einige Minuten, bis das nächste Element des Gebets beginnt.

### *Fürbitten*

Beim Morgen- und Abendgebet brechen die Fürbitten die Stille. Die Fürbitten werden *a cappella* intoniert. Geeignete Gesänge für die Fürbitten sind die Litaneien. Im Laufe einer Woche intoniert man zwei Gesänge für die Fürbitten. In der Feldforschungswoche kamen *Gospodi A* und *Laudamus te* vor. Die Gesänge für die Fürbitten haben einen mehrstimmigen Teil und einen oder mehrere von der Gemeinde gehaltene Isons, auf denen die Solisten die Fürbitten singen. Die Fürbitten werden in verschiedenen Sprachen gesungen. Abends lesen die Solisten zudem einige gesprochene Fürbitten. Es handelt sich um Fürbitten für konkrete Personen und aktuelle Ereignisse. In diesen Fällen hält die Gemeinde immer noch den Ison und der Solist spricht die Fürbitte darauf. Im Mittagsgebet gibt es keine Fürbitten.

### *Vaterunser*

Beim Morgengebet singt man das Vaterunser im Stehen. Die englische Version des Gesangs, *Our Father*, wird in den Wochen mit vielen Pilgern intoniert, da Englisch als gemeinsame Sprache dient. Besonders ist hier, dass dieser Gesang der Einzige ist, der nicht wiederholt wird. Der Gesang folgt dem Gebetstext und endet mit dem Amen, sodass er

---

<sup>118</sup> Pilger, die sich dafür entscheiden, eine Woche oder ein Wochenende in Stille zu verbringen, haben einen anderen Tagesablauf als die restlichen Pilger und schlafen und essen an getrennten Orten.

nur einmal gesungen wird. Das Vaterunser singt man lediglich morgens, beim Mittags- und Abendgebet wird er nicht aufgeführt.

### *Gesang*

Beim Morgengebet gibt es nach dem Vaterunser einen mit Gitarre<sup>119</sup> begleiteten Gesang. Dieser wird im Stehen aufgeführt und währenddessen bereiten die Brüder und die Dauerpilger die Kommunionformen und das gesegnete Brot vor. Jeden Tag wird an dieser Stelle ein anderer Gesang intoniert. Dieser Gesang hat keine thematische Verbindung zur Aktion, die durchgeführt wird. Beim Abendgebet kommt der Gesang direkt nach den Fürbitten und, da es abends keine Kommunion gibt, erfüllt dieser Gesang eine andere Funktion. Statt die Vorbereitung der Kommunion zu begleiten, dient der Gesang abends als Übergang zwischen den Fürbitten und dem Segensgebet. Für die Abendgebete werden zwei Gesänge ausgewählt und die Verteilung der Gesänge durch die Woche folgt der gleichen Struktur wie beim Anfangsgesang.

### *Kommunion*

Beim Morgengebet von Dienstag bis Samstag wird die Kommunion ausgeteilt.<sup>120</sup> Davor spricht ein Bruder ein Gebet und die Einladung zur Kommunion in zwei Sprachen. Danach verteilen die Brüder die Kommunionformen und einige Pilger das gesegnete Brot. Währenddessen singt man drei verschiedene Gesänge, die jeden Tag unterschiedlich sind. An dieser Stelle wird der Gesang *Jesus Christ Bread of Life* häufig gesungen, da er eine thematische Verbindung mit der durchgeführten Aktion hat. Andere Gesänge, die während der Kommunion gesungen werden, haben keinen Bezug zum Thema.

### *Segensgebet*

Beim Mittagsgebet nach der Stille spricht der Prior das Gebet auf Französisch und danach sprechen verschiedene Brüder es in verschiedenen Sprachen. Abends gibt es nach dem Gesang auch ein Segensgebet. Das Gebet ist kürzer und der Prior selbst spricht es in den verschiedenen Sprachen. Das Gebet wird jedoch nicht übersetzt, sondern es ist in jeder Sprache unterschiedlich. Morgens gibt es kein Segensgebet.

---

<sup>119</sup> Alle Gesänge, die mit Gitarre begleitet erscheinen, werden oft mit einem Keyboard mit Gitarrenklang begleitet.

<sup>120</sup> Montags findet keine Kommunion statt.

## *Endgesänge*

Abends und mittags nach dem Segensgebet und morgens nach der Kommunion werden die Endgesänge aufgeführt. Es handelt sich um verschiedene Gesänge mit oder ohne Begleitung und mit oder ohne Solos, die jeden Tag unterschiedlich sind und keine Weidholungsmuster im Laufe der Woche zeigen. Diese Gesänge signalisieren das Ende des offiziellen Gebets. Zumeist stimmt die ganze Gemeinde zwei Gesänge zusammen an. Während des dritten Gesangs steht der Prior auf und nachdem er die Kinder gesegnet hat, verlässt er die Kirche. Die Communauté folgt ihm. Morgens und mittags geht die ganze Communauté hinaus. Abends stellen die Brüder eine Ikone in die Mitte der Kirche und einige bleiben da und beten mit der Pilgergemeinde weiter. Andere Brüder bleiben in der Kirche, um mit den Pilgern ins Gespräch zu kommen, die dies wünschen. Der Ausgang der Brüder wird als Ende des Gebetes angesehen. Demzufolge eilen die Pilger, wenn die Brüder morgens und mittags die Kirche verlassen, aus der Kirche und gehen zum Essensstand, um Frühstück und Mittagessen zu erhalten. Während die Pilger hinausgehen, werden ein, zwei oder drei Gesänge weiter aufgeführt. Danach gibt es Stille in der Kirche. Abends ist es jedoch anders. Auch wenn viele Pilger gehen, bleibt ein großer Teil in der Kirche und betet weiter. Der Gesang wird begleitet und geleitet, je nach Möglichkeiten von einem Bruder oder einem Dauerpilger. Ab einem gewissen Moment, je nach Kapazitäten nach ein oder zwei Stunden geleiteten Gesangs, verlässt die Leitung die Kirche. Dann ist die Pilgergemeinde diejenige, die die Gesänge wählt und anstimmt. Im Laufe des Abends kommen und gehen die Pilger aus der Kirche. Und solange die Pilger dort singen, gibt es Musik in der Kirche, was mitunter die ganze Nacht sein kann. Obwohl das Beten die ganze Nacht hindurch möglich ist, wird der Ausgang des Priors hier als Ende des Abendgebets betrachtet, um dieses Gebet zu definieren.

Außerdem gibt es ein paar besondere Momente bei den Abendgebeten am Donnerstag und am Freitag. Am Donnerstagabend findet nach zwei Endgesängen das Treffen mit dem Prior der Communauté statt. Der Prior begrüßt die Pilger aller Länder und richtet eine Botschaft an alle in der Kirche. Danach wird weiter gesungen. Am Freitagabend findet die Kreuzanbetung statt. Nach dem Segensgebet wird eine Kreuzikone vorne platziert. Zuerst betet die Communauté das Kreuz an, indem sie sich über die Ikone beugt. Der Rest der Gemeinde betet sie von ihrem Platz aus an. Wenn die Brüder aufstehen, haben die Pilger die Möglichkeit, sich der Ikone zu nähern und ihren Kopf darauf zu legen. Eine lange, langsame Schlange von Pilgern bildet sich in der Mitte der Kirche für die

Kreuzanbetung, während das Singen weitergeht. Die ausgewählten Gesänge für diesen Moment sind thematisch mit dem Kreuz verbunden, z. B. werden häufig *Bleibet hier* oder *Adoremus te Christe* gesungen.

<b>Morgengebet</b>	<b>Mittagsgebet</b>	<b>Abendgebet</b>
Anfangsgesang	Anfangsgesang	Anfangsgesang
Psalm	Psalm	Psalm
Lesung	Lesung	Lesung
Responsorium	Verse der Lesung	Responsorium
Verse der Lesung	Gesang	Verse der Lesung
Gesang	Stille	Gesang
Stille	Segensgebet	Stille
Fürbitten	Endgesänge	Fürbitten
Vaterunser		Gesang
Gesang		Segensgebet
Kommunion		Endgesänge
Endgesänge		

Tabelle 12: Struktur der Gebete in Taizé.

Die in der Tabelle 12 dargestellte Struktur gilt für die ganze Woche außer für das Abendgebet am Samstag. Dieses hat eine besondere Struktur, die in der Tabelle 14 zu sehen ist. So wie die Kreuzanbetung jeden Freitag in Taizé stattfindet, wird auch Ostern jeden Samstagabend in Taizé gefeiert. Das Gebet wird wie üblich gefeiert, jedoch ohne Responsorium nach der Lesung. Nach dem Segensgebet ersetzt ein Gesang mit Gitarre, Solos und anderen Instrumenten die Endgesänge. Währenddessen dreht sich die Gemeinde in Richtung Ambo. Aus der Osterkerze werden in der ganzen Kirche Kerzen entzündet.<sup>121</sup> Nach dem Gesang lesen zwei Brüder eine andere Lesung auf Französisch und Englisch vom Ambo aus. Diese Lesung stammt aus den Evangelien und bezieht sich in der Regel auf die Auferstehung Christi. Danach folgt ein Responsorium der Osterzeit mit Orgelbegleitung. Wie bei den Mittagsgebeten werden einige Verse dieser Lesung auch in mehreren Sprachen und in Abwechslung mit einem Gesang vorgelesen. Danach intoniert die Gemeinde die Endgesänge. Während des ersten Gesangs dreht sich die Gemeinde wieder

<sup>121</sup> Samstags bekommt jeder Pilger eine Kerze am Eingang der Kirche. Diese Kerzen werden aus der Osterkerze entzündet, sodass sie die ganze Kirche beleuchten.

in Richtung des Altars, während des zweiten Gesangs gehen die Kerzen aus<sup>122</sup> und die Brüder verlassen die Kirche. Wie jeden Abend wird eine Ikone in der Mitte ausgestellt und die Pilgergemeinde darf weiter beten. Die Kirche bleibt die ganze Nacht offen, sodass die Pilgergemeinde dort bleiben kann.

<b>Abendgebet am Samstag</b>
Anfangsgesang
Psalm
Lesung
Verse der Lesung
Gesang
Stille
Fürbitten
Gesang
Segensgebet
Gesang und Anzünden der Kerzen
Lesung
Responsorium
Verse der Lesung
Endgesänge

*Tabelle 13: Struktur des Abendgebets am Samstag in Taizé.*

Ein Vergleich zwischen dem Abendgebet von Taizé, der Vesper des Stundengebets und dem Evening Prayer des anglikanischen Common Worships in ihren heutigen Formen (s. Tabelle 14) zeigt einige Gemeinsamkeiten, wie z. B. das Singen der Psalmen, die Lesung, das Responsorium, die Fürbitten und das Schlussgebet. Aber es gibt auch einige Unterschiede. Zum Beispiel wird in Taizé nur ein Psalm für jedes Gebet gesungen, statt mehrere. In Taizé wird kein Hymnus gesungen. Es gibt auch keine Eröffnungsformeln, und die Stille ist ein konstantes Element in allen Gebeten in Taizé, während es in der Vesper optional ist. Die Vesper, aber vor allem das Evening Prayer haben viel mehr Elemente, die nach Wunsch in das Gebet einbezogen oder ausgeschlossen werden können. Insgesamt hat das Gebet von Taizé eine einfachere und kürzere Form, was die Anzahl der Elemente und ihre Länge angeht. Dies entspricht dem Wunsch der Communauté, ein

<sup>122</sup> Aus Sicherheitsgründen erlöschen die Kerzen nach einigen Minuten von selbst.

einfaches Gebet zu schaffen, das die Einbeziehung einer sich verändernden Pilgergemeinde erleichtert.

Evening Prayer (Lurz, 2024)	Vesper (Buchinger, 2014)	Abendgebet von Taizé
Eröffnungsfomula u./o. Danksagung; u./o. Hymnus ;u./o. Canticum; u./o. Eröffnungsgebet [o. stattdessen: Form of Penitence o. The Blessing of Light]	„O Gott, komm mir zu Hilfe“ Hymnus	Anfangsgesang
Psalm(en)	2 Psalmen	Psalm
Canticum (opt.)	Canticum NT	
1-2 Lesungen	Lesung Homilie/Stille (opt.)	Lesung
Responsorium (opt.)	Responsorium	Responsorium Verse der Lesung
Magnificat	Magnificat	Gesang Stille
Fürbitten u. Danksagung	Fürbitten	Fürbitten
Vaterunser	Vaterunser	Gesang
Gnadezuspruch	Oration	Segensgebet
u./o. Friedensgruß	Segen	Endgesänge

Tabelle 14: Vergleich zwischen Evening Prayer, Vesper und Abendgebet von Taizé.

Außer den täglichen Gebeten gibt es in Taizé auch eine Heilige Messe am Sonntag um 10 Uhr.<sup>123</sup> Diese Messe ist die letzte Veranstaltung der Woche in Taizé und die meisten Pilger fahren nach der Messe nach Hause zurück. Die Messe folgt der römisch-katholischen Liturgie. Die Gesänge des Propriums stammen aus *Chants de Taizé*. Die Gesänge des Ordinariums stehen auf einem separaten Blatt, das am Eingang der Kirche verteilt

<sup>123</sup> Mitunter findet morgens vor dem Morgengebet eine Messe statt, die nach katholischem oder orthodoxem Ritus gefeiert wird, je nachdem, ob Pilger und Priester dieser Tradition nach Taizé gekommen sind. Diese Messen finden in einem der Räume der Kirche oder in der romanischen Kirche des Dorfes statt. Sie stehen nicht im Veranstaltungsprogramm, das man bei der Ankunft in Taizé erhält (die täglichen Gebete und die Sonntagsmesse stehen in diesem Programm), sondern werden jede Woche mündlich angekündigt.

wird. Einige dieser Gesänge wurden von Gelineau komponiert, andere von den Brüdern. Auch diese werden wie die Gesänge von *Chants de Taizé* aktualisiert. So wurde in der Feldforschungswoche ein neues Repertoire für das Ordinarium der Messe eingeführt. Bei der Auswahl der Gesänge des Propriums werden mehrere Sprachen berücksichtigt und diese werden mit Gitarre aber auch mit anderen Instrumenten begleitet.<sup>124</sup> Die Gesänge des Ordinariums mischen Latein und Landessprachen,<sup>125</sup> Solos, Duos, Trios und Tutti und werden oft *a cappella* oder mit Orgelbegleitung intoniert.

Die Struktur der Messe folgt zwar der katholischen Messe, es gibt aber einige Besonderheiten, die für Taizé typisch sind. Obwohl die ganze Liturgie auf Französisch stattfindet, erfolgen die Lesung und das Evangelium auf Französisch und Englisch. Danach werden einige Verse des Evangeliums in mehreren Sprachen wiederholt, wie sonst in den Gebeten von Taizé. Statt eine Predigt zu halten, spricht der Prior ein Gebet in verschiedenen Sprachen, worauf einige Minuten Stille folgen. Wie bei den anderen Gebeten sind zu Beginn der Messe bereits alle Menschen in der Kirche, auch die Communauté und die Priester, die konzelebrieren werden und die rechts vorne unter der Orgel sitzen. Die Brüder verlassen die Kirche ab dem zweiten Endgesang, das Singen geht jedoch weiter, wie es in den Tagesgebeten üblich ist. Jede Woche werden in Taizé etwa 35 bis 40 verschiedene Gesänge aus *Chants de Taizé* aufgeführt.<sup>126</sup> Dazu kommen die Responsorien, die Gesänge des Ordinariums der Messe und, in bestimmten Wochen, andere Gesänge aus den Offizien der Communauté. Letztlich findet sonntags um 20 Uhr vor dem Abendgebet ein Gebet in Stille für den Frieden statt. Es handelt sich um ein Gebet ohne Musik, bei dem diejenigen, die es wünschen, eine Zeit des persönlichen Gebets in Stille verbringen können.

---

<sup>124</sup> Mehr über andere Instrumente in Kapitel 8.

<sup>125</sup> Hauptsächlich Französisch, Deutsch und Englisch.

<sup>126</sup> Für diese Berechnung werden lediglich die in den Gebeten gesungenen Gesänge berücksichtigt, bis der Prior zusammen mit der Communauté die Kirche verlässt.



## 8. Aufführungspraxis

### 8.1. Stille Teilnahme im Gebet

Die Komposition der Gesänge von Taizé für das gemeinsame Gebet und die aktuelle Struktur dieses sind durch den Willen motiviert, die besuchende Pilgergemeinde an dem Gebet teilhaben zu lassen. Die Communauté sucht die aktive Teilnahme der Pilgergemeinde und wünscht sich, dass die Gesänge von Taizé das Beten ermöglichen und ein Mittel sind, um Einheit zu erreichen. Wie kann man Teilnahme im Kontext des gemeinsamen Gebets von Taizé definieren? Der aktive Beitrag zum Klang, durch das Singen oder das Spielen von Instrumenten, ist die erste klare Form der Teilnahme. Diese Art der Beteiligung ist allen partizipatorischen Veranstaltungen musikalischer Natur gemein, wie Turino erklärt. Die andere Art der Partizipation, die in den Gebeten von Taizé stattfindet, ist die stille Teilnahme (Steuernagel, 2021). Die Stille nimmt im Gebet von Taizé einen besonderen Platz ein: In der Mitte des Gebets gibt es stets einige Minuten Stille (zwischen fünf und zehn Minuten) für das persönliche Gebet. Für Clément ist die Funktion der Stille in den Gebeten von Taizé, das Hören zu ermöglichen und Herzenskräfte zu wecken (1999: 59-60). Frère Alois betont, dass junge Menschen in der Stille für etwas Transzendentes offen werden (Alois & Roncalli, 2014: 108).

Obwohl eine Analyse der stillen Teilnahme nicht Gegenstand dieser Arbeit ist, wurden einige Zeugnisse von der Pilgergemeinde gesammelt, die ihre Erfahrungen mit der Stille erklären können. Auf der einen Seite erlebt die Pilgergemeinde diese Stille als eine Form der Meditation, des persönlichen Gebets und der Reflexion:

[...] the silence, because, yeah, it's, it's very calming and I believe, or I perceive that I can go very deep into what I'm thinking. It's a meditative experience. (Nils, Interview 13)

Dieses Gebet in Stille ist jedoch zumeist keine Erfahrung, die man in Einsamkeit oder Isolation macht. Vielmehr führt die Stille selbst zu einem Einheitsgefühl:

As I just mentioned, the singing is very beautiful and we sing one and the same song, which brings us closer together and to God. But also, the moments in silence, that's just beautiful. Everyone is praying, oh, maybe most of the people are, are perhaps praying. And I'm a quite sensible person and I, I feel that-, I feel often that energy of, of, let's say, prayer and, and, and, and energy of peace and calm, what the people have during the prayer meetings, yeah. (Fynn, Interview 4)

Sowohl die Aussagen von Nils als auch die von Fynn unterstützen die Reflexion von Frère Alois, dass in der Stille etwas Transzendentes erlebt werden kann. Dies geschieht jedoch auch in Bezug auf die Gesänge. Während des Gesangs beschließen einige Pilger zu schweigen, den anderen zuzuhören und zu beten. Das ist im Kontext von Taizé eine gültige Form der Teilnahme. Die stille Teilnahme im Gesang ermöglicht, zu beten und eine Erfahrung von Einheit und Gemeinde zu erleben:

Ich höre auch manchmal einfach gerne einfach nur zu und lasse mich davon inspirieren und dann singe ich manchmal gerne mit und ist dann so eine Kombination. (Tabea, Interview 7)

But also, I like the moments when I stop singing and I just realize, oh, I've stopped and I'm silent but the sound keeps going on, like, without me it's also working, so, eh, so I don't know, that everyone is singing it's like, everyone is important in that because, if I stop, this is going on. Like, it also makes me realize that it's a sense of community. That if one person stops, they are keeping it and keep going. They help you. (Marzena, Interview 5)

During the prayer, when I get my head down during, maybe a song, and then I stand my head and I see so many people, and they are singing the song, and there are so many voices that make just one voice, and I say we are here, all together for Him. (Beatrice, Interview 2)

Für Steuernagel ist dieser Wechsel von Singen und Stille Teil einer partizipatorischen Kadenz. Während des Singens entsteht das Bedürfnis, nicht nur auf andere, sondern auch auf sich selbst zu hören. Die Stille während des Singens ist daher kein Mangel an Beteiligung am Gebet, sondern eine andere Form der Beteiligung (Steuernagel, 2021: 81). Ein Zeichen, das hilft, die stille Teilnahme von einem bloßen, abgelenkten Sein im Gebet zu unterscheiden, ist die körperliche Haltung des Pilgers. Manche Bewegungen und Gesten weisen auf eine aktive Teilnahme hin, wenn der Mensch nicht singt. Wie Beatrice berichtet, ist das Halten des Kopfes nach unten, versteckt zwischen den Händen oder Beinen, eine übliche Gebetshaltung in Taizé. Das gilt auch für das Augenschließen. Diese sind die Positionen, die die Pilgergemeinde üblicherweise einnimmt, wenn die Stille im Gebet beginnt. Aber auch während des Singens gibt es solche körperlichen Zeichen. Beispielsweise schließen manche Pilger die Augen, wenn sie singen, andere hingegen schauen nach oben oder blicken auf eine Ikone oder den Altar.<sup>127</sup> Manche Pilger folgen dem Gesang im Gesangsbuch. Andererseits gibt es Haltungen, die auf eine Ablenkung während des Gebets hinweisen, z. B.: Miteinander reden und ins Leere schauen, ohne zu singen,

---

<sup>127</sup> Solche Haltungen können in den Feldforschungsaufzeichnungen beobachtet werden. Z. B. beim Mittagsgebet am Dienstag, den 02.08.2022, sind mehrere Pilger zu sehen, die die Augen schließen und den Kopf nach unten halten während der Stille im Gebet.

oder auf das Handy zu schauen.<sup>128</sup> Diese sind aber nicht oft zu beobachten. Körperliche Haltungen wie das Augenschließen, das Halten des Kopfes nach unten und das Schauen auf eine Ikone, den Altar oder nach oben, sind nicht nur ein Zeichen für die aktive Teilnahme, sondern tragen auch zur Verstärkung des Gemeindegefühls bei. Ein Beispiel dafür ist das gemeinsame Umblättern. Die Bewegung und das Geräusch bei der Suche nach jedem neuen Gesang vermitteln das Gefühl, gemeinsam vor Gott zu sein. Ähnliches passiert mit den ritualisierten Bewegungen, wie dem Knien bei der Kreuzanbetung, die Lichtverteilung beim Gebet am Samstagsabend und dem Sitzen auf dem Boden. Diese Positionen und Bewegungen sind eine Ritualaufführung, die in der Liturgie von Taizé wiederholt wird. Sie ermöglichen ein Gefühl des Zusammenseins bzw. des Einsseins zu empfinden und werden als eine Besonderheit von Taizé wahrgenommen:

Es ist ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, das auch verstärkt wird dadurch, dass ja alle auf dem Boden sitzen, ganz nah beieinander. (Johannes, Interview 8)

But here a lot of people are standing, and then sitting and the kneeling and then having icons or paintings in the church and... So that's kind of different, you know? (Sofia, Interview 10)

Taizé is completely different from everything that I've known before and it's because also the fact that we are on the ground and not on the benches. You can, like, sit in every position you feel comfortable. And, yeah, that's also something different. (Beatrice, Interview 2)

Diese besonderen Bewegungen, Positionen und Gesten, die in Kombination mit einem besonderen Raum, der Kirche von Taizé, einer besonderen Zeit, der Gebetszeit, und einer besonderen Musik, den *Chants de Taizé*, geschehen, sind die Chronotopen von Steuernagel (vgl. Kapitel 3.3).

## 8.2. Teilnahme in der Musik des Gebets

Wie bereits erwähnt, wurden die Gesänge von Taizé mit dem Ziel komponiert, die Teilnahme der Pilgergemeinde zu fördern. Eine Analyse der Aufführungspraxis dieser Gesänge in Taizé erlaubt es, zu entdecken, welche musikalischen und performativen Eigenschaften die aktive Beteiligung der Pilgergemeinde begünstigen. Ab den Beobachtungen der Feldforschung werden hier die verschiedenen Rollen für aktive Beiträge zum Klang,

---

<sup>128</sup> Z. B. ist in den Feldforschungsaufzeichnungen beim Mittagsgebet am Donnerstag, den 04.08.2022, zu beobachten, wie einige Pilger während der Stille miteinander reden.

die musikalischen Merkmale und Aufführungspraktiken, die diese Beiträge ermöglichen, sowie die Gestaltung der Gebete und die Rolle der verschiedenen Sprachen analysiert.

### **8.2.1. Rollen der Teilnahme**

In den gemeinsamen Gebeten gibt es keinen Unterschied zwischen Performern und Publikum. Das Ziel der Aufführung ist die Teilnahme von allen im Gebet, das hauptsächlich aus Gesängen besteht. Die Menschen, die nicht aktiv am Klang beteiligt sind, weil sie in Stille teilnehmen oder abgelenkt sind, werden nicht als Publikum angesehen, sondern als potenzielle Teilnehmer. Auch wenn alle Teilnehmer sind, ist es möglich, in den Gebeten von Taizé zwischen mehreren Rollen zu unterscheiden. Diese Rollen haben verschiedene Schwierigkeitsgrade und erfordern ein unterschiedliches Maß an Spezialisierung.

Die Kernrolle in der Aufführung in Taizé liegt bei der Gemeinde, bestehend aus der Pilgergemeinde und der Communauté. Ihre Funktion ist es, den Gesang wiederholt zu singen. Dafür nimmt jede Person beim Betreten der Kirche ein Gesangsbuch und andere Notenblätter in die Hand. Jeder Gesang ist mit Text und Noten notiert, sodass diejenigen, die den Gesang nicht kennen, ihn während des Singens lernen können. Je nach musikalischen Kenntnissen können die Mitglieder der Gemeinde die eine oder die andere Stimme singen. Die meisten intonieren die Sopranstimme, da sie am einfachsten zu lernen ist. Jedoch wird die Gemeinde häufig und schnell mehrstimmig, indem mehrere Menschen die restlichen Stimmen bzw. verschiedene Einsätze bei den Ostinato-Kanons singen. Einige Menschen springen sogar im Laufe des Gesangs zwischen den verschiedenen Stimmen. Die Mehrheit der Anwesenden beteiligt sich im Gesang durch die Rolle der Gemeinde, welche die Kernrolle der Aufführung besitzt.

Die Gemeinde verliert jedoch ihre Kernrolle, wenn Gesänge aus den Offizien von Taizé in das Gebet hinzugefügt werden. Die Gemeinde ist mit diesen Gesängen nicht vertraut und häufig kennt sie weder die Texte noch die Noten. Die Communauté übernimmt hier die Kernrolle der Aufführung und die restliche Gemeinde bleibt in stellvertretender Teilnahme; vielleicht mit Ausnahme einiger weniger regelmäßiger oder Dauerpilger, die es sich trauen, in diese Gesänge einzustimmen. Diese Situation geschieht jedoch selten. In den Wochen mit viel Besuch passiert dies lediglich mit den Psalmen im Morgengebet und, in geringerem Ausmaß, mit den Responsorien, denn die Pilgergemeinde erhält Noten für die Responsorien und kann damit mitsingen. In den Wochen mit wenig Besuch werden häufig Psalmen und Hymnen aus den Offizien von Taizé gesungen. In solchen

Momenten des Jahres ist die Pilgergemeinde kleiner und besteht hauptsächlich aus Dauerpilgern, welche auch mit diesen Gesängen vertraut sein können. Bei der Aufführung von *Chants de Taizé* für das gemeinsame Gebet bleibt allerdings die Kernrolle bei der Gemeinde. Dazu kommen die anderen Rollen: Solisten, Chor und Instrumente.

Einige Brüder der Communauté stimmen die Solos stets mit Mikrofonen an. Eine kleine Soloaufführung findet am Anfang und am Ende eines Gesangs statt. Zu Beginn intoniert ein Bruder den Anfang des Gesangs und die gesamte Gemeinde stimmt sofort ein. Mitunter singt der Bruder sogar eine oder zwei Wiederholungen des Gesangs mit dem Mikrofon, bis die Gemeinde gut in den Gesang eingestiegen ist. Am Ende intoniert der Bruder ein Amen auf den letzten Takten des Gesangs, um zu signalisieren, dass der Gesang enden soll. Die Gemeinde hört dann sofort mit dem Singen auf.<sup>129</sup> Zusätzlich zu diesen Momenten gibt es Gesänge mit Solos auf dem Gemeindegesang und auf dem Ison, aber auch Solos als Fürbitten und als Psalmverse. Ein Bruder der Communauté erklärt im Experteninterview, dass die Solisten regelmäßig Gesangsunterricht erhalten. Auch andere Brüder und mitunter sogar die gesamte Communauté bekommen Gesangsunterricht und besondere Proben, um mehrstimmig zu singen, die neuen Gesänge zu erlernen oder das Repertoire bestimmter liturgischer Zeiten zu üben. Dies gewährleistet die Qualität der Soloauftritte und der restlichen musikalischen Interventionen der Communauté. Mit den Solos bekommt die Communauté, bzw. einige Brüder, eine besondere und anspruchsvollere Aufgabe im Gebet, welche den musikalischen Fähigkeiten der Communauté entspricht. Zudem bedeutet die Rolle des Solisten eine Verantwortung für die Leitung der Liturgie und durchbricht die mögliche Monotonie, die sich bei den Gebeten für die Communauté, die stets dabei ist, einstellen kann.

In den Wochen mit viel Besuch<sup>130</sup> wird ein Pilgerchor gebildet, welcher in den Abendgebeten und in der Messe am Sonntag singt. Jeden Sonntagnachmittag, wenn die Pilger für die Woche in Taizé ankommen, werden verschiedene Aufgaben verteilt. Der Chor steht allen Pilgern offen, die sich ihm anschließen möchten. Allerdings wird bei der Anmeldung eine gewisse Chorerfahrung und eine gewisse Vertrautheit mit den Gesängen von Taizé vorausgesetzt. Die Pilger melden sich für eine der Stimmlagen an und ohne

---

<sup>129</sup> Dieses Aufführungsmuster ist sowohl in den Aufzeichnungen der Feldforschung als auch in den übertragenen Gebeten auf Youtube zu beobachten.

<sup>130</sup> Normalerweise im Sommer und an Ostern.

Vorsingen dürfen sie jeden Nachmittag zwei Stunden proben.<sup>131</sup> Die Funktion des Chors wird in der ersten Probe als ein Dienst für die Gemeinde erklärt. Der Chor singt nicht vor, sondern dient als Unterstützung des Gemeindegesangs, indem er die neuen und die weniger bekannten Gesänge sowie die schwierigen Teile der Gesänge lernt und sie selbstbewusst aufführt, damit die Gemeinde leichter einstimmen kann.<sup>132</sup> Damit der Chor in der Kirche hörbar ist, hängen dort auf dem Chorplatz einige Mikrofone. Die Chorproben finden *a cappella* in der Kirche statt und bestehen aus zwei Teilen. Die erste Stunde der Probe ist eine öffentliche Probe. Die angemeldeten Chormitglieder müssen anwesend sein, andere Pilger sind aber auch zur Probe eingeladen. Die Pilger werden gebeten, sich in den verschiedenen Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) aufzuteilen, um verschiedene Gesänge zu proben, die im Laufe der Woche im Gebet gesungen werden. Diese Probe dient dazu, den Pilgern die Alt-, Tenor- und Bassstimmen beizubringen. Andere Fokuspunkte sind die Aussprache jedes Gesangstexts, die Intonation<sup>133</sup> und das Lernen des Isons. Die zweite Stunde ist eine geschlossene Probe mit den angemeldeten Chormitgliedern. Zusätzlich zu den bereits erwähnten Punkten wird hier auf weitere musikalische Elemente eingegangen, wie, z. B. das richtige Singen von Triolen,<sup>134</sup> die Dynamik und die Expressivität.<sup>135</sup> In der geschlossenen Probe werden die neuen Gesänge und die liturgischen Gesänge der Messe eingeführt. Wenn der Chor mit ihnen vertraut ist, werden diese Gesänge bei der öffentlichen Probe mit anderen Pilgern geübt. Am Abend oder am darauffolgenden Tag werden sie im Gebet oder während der Messe aufgeführt, wodurch die restliche Gemeinde sie lernt. Diese Form des schrittweisen Probens bis hin zum Singen im Gebet bedeutet, dass es stets eine Gruppe gibt, die den Gesang kennt, was es dem Rest erleichtert, ihn zu lernen.

Der Chor hat keine feste Leitung. In den Sommermonaten kommt ein junger professioneller Dirigent nach Taizé, um die Proben zu leiten. Mitunter leitet eine Schwester von Saint-André einige Chorproben und in der Feldforschungswoche hat einer der Dauerpilger zusammen mit dem professionellen Chorleiter die Proben geführt. Die Ansprüche der

---

<sup>131</sup> So wurde die Annahme im Chor während der Feldforschung erlebt und in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>132</sup> In der Chorprobe am Montag, den 01.08.2022, erklärt der Chorleiter die Funktion des Chors und dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>133</sup> In der Chorprobe am Mittwoch, den 03.08.2022, wird die Intonation des Gesangs *Ô toi, l'au-delà de tout* geübt. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>134</sup> In der Chorprobe am Dienstag, den 02.08.2022, wird die Triole des Gesangs *Ubi caritas* geübt. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>135</sup> In der Chorprobe am Mittwoch, den 03.08.2022, spricht der Chorleiter über die Bedeutung mehrerer Gesangstexte und die Expressivität der Gesänge. Er stellt den Unterschied zwischen Noten lernen und Kunst machen dar. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

Leitung sind hoch. Der Chor wird aufgefordert, die Stimmung beizubehalten, und schwierige Stellen werden in den Proben erarbeitet. Diese Erwartungen entsprechen nicht immer der musikalischen Qualität des Chores, der aus Amateursängern besteht, aber sie tragen dazu bei, seinen Klang zu verbessern.<sup>136</sup> Interessant ist, dass der Chor während der Gebete nicht geleitet wird. Beim Abendgebet sitzt der Chor auf den Treppen. Auf dem Boden daneben sitzt der Chorleiter, welcher aber nicht leitet. Der Chor singt mit denselben Hinweisen wie die restliche Gemeinde, d. h. den Anfangs- und Endsolos. Gelegentlich weist der Chorleiter beispielsweise auf ein *piano* hin, wenn er feststellt, dass der Chor zu laut singt und die Solos der Brüder deswegen nicht hörbar sind.<sup>137</sup>

Die einzigen beiden Momente, in denen der Chorleiter im Gebet aktiv wird, sind der Samstagabend und die Messe. In diesen beiden Gebeten begleiten die melodischen Instrumente das Gebet, für die der Leiter ihren Einsatz markiert.<sup>138</sup> Dazu kommt, dass die liturgischen Gesänge der Messe sowohl für den Chor als auch für die Pilgergemeinde neu und unbekannt sind.<sup>139</sup> Da nicht zu erwarten ist, dass die Pilgergemeinde diese Gesänge kräftig singt, leitet der Leiter den Chor bei diesen neuen Gesängen, um ihm mehr Sicherheit und Kraft beim Singen zu geben. Die Pilgergemeinde hat zwar die Noten der liturgischen Gesänge bei der Messe, aber wenn sie nicht in die Gesänge einstimmt, weil sie sie nicht kennt und die Noten nicht lesen kann, befindet sie sich in einer stellvertretenden Teilnahme, da der Chor für sie singt. Mit Ausnahme dieser beiden Momente ist die Rolle des Chorleiters während der Gebete inexistent. Das bedeutet, dass die Leitung des Gesangs, sein Anfang und sein Ende, bei den Solisten liegt. Diese sind die zwei einzigen Punkte, die fest geleitet werden. Während der Aufführung kann man jedoch Hinweise über das Tempo und die Intonation durch eine eventuelle Instrumentalbegleitung

---

<sup>136</sup> In den Chorproben ist der Unterschied zwischen dem professionellen Chorleiter und dem Amateurchor bemerkbar. Z. B. spricht der Chorleiter am Freitag, den 05.08.2022, über die Artikulation eines Gesangs und mehrere Chormitglieder denken, dass er über die Dynamik spricht. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>137</sup> Auch bei der Chorprobe am Freitag, den 05.08.2022., weist der Chorleiter den Chor an, *piano* zu singen, da sonst die Solos der Brüder nicht zu hören sind, selbst wenn sie ein Mikrofon benutzen. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>138</sup> Ab dem Donnerstag, 04.08.2022, der Feldforschungswoche probt separat eine Gruppe von Pilgern mit Instrumenten Gesänge für das Gebet am Samstagabend und für die Messe am Sonntag. Die Instrumente und der Chor proben zusammen am Samstag die Gesänge für die beiden Veranstaltungen. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>139</sup> Die Gesänge für die Messe werden ab dem Mittwoch, 03.08.2022, der Feldforschungswoche in der geschlossenen Chorprobe geprobt. Am Freitag, den 05.08.2022, werden diese Gesänge in der offenen Chorprobe geübt, sodass mehr Pilger sie lernen konnten. Am Samstag gibt es nur eine geschlossene Probe mit den Instrumenten und mit einem Bruder, der einige Solos bei den Gesängen für die Messe singt. Hier wird auch das Tempo der Gesänge bestimmt. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

bekommen. Allerdings haben die Instrumentalbegleitung, die Solisten und der Dirigent keinen sichtbaren Platz in der Kirche. Die Pilgergemeinde kann nicht sehen, wer während des Gebets singt oder spielt. Die musikalische Leitung ist folglich rein akustisch. Die Nichtvisualisierung einer oder mehrerer dirigierender Personen mildert das Gefühl, dass jemand den Gesang leitet.

Es gibt zwei Arten von Instrumenten in den Gebeten von Taizé. Einerseits die Harmonieinstrumente, die den Gesang begleiten und unterstützen, und andererseits die Melodieinstrumente, die als eine Art Solo-Instrumente funktionieren. Unter den Harmonieinstrumenten befinden sich die Orgel, die Gitarre und das mit Gitarrenklang gesampelte Keyboard. Die Orgel wird von einem Bruder gespielt und begleitet die Musik aus den Offizien von Taizé, z. B. Responsorien, Hymnen und Psalmen. Die Gitarre und das Keyboard begleiten hingegen die Gesänge von Taizé.<sup>140</sup> In der Regel wird das Keyboard, welches auch ein Bruder spielt, in den Gebeten benutzt. Das Keyboard befindet sich im vorderen Bereich, wo die Brüder sitzen. Mitunter wird die Communauté aber auch von einer befreundeten Gitarristin besucht, welche während der Gebete spielt. Wenn eine Gitarre vorhanden ist, befindet sie sich ganz vorne rechts in der Kirche, an einem Ort, der nicht sichtbar ist, und wird mittels eines Mikrofons verstärkt. Die instrumentale Begleitung dient als Unterstützung des Gesangs. Es handelt sich nicht um eine bloße Verschönerung, sondern trägt dazu bei, ein konstantes Tempo für die Dauer des gesamten Gesangs beizubehalten und dient als Referenz für die Stimmung der Gemeinde und der Solisten.

Die Melodieinstrumente hingegen funktionieren als Solo-Instrumente. Wenn es viele Pilger in Taizé gibt, fragt die Communauté jede Woche, ob einige Pilger Instrumente mitgebracht haben. Jede Woche gibt es eine andere Besetzung, je nachdem, welche Instrumente zur Verfügung stehen. Während der Feldforschungswoche gab es z. B. eine Klarinette, eine Trompete, ein Fagott, zwei Flöten und zwei Querflöten. Die melodischen Instrumente proben jeden Nachmittag zusammen und spielen neben dem Chor im Abendgebet am Samstag und in der Messe am Sonntag. Sie spielen jedoch nicht alle Gesänge, sondern die Gesänge von Taizé, die ab der Lichtliturgie am Samstag und ab der Kommunion am Sonntag aufgeführt werden. Die Instrumente spielen in Solo, Duo und Trio. Der Chorleiter markiert, wann sie spielen sollen und in welcher Kombination. Wenn es in

---

<sup>140</sup> Nicht alle Gesänge von Taizé werden jedoch begleitet. In jedem Gebet gibt es mehrere Gesänge *a cappella*.

einem Gesang Vokal- und Instrumentalsolos gibt, wechseln sie sich ab.<sup>141</sup> Die Einbeziehung von Soloinstrumenten in den Gebeten am Samstag und Sonntag zeichnet diese als besondere Gebete und bietet Pilgern mit einer bestimmten musikalischen Spezialisierung die Möglichkeit, eine ihren Fähigkeiten entsprechende Rolle zu übernehmen.

Die beschriebene Rollenverteilung entspricht der Situation in Taizé während der Wochen mit vielen Pilgern, hauptsächlich während der Sommermonate und Ostern. In den restlichen Monaten wird die Rollenverteilung an die Anzahl der Menschen in Taizé angepasst. So ist es üblich, dass es keine Melodieinstrumente gibt oder dass kein Chor gebildet werden kann. Die Rollen der Solisten, der Gemeinde und der Harmonieinstrumente werden jedoch das ganze Jahr über beibehalten.

### **8.2.2. Musikalische Merkmale und Aufführungspraktiken**

Zusätzlich zu den verschiedenen Aufführungsrollen gibt es bestimmte musikalische Merkmale und Aufführungspraktiken, die die Teilnahme an der Musik ermöglichen. Die meisten Gesänge von Taizé haben eine offene und zyklische Form, d. h. sie können wiederholt werden, so lange wie es die Situation fordert. Das Ende der Wiederholungen ist nicht im Gesang markiert, sondern muss extern von den Solisten signalisiert werden. Derselbe Bruder, der den Gesang angestimmt hat, intoniert ein Amen auf den letzten Takten. Die Gesänge sind kurz, eine einzelne Darbietung dauert weniger als eine Minute, aber im Gebet können die Gesänge bis zu fünf Minuten lang wiederholt werden.

Die Wiederholungen in Taizé finden in Mikrozyklen statt, wie bei der zyklischen Form der Gesänge, aber auch bei der Anwendung melodischer und Rezitationsformeln. Diese Rezitationsformeln befinden sich bei den Litaneien und Antiphonen für das Solosingen der Fürbitten und der Psalmverse. Die Rezitationsformeln sind nicht im Gesangsbuch zu finden, da sie Soloteile sind. Die Litaneien und die Antiphonen haben auch melodische Formeln. Am Ende jeder Rezitation kommt eine Formeln, die den Einsatz der Gemeinde und die Wiederholung des Gesangs signalisiert und erleichtert. Obwohl die melodischen Formeln von dem Solisten intoniert werden, sind sie auch im Gesangsbuch zu finden. Jedoch sind sie kleiner als die restlichen Noten geschrieben und ihr Text steht in Klammern (s. Abbildung 8: Soloanfang des Alleluia 4. Eine andere Art von Wiederholung ist die Wiederholung von Makrozyklen. Im Fall von Taizé bezieht sich das auf die Wiederholung mehrerer Gesänge zu bestimmten liturgischen Momenten in der Woche. Die

---

<sup>141</sup> Dies wurde während der Feldforschungswoche beobachtet und in den Feldnotizen vermerkt.

Wiederholung bestimmter Gesänge, z. B. bei den Fürbitten, bei den Psalmen und als Anfangsgesang, führt zu einer Ritualisierung der Gebete und fördert die Teilnahme der Gemeinde.<sup>142</sup> Denn je besser die Pilgergemeinde einen Gesang kennt, desto lauter und enthusiastischer singt sie. Die Wiederholungen von Mikro- und Makrozyklen ermöglichen das Erlernen der Gesänge und die Teilnahme im persönlichen meditativen Gebet und im Gesang:

And I also like that, that you repeat a lot of the things so you eventually learn quite fast a song. So then you are able to sing, you feel like you are more part of this experience. (Sofia, Interview 10)

And by repeating each, eh, each song it also increases, let's say, the meaning or, how to say, the force or the- (I: The power?) yeah, that's a better word, the, the power of the songs. And it, ah, it ah, injects better in my heart and my mind. (Fynn, Interview 4)

[...] eine Art von Beschäftigung, die, hm, die einen zur Ruhe bringt, weil man einfach singt, man denkt gar nicht so viel. Wenn man jetzt zum Beispiel in den zehn Minuten Stille ist oder wenn man irgendwas anders tut, dann hat man verschiedene Gedanken in seinem Kopf. Aber wenn man einfach singt, dann, äh, ist die Musik, ist das was einen beschäftigt, dadurch dass du immer nachdenkst, auch wenn man jetzt nicht viel darüber nachdenken muss, aber es sind ja nur dieselben zwei Sätze die man so singt, mehr oder weniger. Einfach sehr beruhigend und, äh, schafft ein Gefühl von Zugehörigkeit. Es ist eine sehr angenehme, meditative Tätigkeit, würde ich sagen. (Johannes, Interview 8)

Entonces, para mí la música y más la música de Taizé es algo que me ayuda mucho a entrar en las oraciones, porque es repetir al final una, una frase y darte cuenta. Y, y muchas veces son cosas que la letra dice que no te estás dando cuenta de lo que dice y al repetirla muchas veces te das cuenta de que es verdad, de que cabe en tu vida, de que en tu vida realmente se hace, se hace real.<sup>143</sup> (Sergio, Interview 9)

Die Variation ist in Taizé intensiv. Als Variationselemente kann man in Taizé die Vokal- und Instrumentalsolos identifizieren, aber auch die Möglichkeit, mehrstimmig zu singen, oder eine Instrumentalbegleitung hinzuzufügen. Die verschiedenen Variationselemente überlagern sich mit dem Grundgesang, der durch den Ostinato-Gemeindegesang entsteht. Diese Übereinanderlagerung aller musikalischen Elemente ergibt eine dichte Textur. Die verschiedenen Stimmlagen sind nicht proportionell dargestellt, sodass die Sopranstimme viel mehr zu hören ist als alle anderen. Obwohl die Mehrstimmigkeit zu hören ist, kann

---

<sup>142</sup> Mehr über die Wiederholung bestimmter Gesänge im Laufe der Woche in Kapitel 7.

<sup>143</sup> Übersetzung: „Für mich ist die Musik, und insbesondere die Musik von Taizé, etwas, das mir sehr hilft, in die Gebete einzusteigen, weil man einen Satz wiederholt und ihn dann versteht. Und oft gibt es Dinge, die in den Texten stehen, von denen man gar nicht weiß, was sie bedeuten, und wenn man sie viele Male wiederholt, merkt man, dass sie wahr sind, dass sie in dein Leben passen, dass sie wirklich in deinem Leben real werden“.

man die Stimmlagen nicht deutlich hören. Ähnliches passiert mit den Soloteilen. Die Pilgergemeinde singt so laut und kräftig, dass die Solisten häufig kaum zu hören sind, obwohl sie durch ein Mikrofon verstärkt werden.<sup>144</sup> Wie bereits erwähnt, ist dies einer der wenigen Momente, in denen der Chorleiter in das Abendgebet eingreift und den Chor (nicht die ganze Gemeinde) anweist, leiser zu singen. Die Gitarren- oder Keyboardbegleitung sind von demselben Problem getroffen.

Ein anderes Merkmal dichter Musik ist eine breite Stimmung. In der Pilgergemeinde und auch im Chor gibt es ein sehr breites Spektrum an musikalischen Fähigkeiten. Daher ist die Stimmung des Gesangs sehr breit. Bei den Gesängen mit Begleitung und Solisten bleibt die Gemeinde normalerweise zwischen einem Viertel- und einem Halbton unter der Stimmung der Begleitung.<sup>145</sup> Manche Menschen empfinden die Begleitung als irritierend und als Dissonanz erzeugend. Bei den *a cappella* Gesängen sinkt die Stimmung jedoch allmählich, sodass zwischen dem Anfang und dem Ende eines Gesangs ein Unterschied von mehreren Tönen bestehen kann.<sup>146</sup> Je nach den musikalischen Fähigkeiten der Pilger ändert sich die Wahrnehmung der Stimmung:

I think I'm impressed how, you know, how organized it is, like, generally, as a community I think we sing really well. Ah, and it's, we keep the harmony and mostly, I think, keep the tempo. (Marzena, Interview 5)

It's just the, this year the choir is pretty out of tune, so. And, that, that shouldn't bother me as much, eh, as it does, eh. I think it's. But distracts me from praying, actually. [...] It's more when I'm in the choir, because when you're out there in the big- eh, yeah, the community, with the mass, you can say, then it doesn't bother me that much because everyone is kind of singing how they want. And some people can't sing, that's okay, it's not a problem. But when we are singing with the guitar, and every- always being a quarter tone below it's really- (Nils, Interview 13)

Ein anderes Zeichen der Beteiligung der Pilgergemeinde ist das Tempo. Die Pilgergemeinde tendiert stets dazu, langsamer zu singen. Deswegen singen die Brüder den Anfang jedes Gesangs schneller als er sein sollte. Damit versuchen sie, zu vermeiden, dass der

---

<sup>144</sup> Beispielsweise zeigen die Feldforschungsaufzeichnungen in Taizé, dass während des Mittagsgebets am Dienstag, den 02.08.2022, und der Kreuzanbetung am Freitag, den 05.08.2022, die Solostimmen der Brüder bei den Gesängen *De Noche* und *Bleibet hier* zu hören sind, jedoch ist es nicht möglich zu erkennen, welcher Text und in welcher Sprache die Brüder singen.

<sup>145</sup> Es gibt deutliche Tonunterschiede zwischen der Gitarre und der Pilgergemeinde während des Gesangs *Herre visa mig vägen*, beim Mittagsgebet am Dienstag, den 02.08.2022, während des neuen Gesangs *Paro mim*, beim Mittagsgebet am Donnerstag, den 04.08.2022 und während des Gesangs *Bleibet hier* bei der Kreuzanbetung am Freitag, den 05.08.2022. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnungen zu beobachten.

<sup>146</sup> Beim Mittagsgebet am Dienstag, den 02.08.2022, sinkt der Ton während des Gesangs *Ubi caritas*, der *a cappella* gesungen wurde. Dies ist in der Feldforschungsaufzeichnung zu beobachten.

Gesang zu langsam wird.<sup>147</sup> Mitunter gibt es sogar zwei verschiedene Tempi in der Pilgergemeinde, ein schnelleres Tempo vorne und ein langsameres Tempo im hinteren Teil der Kirche. Der Tempounterschied kann bis zu einem ganzen Taktschlag betragen. Tempounterschiede können auch zwischen der Begleitung und der Pilgergemeinde entstehen, oder zwischen dem Chor und der Pilgergemeinde.<sup>148</sup> Am Samstagabend und am Sonntag achtet der Chorleiter darauf, das Tempo des Chors dem Tempo der Pilgergemeinde anzupassen. Diese Merkmale des Tempos und der Stimmung sind Beteiligungsdiskrepanzen (Keil, 1987). Die Virtuosität ist auch intensiv. Die Solisten intonieren stets über den Gemeindegang, entweder auf dem Teil mit Text oder auf einem Ison. Wenn die Soli den Textteil des Gesangs überlagern, heben sie sich nicht besonders vom Gemeindegang ab. Auf der anderen Seite erinnern die Solos auf dem Ison an das Call-and-response-Singen. In diesem Fall werden die Solos hervorgehoben und wechseln sich mit dem Gemeindegang ab. Sie sind jedoch kurz und die Rolle des Solisten wechselt zwischen verschiedenen Brüdern. Diese Art von Virtuositätsaufführung trägt dazu bei, dass die Solos die Beteiligung der Gemeinde nicht unterbrechen. Außerdem macht es die Lautstärke, mit der die Gemeinschaft singt, schwierig, die Solos zu hören.

Obwohl das Programm jedes Gebets der Pilgergemeinde unbekannt ist, wurde es von der Communauté geplant, d. h. die Gesänge werden nicht spontan angestimmt. Eine Gruppe von Brüdern bereitet die Liturgie vor und wählt die passenden Gesänge aus.<sup>149</sup> Ein Faktor, der die Auswahl der Gesänge und die Beteiligung der Pilgergemeinde beeinflusst, ist die Sprache der Gesänge. Wie bereits erwähnt, werden Gesänge in den Sprachen der anwesenden Pilger ausgewählt. Wenn immer möglich, kommen Gesänge zum Einsatz, die im Original in den jeweiligen Sprachen komponiert wurden. Ansonsten führt man die gewünschte Übersetzung des Gesangs auf. Es wird zwischen den Übersetzungen nicht gewechselt und auch nicht mehrere Übersetzungen gleichzeitig aufgeführt. Jedoch kombiniert man verschiedene Sprachen bei den Solos, sodass jedes Solo in einer anderen Sprache ist. Dasselbe passiert mit den Lesungen und den Segensgebeten. Darüber hinaus sind die Gesänge so angeordnet, dass keine zwei Gesänge in derselben Sprache hintereinander

---

<sup>147</sup> Dies sagt ein Bruder der Communauté bei der Chorprobe am Samstagnachmittag, den 06.08.2022, und so wurde es in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>148</sup> Bei den Gesängen *Ubi caritas* und *Alleluia* beim Mittagsgebet am Dienstag, den 02.08.2022, gibt es deutliche Tempounterschiede zwischen der Gemeinde und den Solisten. Dazu wird das Tempo im Laufe der Gesänge allmählich langsamer. Dies ist in der Feldforschungsaufzeichnung zu beobachten. Auch beim Abendgebet am Samstag, den 06.08.2022, bei den Gesängen *Laudemus te* und *Alleluia* sind ähnliche Tempounterschiede zu beobachten. Dies kann in den entsprechenden Youtubevideos beobachtet werden.

<sup>149</sup> Dies erklärt ein Bruder der Communauté im Experteninterview.

aufgeführt werden. Diese Sprachenvielfalt hilft der Beteiligung der Pilgergemeinde, die sich in ihren eigenen Sprachen einbezogen fühlt.

Die Sprache kann jedoch auch ein Beteiligungsproblem darstellen, wenn ein Gesang in einer Sprache intoniert wird, die für die Mehrheit der Pilgergemeinde schwierig oder unbekannt ist. Andere Momente des rituellen Versagens können bei der Beteiligung an den Gesängen aus den Offizien der *Communauté*, die die Pilgergemeinde nicht kennt, und bei der Beteiligung an dem Ison stattfinden. Das passiert dadurch, dass mehrere Menschen in der Pilgergemeinde nicht in den Ison einstimmen, weil sie es nicht gelernt haben oder weil sie nicht wissen, dass sie es singen sollten.<sup>150</sup> Auch während des Singens kann das Ritual unterbrochen werden, wenn es ein Problem während der Aufführung gibt, z. B., wenn die Begleitung plötzlich mitten im Gesang aufhört. Dies führt zu Verwirrung bei der Pilgergemeinde, die glaubt, dass der Gesang zu Ende ist, obwohl sie das Signal für das Ende des Gesangs nicht gehört hat.<sup>151</sup> Ein anderer Moment der Verwirrung ist, wenn der Solist zu Beginn des Liedes nicht in der richtigen Tonhöhe einsetzt und dadurch eine große Dissonanz mit der Gitarre entsteht.<sup>152</sup> Diese Momente geschehen jedoch nicht oft. Es kommt häufiger vor, dass bestimmte Personen aus dem Flow fallen, weil sie während des Gebets abgelenkt sind, wie Pablo zugibt. Die obengenannten körperlichen Haltungen können dieses „aus dem Flow fallen“ verraten.

Sí, o sea, muchas veces como que estoy pensando en otras cosas, pero cuando realmente siento una canción me siento libre, me siento en paz, me siento muy tranquilo.<sup>153</sup> (Pablo, Interview 1)

Trotz der möglichen Ablenkungen liegt die Aufmerksamkeit auf dem Tun, auf dem Singen und dem Beten, und nicht auf der künstlerischen und fehlerfreien Aufführung. Die Musik führt zu einer besonderen Konzentration und die Gemeinde gerät in einen meditativen und friedlichen Flow. Diese besondere Atmosphäre, die sich während der Aufführung entfaltet, wirkt sich auf die Pilgergemeinde aus, die sie sehr stark wahrnimmt.

---

<sup>150</sup> In den Feldforschungsaufzeichnungen ist zu beobachten, dass beim Morgengebet am Freitag, den 05.08.2022, sehr wenige Menschen den Ison beim Gesang *Laudamus te* singen.

<sup>151</sup> Dies geschieht beim Morgengebet am Montag, den 01.08.2022. Beim Gesang *Bonum est confidere*, der mit Gitarrenbegleitung aufgeführt wird, verstummt die Gitarrenbegleitung plötzlich. Viele Mitglieder der Pilgergemeinde hören auf zu singen. Aber als die Brüder weiterhin die Solos singen, nimmt die Pilgergemeinde nach und nach das Singen wieder auf. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>152</sup> Dies geschieht beim Abendgebet am Sonntag, den 31.07.2022. Beim Gesang *Ô toi, l'au-delà de tout* stimmt der Solist den falschen Ton an. Nach wenigen Sekunden der Verwirrung folgen die Menschen der Intonation der Gitarrenbegleitung. Dies wurde in den Feldnotizen vermerkt.

<sup>153</sup> Übersetzung: „Ja, ich meine, ich denke oft über andere Dinge nach, aber wenn ich ein Lied wirklich fühle, fühle ich mich frei, ich fühle mich in Frieden, ich fühle mich sehr ruhig“.

La primera vez que entré a la oración, la primera vez que escuché los cantos, se me puso la piel chinita. Sí, sí, sí, se me empezó a sentir cosquillitas como por todo el cuerpo.<sup>154</sup> (Pablo, Interview 1)

Actually, one day here in Taizé, eh, they were singing it after the evening prayer. And I had to, I busted out in tears out of emotion. It has a very powerful effect on me. (Fynn, Interview 4)

Ja, also, im ersten Gebet oder in den ersten zwei Gebeten, als wir diese Woche ankamen, kamen mir so ein bisschen die Tränen, weil ich irgendwie so berührt war, weil so einfach alles harmoniert und alles so zusammenspielt und jeder einfach jetzt gerade in dem Moment lebt und ich einfach zu Ruhe kommen konnte und meine Gedanken schleifen lassen konnte, es war einfach- (Tabea, Interview 7)

But I feel like I can be really part of the prayer, that I can really enjoy praying if I am also singing. So, I think that is the most important part of being here and sometimes I really feel that thanks to singing I am really cleaning myself or, yeah, so it really helps me to find my inner peace during the prayers. (Emma, Interview 6)

Yeah. It's kind of meditative in a way. Because you, you start singing and you, eh, all the voices blend together and you feel a connection with everybody around you. And you find yourself in a very calmed state, eh, I find myself at peace. Eh, and it's, yeah, it's very meditative. (Sven, Interview 12)

In Bezug auf das Kontinuum zwischen partizipativer und präsentativer Aufführung befindet sich die Aufführung in den Gebeten von Taizé näher am partizipativen Ende des Kontinuums. Die fehlende Unterscheidung zwischen Künstler und Publikum, die ständige Wiederholung, die intensive Variation und dichte Textur und Tempo sowie die heruntergespielte individuelle Virtuosität sind die Merkmale einer partizipativen Aufführung. Allerdings hat die Aufführung in den Gebeten von Taizé einige Ähnlichkeiten mit der präsentativen Musik: das feste Programm, die zielgerichteten und detailorientierten Chorproben und die Kontrolle über die Dauer der Gesänge durch markierte Anfänge und Enden. Dazu erlebt man in der Aufführung eine Spannung zwischen der festen und stabilen monastischen Communauté, welche ein Höchstniveau an musikalischer Spezialisierung erreicht, mit dem Ritual gut vertraut ist und eine gewisse Stabilität benötigt, und der sich ständig verändernden Pilgergemeinde, welche ein breites Spektrum an musikalischen und rituellen Kenntnissen hat. Diese Spannung äußert sich in den visuellen und physischen Barrieren, die zwischen den beiden Gruppen bestehen: Die Trennung in der Kirche mit Pflanzen rund um die Communauté und die weißen Kutten der Brüder. Bei der Aufführung einiger Rituale ist auch ein Abstand zu sehen. Beispielsweise vollziehen bei der

---

<sup>154</sup> Übersetzung „Als ich zum ersten Mal das Gebet betrat, als ich zum ersten Mal die Gesänge hörte, bekam ich eine Gänsehaut. Ja, ja, ja, ich spürte ein leichtes Kribbeln am ganzen Körper“.

Kreuzanbetung die Brüder zuerst das Anbetungsritual und ziehen sich dann zurück, um der Pilgergemeinde Platz zu machen.<sup>155</sup> Die Communauté agiert hier als Beispiel für die restliche Gemeinde, aber auch als geschlossene und eigenständige Entität. Diese Trennung zwischen den beiden Gruppen zeigt sich auch in der Musik, z. B. bei der Einbeziehung von Gesängen aus den Offizien von Taizé, bei denen die Pilgergemeinde kaum teilnehmen kann. Aber auch bei den Soloauftritten, da nur die Brüder Solisten sein können. Ein Element, das hilft, diese Spannung aufzulösen, ist die versteckte Leitung. Zwar wird der Gesang geleitet, diese Leitung ist aber nicht zu sehen. Die Leitungsfiguren, Solisten und Instrumentalisten, sitzen in der Kirche so, dass es nicht möglich ist, sie zu sehen oder zu wissen, wer gerade singt oder spielt. Auch der Chor, der keine leitende Funktion hat, aber den Gesang unterstützt, bleibt dem Blick verborgen. Dadurch werden die präsentativen Merkmale mit der allgemeinen partizipativen Atmosphäre der Gebete in gewisser Weise in Einklang gebracht.

### **8.3. Teilnahme in der Musik des Postgebets**

Eine andere Aufführungssituation ergibt sich nach dem Abendgebet. Wenn die Brüder die Kirche verlassen, bleibt ein großer Teil der Pilgergemeinde in der Kirche und betet weiter. Der Gesang wird weiter begleitet und geleitet, je nach Möglichkeiten von einem Bruder oder einem Dauerpilger. Die Leitung bestimmt, welcher Gesang angestimmt wird, zeichnet den Anfang und das Ende und bestimmt die Dauer jedes Gesangs. Je nach Möglichkeit gibt es Instrumentalbegleitung (Keyboard oder Gitarre) und ein Teil des Chors unterstützt den Gesang weiter.<sup>156</sup> Diese Situation des geleiteten Gesangs ohne Liturgie dauert etwa eine Stunde ab dem Ende des Gebets. Danach, gegen 22:30 Uhr, verlassen sowohl die Begleitung als auch die Leitung die Kirche, der Chor löst sich auf und die Zahl der in der Kirche verbliebenen Pilger verringert sich ebenfalls. Die Jalousien, die die Kirche abschnittsweise erweitern, werden geschlossen und lediglich der Hauptteil der Kirche bleibt offen. Die Pilger betreten und verlassen die Kirche nach Belieben. Manche bleiben Stunden da, andere sind nur ein paar Minuten dort, bevor sie schlafen gehen. Einige beten in Stille oder schreiben in ihr Heft. Unter den üblichen körperlichen Haltungen in diesen Momenten befinden sich das Sitzen oder Liegen der Pilger auf dem Boden,

---

<sup>155</sup> Diese physischen und visuellen Trennungen sind sowohl in den Feldforschungsaufzeichnungen als auch in den Youtubevideos der Gebete von Taizé zu beobachten.

<sup>156</sup> Dies kann in den Feldforschungsaufzeichnungen beobachtet werden. Z. B. singt beim Postgebet am Donnerstag, den 04.08.2022, eine weibliche Stimme mit dem Mikro den Anfang und das Ende der Gesänge.

das ständige Bewegen oder das Wechseln ihrer Sitzplätze.<sup>157</sup> Diese freieren Körperbewegungen entsprechen der Abwesenheit einer Leitung in der Kirche. Diese Atmosphäre mit weniger Menschen in der Kirche führt zu einem Gefühl von Intimität und Tiefe, das bei den Gebeten nicht erreicht wird. So beschreiben es die Pilger:

Ich finde es intensiver irgendwie nochmal, weil es ist einfach dann richtig nur ein paar sind und, ja- deswegen wie dann in einer kleineren Runde ist. (Tabea, Interview 7)

Yeah, it's really different. I actually want, I like the prayers, it's not that I don't like them, but, but I want to stay after because it feels more intimate as well. What I like about the Taizé songs is when you sing without the accompaniment, with just, like, the voices. And that, I think, makes out the more beautiful stuff. (Nils, Interview 13)

Ja, es ist ein bisschen anders, weil es eben keinen festen Rahmen mehr hat. [...] Und dann kommen manchmal auch Lieder, die in dieser Woche überhaupt nicht gesungen wurden, die aber die eingefleischten Taizé-Gänger trotzdem noch kennen von den letzten Jahren. Damit wird sowas eingespielt wie *Stante se soli* hatten wir diese Woche, glaube ich, überhaupt nicht. Aber manchmal wir das spät abends eingestimmt, weil das doch viele Leute kennen, deswegen es ist- es ist freier. Und man weiß auch, man könnte zu jeder Zeit gehen. Man kann ja nicht aufstehen bevor die Brüder gehen, normalerweise solltest du das vermeiden. Aber wenn so spät ist, da kann man das ja machen. Es ist ja jeder frei. Man kann gehen, man kann auch wieder kommen. Man kann auch irgendwie eine Karte an einen Freund schreiben. [...] Also es ist freier, ungebundener und dadurch irgendwie auch schöner. Man entscheidet sich aktiv dafür da zu sein und äh, die ganzen kleinen Kinder, die eher so quengeln, die sind nicht mehr da. (Johannes, Interview 8)

Das Postgebet kann mehrere Stunden dauern, bis niemand mehr in der Kirche ist. Mitunter dauert das Postgebet bis zum nächsten Morgen an. Währenddessen wird häufig Musik aufgeführt. Da es keine externe Leitung oder Organisation seitens der Communauté gibt, ist die Aufführungssituation jeden Abend ein bisschen anders. Mitunter bildet sich spontan eine kleine Gruppe von Pilgern, die gerne singen. Verschiedene Mitglieder der Gruppe schlagen Gesänge von Taizé vor und die ganze Gruppe intoniert sie oft mehrstimmig. Auch wenn viele der Anwesenden in der Kirche einstimmen, hält diese Gruppe den Gesang.<sup>158</sup> Mitunter bringt ein Pilger sein Instrument mit, in der Regel ein melodisches Instrument wie eine Flöte. In diesem Fall gibt die Flöte den Ton an und wählt aus,

---

<sup>157</sup> Dies kann in den Feldforschungsaufzeichnungen beobachtet werden. Z. B. gibt es beim Postgebet am Mittwoch, den 03.08.2022, während einige Pilger singen, andere, die miteinander reden oder in ihr Heft schreiben. Eine junge Pilgerin rennt durch die Kirche. Zwei junge Pilgerinnen umarmen sich und legen sich auf dem Boden hin. Einige Pilger tragen kurze Hosen und Trägershirts, was während der Gebete nicht erwünscht ist.

<sup>158</sup> Beim Postgebet am Mittwoch, den 03.08.2022, bildet sich eine Gruppe von Pilgern, die im Kreis mehrere Gesänge von Taizé singt. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnungen zu beobachten.

welche Gesänge intoniert werden, oder stimmt in die von den anderen gewählten Gesängen ein.<sup>159</sup> Wenn es keine Instrumente und keine Gesangsgruppe gibt, kommt der Gesang spontan aus den Pilgern. Jeder kann den Gesang beginnen und die anderen stimmen ein.

Die Leitungsfigur, die bisher von der Communauté kam, fällt aus und das Singen wird spontan. Obwohl es mitunter einen Pilger gibt, der versucht, den Gesang zu leiten, steht er nicht im Mittelpunkt, und die anderen achten nicht unbedingt auf ihn.<sup>160</sup> Alle Anwesenden sind Teilnehmer, entweder durch stille Teilnahme oder mit einem aktiven Beitrag zum Klang. Der Gesang beginnt spontan. Einer der Anwesenden beginnt zu singen und die anderen stimmen nach und nach ein. Das Ende erfolgt ebenfalls schrittweise, die Teilnehmer hören langsam auf zu singen, bis keine Stimmen mehr zu hören sind. Zwischen den Gesängen können mehrere Minuten Stille herrschen, bis eine andere Person einen Gesang vorschlägt oder anstimmt; mitunter werden Gesänge aneinandergereiht. Die Dauer jedes Gesangs kann sehr unterschiedlich sein. Je nach Erfolg des Gesangs, d. h., je nachdem wie viele Menschen im Gesang teilnehmen und wie begeistert sie intonieren, kann der Gesang mehr oder weniger lange dauern. Einige Gesänge enden nach drei Wiederholungen, andere können bis zu zehn Minuten lang aufgeführt werden. So beschreibt Marzena ihre Erfahrung im Postgebet:

So, I went to church at one at night (lacht) and it was amazing because there, there were, like, 20 or 25 people there, some of them were lying on the ground and, like, sleeping, maybe, and only, I don't know, only ten people singing. And it was really, it was really funny because one guy was playing on the recorder, I think, and, eh, it was only this melody from the recorder and people singing. And, eh, one girl was, like, really, she, like, really, she felt it, like she needs to sing really, really nice. And they were just, eh, singing the same song for, like, I don't know, three minutes, and then anyone could propose what number they want to sing. So, it was nice that at night they just, they just did it. They didn't sing really perfect as we sing normally, I think. I'm impressed how, you know, how organized it is, like, generally, as a community I think we sing really well. Ah, and it's- we keep the harmony and mostly, I think, keep the tempo, and the- But at night it was really, (lacht) it was really not that good. But it was still nice and you could feel that this people are, are enjoying this, that they really (unv.). And, eh, yeah, and then I was the only singing alto and, like, I felt like it doesn't matter because no one is really singing really really well, so, I can try. (Marzena, Interview 5)

---

<sup>159</sup> Beim Postgebet am Mittwoch, den 03.08.2022, spielt eine Flöte mit. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnungen zu beobachten.

<sup>160</sup> Beim Postgebet am Mittwoch, den 03.08.2022, versucht ein Mann den singenden Kreis mit Armbewegungen zu leiten. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnungen zu beobachten.

Das Tempo ist viel langsamer als in den Gebeten<sup>161</sup> und die Stimmung breiter und tiefer, obwohl es Melodieinstrumente geben kann, die als Stimmreferenz dienen. Mitunter wagt es ein Pilger, der eine Solomelodie kennt, die Solos zu singen.<sup>162</sup> Ansonsten beschränkt sich der Gesang auf die Mehrstimmigkeit, die in *Chants de Taizé* zu finden ist, da alle Pilger dieses Buch während des Postgebets zur Verfügung haben. Für diese Momente gibt es kein spezifisches, geplantes Programm, sondern die Pilger wählen spontan aus, welche Gesänge sie aufführen wollen. Normalerweise stimmen sie Gesänge an, die nicht während der Gebete aufgeführt werden, und sie singen in allen möglichen Sprachen. Anders als bei den Gebeten wird ein Gesang mitunter in zwei Sprachen gleichzeitig gesungen. Aufgrund dieser Merkmale steht die Musik von Taizé im Postgebet am partizipativen Ende des Aufführungskontinuums. Jede Form von Leitung und Organisation, die es bei den Gebeten gab, fällt aus, und der Gesang entsteht spontan aus den Pilgern heraus, mit den entsprechenden klanglichen Folgen.

#### **8.4. Teilnahme in der Musik außerhalb der Kirche**

Abseits der Kirche gibt es in Taizé andere Momente, in denen die Musik die Hauptrolle spielt. Um zu eruieren, ob sich dieselbe Dynamik, die in der Musik innerhalb der Kirche auftritt, auch außerhalb der Kirche wiederholt, ist eine Analyse dieser Momente erforderlich. Es gibt zwei verschiedene musikalische Veranstaltungen, die außerhalb der Kirche in Taizé stattfinden können: Spontane und organisierte Veranstaltungen. Beide geschehen in der Freizeit. Die Musik erscheint spontan abends am Oyak und nachmittags auf dem Gelände von Taizé. Das Oyak fungiert als Ort der sozialen Interaktion, an dem Speisen und Getränke verkauft werden. Dort sind Tische und Zelte vorhanden, an denen sich die Menschen zum Austausch treffen können. Dieser Ort liegt am Rande von Taizé und nachts ist dies der einzige Ort, an dem Musik und Unterhaltungen sowie Lärm erlaubt sind.<sup>163</sup> So versammeln sich die Pilger jeden Abend nach dem Abendgebet im Oyak, um bis 23 Uhr miteinander in Kontakt zu treten.<sup>164</sup> In diesem Kontext beginnt die Musik. Normalerweise stimmt eine Gruppe von Pilgern, die Gitarren nach Taizé mitgebracht

---

<sup>161</sup> Beim geleiteten Postgebet am Donnerstag, den 04.08.2022, gibt es Tempounterschiede zwischen dem vorderen und hinteren Teil der Kirche. Beim Gesang *I am sure I shall see* singt der hintere Teil der Kirche einen Schlag vor dem vorderen Teil. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnungen zu beobachten.

<sup>162</sup> Beim Postgebet am Mittwoch, den 03.08.2022, singt eine Pilgerin die Solos des Gesangs *Bless the Lord*. Die Solos sind aber nicht im *Chants de Taizé* zu finden. Sie singt auswendig und hat Intonationsprobleme. Trotzdem singen alle anderen Pilger weiter. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnungen zu beobachten.

<sup>163</sup> Im Bereich in der Nähe der Kirche und der Zimmer soll es ruhig sein.

<sup>164</sup> Ab 23 Uhr herrscht in ganz Taizé Stille und die Menschen dürfen sich nur noch in der Kirche oder in den Zimmern aufhalten.

haben, ein Lied an und die Menschen versammeln sich schnell um sie. Alle Teilnehmer sind hier Pilger und alle sind eingeladen, Teil der Gruppe zu sein. Zu der ursprünglichen Gitarrengruppe gesellen sich weitere Pilger mit Gitarren, und gemeinsam entscheiden sie, welches Lied sie spielen wollen. Zwischen den Liedern schlagen die anderen Menschen Titel vor, aber letztendlich entscheiden die Gitarristen, was sie spielen wollen, je nachdem, welche Lieder sie kennen. Die Anwesenden beteiligen sich durch Singen, Tanzen, Springen und Klatschen.<sup>165</sup> Am Rande des Kreises gibt es Menschen, die zuschauen, aber nicht aktiv an der Musik teilnehmen. Diese Menschen sind jedoch kein Publikum, es wird nicht für sie gesungen, sie sind potenzielle Teilnehmer. Es gibt in diesen Veranstaltungen daher lediglich zwei Rollen, die Gitarre spielenden Personen, die eine Art Leitung innehaben, indem sie die Lieder auswählen, und die Gemeinde, die singt, tanzt und klatscht. Innerhalb der Gemeinde gibt es keine Trennung nach musikalischen Fähigkeiten.

Das Programm wird nicht im Voraus geplant, sondern es werden vor Ort bestimmte Lieder nach den Wünschen der Teilnehmer gesungen. Um die Teilnahme möglichst vieler Menschen zu gewährleisten, da es sich um eine internationale Pilgergemeinde handelt, wird ein Repertoire gesucht, das den meisten Pilgern vertraut ist. Beliebte populäre Hits der letzten Jahre und andere international bekannte Klassiker werden daher ausgewählt.<sup>166</sup> Obwohl sie hauptsächlich auf Englisch aufgeführt werden, kommen auch Lieder in anderen Sprachen vor, z. B. in der Sprache der Gitarristen, die meist die Musik spielen, die sie kennen.

Yesterday we were trying to play and sing something that everybody could sing. But when we are just Italians we always play, like, *Volare*, yeah, and some typical Italian songs. [...] We were playing *The Scientist*, you know? from Coldplay. We were playing *Despacito* and we were playing Ed Sheeran, *Shallow* from Lady Gaga. So, the most famous in the last years. (Beatrice, Interview 2)

Es verdad que hay algunos españoles que tienden a cantar más de, que tienden a no cantar en inglés. Yo intento cantar en inglés, eh, porque es verdad que, lo comentaba con ellos, que a veces las canciones españolas están, son movidas, y están chulas e invitan a echar el ratillo, y eso y tal. Pero que, claro, como los demás no saben, no conocen la letra pues no- se sienten como un

---

<sup>165</sup> Am Montag, den 01.08.2022, bildet sich eine Gruppe von Pilgern, die Musik im Oyak spielen. In den Feldforschungsaufzeichnung ist zu beobachten, dass die Gruppe *Shallow* von Lady Gaga und Bradley Cooper enthusiastisch singt. Die Gitarren sind im Hintergrund zu hören. Wenn das Lied vorbei ist, wird laut über das neue Lied diskutiert. Die Menschen rund um die Gitarren beginnen ein neues Lied und versuchen, dass alle mitsingen.

<sup>166</sup> Einige Lieder, die im Laufe der Feldforschungswoche im Oyak gesungen wurden, sind: *Shallow* von Lady Gaga und Bradley Cooper, *The Scientist* von Coldplay, *Wake me up* von Avicii und *Mamma mia* von ABBA.

poco desplazados. Entonces yo por eso intento, cuando estoy allí tocando, alternar un poco entre a lo mejor una canción en español, una en inglés, una en español, una en inglés para que así la gente pueda también ser parte un poco del, del ambientillo.<sup>167</sup> (Sergio, Interview 9)

Die Aufführung der Lieder ist selten vollständig. Zumeist werden eine Strophe und der Refrain gesungen. Es kommt oft vor, dass die meisten den Text der Strophe nicht kennen. Eine kleine Gruppe singt dann die Strophe und der Rest stimmt in den Refrain ein. Wenn das Lied erfolgreich ist, d. h., wenn die Menschen sich sehr gut beteiligen, wird das Lied vollständig aufgeführt. Wenn die Anwesenden nicht einstimmen, hört man schnell mit dem Lied auf. Den Anfang markieren die Gitarren, aber die Teilnehmer stimmen progressiv ein, je nachdem, ob sie das Lied gut kennen oder nicht. Wenn die Menschen nicht vorher aufhören zu singen, hören die Gitarren erst auf zu spielen, wenn das Lied zu Ende ist. Am Ende jedes Liedes applaudieren die Teilnehmer. Dieser Applaus sollte nicht als Beifall des Publikums verstanden werden, sondern als Ausdruck der Freude und Bejahung des Flow.<sup>168</sup> Je größer der erreichte Flow, je größer die Beteiligung, desto enthusiastischer der Applaus. Die Textur ist sehr dicht. Die Menschen singen so laut, dass während des Liedes die Gitarren kaum zu hören sind. Auch zwischen Liedern ist es schwierig zu hören, welches Lied neu angestimmt wird, da die Teilnehmer schreien, lachen, tanzen und mitunter sogar das letzte gesungene Lied weitersingen. Das Tempo wird während des Singens gut beibehalten, die Stimmung ist jedoch breit. Solisten und andere Virtuositätszeichen sind hier inexistent.

Bei den spontanen musikalischen Veranstaltungen nachmittags sind dieselben Rollen zu sehen, d. h. Gitarren und Gemeinde. Die Auswahl und die Aufführung der Lieder erfolgen auf die gleiche Weise wie abends. Der Hauptunterschied besteht darin, dass die Situation ruhiger ist. Statt zu tanzen und zu springen, sitzen die Pilger lieber im Kreis, singen und klatschen mit. Sie singen leiser als abends, daher sind die Gitarren gut zu hören. Es gibt auch weniger Schreien; sowohl während als auch zwischen den Liedern.<sup>169</sup> Beide

---

<sup>167</sup> Übersetzung: „Es stimmt, dass es einige Spanier gibt, die eher, die nicht auf Englisch singen. Ich versuche, auf Englisch zu singen, denn es stimmt, ich habe mit ihnen gesprochen, dass spanische Lieder manchmal schneller und cool sind und dazu einladen, eine gute Zeit zu haben und so weiter und so fort. Aber natürlich, da die anderen den Text nicht kennen, also, nein, sie fühlen sich ein bisschen deplatziert, deshalb versuche ich, wenn ich dort spiele, ein bisschen abzuwechseln zwischen vielleicht einem Lied auf Spanisch, einem auf Englisch, einem auf Spanisch, einem auf Englisch, damit die Leute auch ein bisschen Teil der, der Atmosphäre sein können“.

<sup>168</sup> Dieses Aufführungsmuster ist in den Feldforschungsaufzeichnungen vom Montag, den 01.08.2022, zu beobachten.

<sup>169</sup> Ein Beispiel dieser Aufführungen ist in den Feldforschungsaufzeichnungen vom Dienstag, den 02.08.2022, zu beobachten. Mehrere Pilger sitzen im Kreis auf Bänken und singen mehrere Lieder, u. a.: *Viva la vida* von Coldplay und *Hey Brother* von Avicci. Sie klatschen dazu.

musikalischen Situationen haben jedoch wesentliche gemeinsame Merkmale, z. B. die zwei Rollen, Gitarre und Gemeinde, die ausgewählten Lieder und die Aufführungsart dieser Lieder. Beide gehören zur partizipativen Aufführung.

Die zweite Art von musikalischen Veranstaltungen, die in Taizé oft stattfinden kann, ist eine von den Pilgern selbstorganisierte Open Stage. In der Feldforschungswoche fand sie am Samstagnachmittag statt. Alle sind eingeladen, an der Open Stage teilzunehmen. Einzeln oder in Gruppen sollten die Pilger ein Lied aus ihrem Land für die anderen aufführen. Es handelt sich um einen Fall von sequenzieller partizipativer Musik. Alle Anwesenden sind immer noch potenzielle Teilnehmer. Die Teilnahme findet jedoch nacheinander statt. In Taizé tragen verschiedene Gruppen von Pilgern Lieder in ihrer eigenen Sprache vor. Die meisten sind traditionelle Lieder. Es gibt aber auch die eine oder die andere, die ein selbstkomponiertes Lied singt. Die Organisatoren laden jede Gruppe auf die „Bühne“ ein.<sup>170</sup> Nach einer kurzen Präsentation singt die Gruppe das Lied, zumeist mit Gitarrenbegleitung, aber mitunter auch mit einer aufgezeichneten Musikgrundlage oder sogar mit Begleitung von traditionellen Instrumenten der bestimmten Kultur. Die restlichen Anwesenden hören nicht passiv zu, sondern nehmen an der Aufführung teil, indem sie klatschen, mit den Armen winken und mitunter sogar mitsingen, wenn das Lied bekannt ist. Wenn eine Aufführung zu Ende ist, applaudieren alle und die Rollen werden gewechselt.<sup>171</sup> Die Lieder können in verschiedenen Sprachen vorgetragen werden, und es gibt sogar Gruppen aus verschiedenen Ländern, die dasselbe Lied in verschiedenen Sprachen zusammen singen.<sup>172</sup> Am Ende der Open Stage kann es einen Übergang zu einer spontanen Musikveranstaltung geben, bei der alle gleichzeitig an der Musik teilnehmen und die die bereits erläuterten Merkmale der spontanen Veranstaltungen aufweist.

Obwohl die Art der Musik und der Ort der Aufführung unterschiedlich sind, weist die Aufführung außerhalb der Kirche viele gemeinsame musikalische und performative Merkmale mit der Musik in der Kirche auf, insbesondere mit der Musik im Postgebet. Einerseits werden sowohl innerhalb als auch außerhalb der Kirche Sprachen als Mittel eingesetzt, um die Gemeinde in die Aufführung einzubeziehen. Bei allen musikalischen

---

<sup>170</sup> Es gibt in Taizé keine Bühne. Die Open Stage findet auf dem Gelände zumeist unter einem Zelt statt.

<sup>171</sup> Dieses Aufführungsmuster ist in den Feldforschungsaufzeichnungen vom Samstag, den 06.08.2022, zu beobachten.

<sup>172</sup> Am Samstag, den 06.08.2022, singt eine Gruppe mit Menschen aus Niederlande und Frankreich das Lied *Les Champs-Élysées* von Joe Dassin auf Französisch und Holländisch zusammen. Dies ist in den Feldforschungsaufzeichnung zu beobachten.

Ereignissen fehlt eine Leitungsfigur oder ist, im Fall der Gebete, auf verschiedene Rollen verteilt und getarnt. Die musikalischen Merkmale der partizipativen Musik von Turino sind unter anderem Wiederholungen, eine intensive Variation, eine dichte Textur, offene und kurze Formen und tauchen in allen musikalischen Aufführungen in Taizé mehr oder weniger stark auf. Letztlich liegt der Fokus der Aufführungen in allen Fällen auf dem Tun, auf der Beteiligung und darauf, den Flow zu erreichen und zu halten. Die Aufführungsdynamik, die sich in der Kirche während des Gebets bildet, wird also zunächst in dem Postgebet und dann außerhalb der Kirche reproduziert.

### **8.5. Zusammenfassung**

Bei den Gebeten von Taizé sind zwei Arten der Teilnahme zu erkennen. Die stille Teilnahme und die Teilnahme in der Musik. Die stille Teilnahme findet während der Stilleminuten, einem Rahmen für Meditation und dem persönlichen Gebet, statt, aber auch während des Singens der Gemeinde. Dort kann die stille Teilnahme zur Einheitserfahrung beitragen. Die stille Teilnahme wird durch die Gesten und Körperhaltungen der Gemeinde erkennbar. Diese Körperhaltungen, sowohl die spontanen als auch die ritualisierten, wirken auch bei der Einheitserfahrung mit.

Bei der Teilnahme in der Musik während des Gebets existiert kein Unterschied zwischen Performer und Publikum. Alle Anwesenden sind potenzielle Teilnehmer und können sich auf verschiedene Rollen verteilen. Die Aufführungsrollen in den Gebeten von Taizé sind: Gemeinde, Solisten, Chor, Harmonieinstrumente und Melodieinstrumente. Die Gemeinde übernimmt die Kernrolle, deren Funktion es ist, den Gesang wiederholt aufzuführen. Die Gemeinde verliert ihre Rolle jedoch, wenn Gesänge aus den Offizien von Taizé aufgeführt werden. Die Solisten sind verantwortlich für das Singen der Solos aber auch dafür, den Beginn und das Ende jedes Gesangs zu signalisieren. Sie leiten das Gebet. Der Chor unterstützt den Gemeindegang. Der Chor wird lediglich am Samstagabend und bei der Messe geleitet, wenn die Melodieinstrumente mitspielen. Die Harmonieinstrumente begleiten und unterstützen den Gesang, indem sie als Stimmungs- und Temporeferenz für die ganze Gemeinde dienen. Die Melodieinstrumente funktionieren als Soloinstrumente und spielen nur in besonderen Momenten mit. Diese Rollen erfordern verschiedene Spezialisierungsniveaus, was die Teilnahme der Pilgergemeinde ermöglicht.

Auch die musikalischen Merkmale und Aufführungspraktiken fördern die Beteiligung der Anwesenden. Zu ihnen gehören die offene und zyklische Form der Gesänge, die

Wiederholung von Mikro- und Makrozyklen, die die Meditation und das Erlernen der Musik ermöglichen, ebenso die Überlagerung von Variationselementen, die zu einer dichten Textur führt, und die Beteiligungsdiskrepanzen, breite Stimmung und Tempo und die intensive Virtuosität mit wechselnden Solorollen und Call-and-Response-Gesang. Das Programm wird geplant und kombiniert verschiedene Sprachen. Die verschiedenen Elemente der Musik in den Gebeten sollen die Gemeinde in einen meditativen und friedlichen Flow bringen. Im Postgebet fällt die Leitung aus. Dies verstärkt die Merkmale der partizipativen Musik, wie die Tempo- und Stimmungsdiskrepanzen. Die Spontanität spielt eine große Rolle in der Auswahl und Aufführung der Gesänge.

Außerhalb der Kirche haben die musikalischen Aufführungen ähnliche Eigenschaften. Bei den ungeplanten Aufführungen lassen sich die Teilnehmer auf zwei Rollen verteilen: Gitarren, die den Gesang leiten und die Lieder auswählen, und die Gemeinde, die singt, tanzt und klatscht. Die Auswahl der Lieder geschieht spontan und es werden bevorzugt Lieder gewählt, mit denen viele Menschen vertraut sind, z. B. englischsprachige Lieder. Die Aufführung ist oft unvollständig und endet mit einem Applaus, die als Freude und Bejahung des Flows wirkt. Die von den Pilgern organisierten Aufführungen, oder Open Stage, sind eine Form von sequenzieller partizipativer Musik. Die Teilnahme findet hier nacheinander statt. Die Merkmale der partizipativen Musik sind in all den musikalischen Aufführungen in Taizé zu beobachten. Der Fokus liegt stets auf dem Tun.



## 9. Musik und ökumenisches Erlebnis

Die Komposition des Repertoires von *Chants de Taizé* wurde dadurch motiviert, die Pilgergemeinde im Gebet zu beteiligen und Einheit zwischen den Pilgern in Taizé zu stiften. So erklärt es Frère M.: „We want the songs to be a point of unity“ (Interview 3). Verschiedene Autoren und Theorien unterstützen diese Aussagen der Communauté bezüglich Musik und Einheit. Für Kubicki (1999) ist die Musik von Taizé ein Symbol, das Identität und Anerkennung vermittelt. Durch die Zugänglichkeit, die Einfachheit und die Wiederholung dieser Musik wird eine Gruppenidentität zwischen den Pilgern möglich. Nach Lange soll das gemeinsame Singen ein Gefühl der gemeinschaftlichen Interdependenz schaffen: „communal prayer as the place of nurturing a reconciled heart is also the place of a deep commitment to the other“ (2015: 34). Auch Tapp (2011), Vilaça (2010) und Flanagan (2019) betrachten Taizé als *Communitas*. Für sie stellt Taizé einen Raum dar, in dem die ideale Einheit der Kirche erfahren wird. Andererseits berichtet Casti (2015) über eine dualistische Spiritualität in Taizé: „Rather than interpreting their experience in light of the Community’s theology, participants utilise pilgrimage as an embodied vehicle for self-expressive journeys aimed at re-appropriating life as a meaningful personal narrative“ (2015: 2). Pritchard (2015) geht noch weiter und behauptet, dass in Taizé keine *Communitas* stattfindet. Stattdessen würde sich Taizé an das Individuum richten, das aufgefordert wird, sich mit anderen Jugendlichen (anderen Individuen) zu vernetzen, um Friedensstifter zu werden.<sup>173</sup>

Mit Ausnahme von Kubicki und Lange, die spezifisch über den Einfluss der Musik von Taizé sprechen, beziehen sich diese Autoren auf die gesamte Erfahrung von Taizé. Die vorliegende Arbeit fokussiert aber auf die Musik der Communauté, d. h., hier wird die mögliche ökumenische Erfahrung der Pilger während des Musizierens in Taizé untersucht. Die bisher durchgeführten theoretischen Untersuchungen über die Musik von Taizé, wie die symbolische Analyse von Kubicki und die Texte der Communauté, stützen die Möglichkeit, dass diese Musik eine Gruppenidentität zwischen den Pilgern schafft. Auch Turinos Konzept der Identitätskohorte, die im Rahmen einer partizipativen musikalischen Aufführung erzeugt werden könnte, spricht für die Existenz einer Gruppenidentität in Taizé. Nur durch die Zeugnisse der Pilger kann diese theoretische Hypothese empirisch bestätigt werden.

---

<sup>173</sup> Eine detaillierte Erklärung der Theorien dieser Autoren befindet sich in Kapitel 2.

Viele Pilger erleben während der Gebete in Taizé eine Verbindung mit den Anwesenden. Dieses Gefühl der Verbundenheit wird mitunter auch als Frieden und Zusammengehörigkeit beschrieben.

Entonces es verdad que es muy guay en la oración verte rodeada de gente que no conoces, pero yo salgo con la sensación de las oraciones de que al final los que han estado alrededor como que, por lo menos tengo una sensación de paz entre ellos.<sup>174</sup> (Teresa, Interview 11)

Yeah. It's kind of meditative in a way. Because you, you start singing and you, eh, all the voices blend together and you feel a connection with everybody around you. And you find yourself in a very calmed state, eh, I find myself at peace. Eh, and it's, yeah, it's very meditative. (Sven, Interview 12)

I feel that's a kind of a meditation in some ways, because the songs are so easy, and they are repeating so long, and it gives me so much peace. So, yeah, I don't think myself as a religious person but if I would need to say what I like the most I would definitely say that this kind of prayers are the best for me for, yeah, they are the best. (Emma, Interview 6)

Sowohl Teresa, Emma als auch Sven<sup>175</sup> sprechen über äußeren und inneren Frieden: Frieden zwischen den Menschen und Frieden mit sich selbst. Teresa identifiziert den äußeren Frieden, der für sie eine Art gegenseitiger Anerkennung zwischen unbekanntem Menschen ist. Sven und Emma erkennen den inneren Frieden als einen meditativen Zustand, der sich beim Singen entwickelt. Die Informanten berichten über eine (friedliche) Verbindung zwischen den Anwesenden. Dieser meditative Frieden, sowohl der innere als auch der äußere Frieden, und die Verbindung, die beim Singen gespürt wird, entsprechen dem Flow, der während der Aufführung entsteht. Die Pilger erkennen die Musik als den Auslöser des entstehenden Einheits- und Zusammengehörigkeitsgefühls.

Ja, einfach, dass so viele Nationalitäten und so viele Menschen aus unterschiedlichsten Bereichen und Kulturen, Religionen hier zusammenkommen und dann auf verschiedenen Sprachen singen. Und, äh, ja, Musik verbindet einfach finde ich da in dem Augenblick. (Tabea, Interview 7)

Das verstärkt dieses Gefühl von wir sind hier zusammen, aber einfach, dass man das gleiche singt, manchmal im Kanon, manchmal einstimmig, in verschiedenen Sprachen. Das ist schon eine große Zusammengehörigkeit. (Johannes, Interview 8)

I think it's just, eh, the way that we are all singing together that's, eh, that makes me feel connected to one another. (Sven, Interview 12)

---

<sup>174</sup> Übersetzung: „Also, es stimmt schon, dass es sehr cool ist, beim Gebet von Leuten umgeben zu sein, die man nicht kennt, aber ich gehe von den Gebeten mit dem Gefühl weg, dass am Ende der Gebete diejenigen, die dabei waren, zumindest ein Gefühl des Friedens unter sich haben“.

<sup>175</sup> Die Alters-, Konfessions- und Herkunftsinformationen der Informanten befinden sich vor jedem Interview im Anhang.

I really like that we are singing all together. We sing one and the same lyrics all together. That's something that really enforces, let's say, our share or our common, let's say, direction towards God. That reinforces our faith and our connectedness, so to say. (Fynn, Interview 4)

Einige Pilger, wie Fynn und Sergio, sprechen ganz konkret von der Einheit der Christen trotz konfessioneller Unterschiede. Auch wenn die Herkünfte und Glaubensarten anders sind, fühlen sich die Pilger im Gebet verbunden. Die Unterschiede zwischen christlichen Konfessionen, Kulturen und Sprachen werden durch gemeinsames Singen während des Gebetes beseitigt und durch das Gefühl der christlichen Einheit ersetzt. Die Gemeinsamkeiten der multikonfessionellen Pilgergemeinde heben sich während des Singens von den Unterschieden ab. Das Gefühl, dass die Pilgergemeinde einen gemeinsamen Weg nach Gott teilt, prädominiert im Gebet.

Yeah, definitely, when we are singing together I, definitely, there..., not sure with everyone. Not everyone who come to Taizé is Christian, but, definitely, with many brothers and sisters, who have some Christian background I definitely feel this connection, yeah. And that we are- have in common, ah (..) ah sort to say, propose or a way towards God. (Fynn, Interview 4)

Ver que hay muchísima gente que a lo mejor no cree igual que tú, es decir, no vive igual que tú la fe pero que seguimos rezando y seguimos rezando al mismo Dios. Y, no sé, no sé, me hace sentirme muy unido a todo. Y, no sé, a mí es algo que me llena mucho, el sentir que voy acompañado de gente que a lo mejor no conozco pero que vive y camina conmigo.<sup>176</sup> (Sergio, Interview 9)

In ähnlicher Weise sagt Beatrice, dass das gemeinsame Singen ihr bewusst macht, dass sie alle für denselben Gott da sind.

[...] Then I stand my head and I see so many people and they are singing the song, and there are so many voices that make just one voice, and I say we are here, all together for Him. And that's what I feel, that's what brings me back to, like, this connection with Him. (Beatrice, Interview 2)

Die Zeugnisse dieser Pilger bestätigen jedoch, dass ein ökumenisches Gefühl während der Gebete in Taizé entsteht. Das gemeinsame Beten mit Personen, die den Glauben anders als man selbst erleben, die Verbindung mit den anderen Christen und die Anerkennung, dass „alle zusammen für Ihn da sind“, entsprechen einem ökumenischen Gefühl, dem Erlebnis der Einheit der Christen, die die Communauté übermitteln will. Die

---

<sup>176</sup> Übersetzung: „Zu sehen, dass es so viele Menschen gibt, die vielleicht nicht so glauben wie man selbst, die also ihren Glauben nicht so leben wie man selbst, die aber weiterhin beten und weiterhin zu demselben Gott beten. Und, ich weiß nicht, ich weiß nicht, ich fühle mich allem sehr nahe. Und, ich weiß nicht, es ist etwas, das mich sehr erfüllt, zu spüren, dass ich von Menschen begleitet werde, die ich vielleicht nicht kenne, die aber mit mir leben und gehen“.

Ökumene der Communauté von Taizé wird im Gebet durch die Musik auf die Pilgergemeinde übertragen.

Die Pilger erkennen einige Eigenschaften der Musik von Taizé, die dazu dienen, dieses Einheitsgefühl zu vermitteln. Fynn und Johannes sprechen über das wiederholende Singen als das Element, das ihnen hilft, sich mit anderen und mit Gott verbunden zu fühlen.

And I have the feeling, the more we sing, the more we repeat, the more close I got to God. Together with my brothers and sisters. (Fynn, Interview 4)

Einfach sehr beruhigend und, eh, schafft ein Gefühl von Zugehörigkeit, es ist eine sehr angenehme, meditative Tätigkeit, würde ich sagen. (Johannes, Interview 8)

Dies steht im Einklang mit den Theorien von Steuernagel und Margulis. Für Margulis ist die Wiederholung Teil der gemeinsamen Aktivität und schafft eine interpersonelle Kohäsion (2013: 6). Ähnlich erklärt Steuernagel (2021: 52) die Funktion der Wiederholung im Rahmen der Kirchenmusik. Für ihn generiert die musikalische Wiederholung sowohl ein individuelles als auch ein gemeinsames Identitätsgefühl. Diese Pilger berichten über ein gemeinsames Identitätsgefühl, das sich durch die Wiederholung der Musik von Taizé bildet. Dies bestätigt auch Kubickis Theorie über die Musik von Taizé: Die Verbindung zwischen den Pilgern wird mit der Wiederholung gefördert (Kubicki, 1999: 178). Das andere Element, das die Pilger als einheitsstiftend erkennen, ist die Sprachenvielfalt.

I feel connected because, eh, I think that, for example, when we sing in my own native language, like, eh, it's, it's so funny to me, like, they are, they don't really know that language and they are singing with me. They try to sing it in this, in this language, so, it's, like, we all do it together, so I think that this community is that. [...] I think that this community is that we do it together, and that is the most important. (Marzena, Interview 5)

I think it is nice to sing together, because then, you know, you do what others do. So, I think that makes you feel more part of like the- what people is doing. And I think it has to be the same kind of feeling when you're singing in your own language and everyone else is also singing, because it makes you feel like you're recognised and respected and that we are willing to sing in your language, although they may find it (lacht), not a very beautiful language to sing in. But that means, because they are willing to sing it, it's like, they do recognise you. (Sofia, Interview 10)

Für Marzena ist es das gemeinsame Singen auf einer teilweise unbekanntem Sprache, was die Gemeinde ausmacht. Die Aufmerksamkeit liegt sowohl für Marzena als auch für Sofia auf das *Zusammentun*. Wie Turino erklärt, wird durch dieses Zusammentun die Gruppenidentität geschaffen (2008: 29). Das Zusammentun bei der Aufführung schafft die Einheit. Das Mögliche wird tatsächlich. Durch die Aufführung werden die gemeinsamen

Gewohnheiten und Eigenschaften der Pilgergemeinde hervorgehoben. Das Gefühl, dass sie alle zu demselben Gott beten und dass sie alle für Christus da sind, ist während der Aufführung allgegenwärtig. Ebenso hören die konfessionellen Unterschiede augenblicklich auf zu existieren und eine Identitätskohorte zwischen der Pilgergemeinde entsteht. Die utopische Einheit der Christen wird im Moment der Aufführung von der Gemeinde wahrgenommen. Auf der anderen Seite ermöglicht die Sprachenvielfalt, dass die Individuen in der Einheit anerkannt und sich nicht in ihr aufgelöst fühlen. Da alle in den verschiedenen Sprachen singen, fühlen sich die Pilger von der gesamten Gemeinde akzeptiert. Die Sprachenvielfalt ist ein Zeichen von gelebter Einmütigkeit im Pluralismus. Der Pluralismus der Gemeinschaft spiegelt sich in den verschiedenen Sprachen in der Musik wider, aber er ist keine Quelle der Trennung, sondern der Einheit. Der Pluralismus hindert nicht das Einheitsgefühl in der Pilgergemeinde, sondern er trägt dazu bei.

Auch wenn die Erfahrung der Einheit und der Zugehörigkeit von Pilgern aus verschiedenen Ländern, Altersgruppen und Konfessionen auf ähnliche Weise gelebt wird, wird mitunter diese Erfahrung mit niedrigerer Intensität erlebt, wenn die Anzahl der Besuche eines Pilgers in Taizé zunimmt. Beatrice berichtet darüber, wie sie sich an die Atmosphäre von Einheit und Pluralismus in Taizé gewöhnt hat.

The second time I came was because I was so, like, amazed by all this environment, all this atmosphere and the magic of Taizé. But the more you come the more you get used to it. And what brings me back every time is the way I can feel God again. (Beatrice, Interview 2)

Und auch wenn sie die Musik als Verbindungselement erkennt, findet diese Verbindung zwischen ihr und Gott statt, nicht unbedingt zwischen ihr und der restlichen Pilgergemeinde.

[...] Then I stand my head and I see so many people and they are singing the song, and there are so many voices that make just one voice, and I say we are here, all together for Him. And that's what I feel, that's what brings me back to, like, this connection with Him. (Beatrice, Interview 2)

Obwohl sie immer noch das ökumenische Gefühl spürt, konzentriert sich ihre Erfahrung mehr auf sie selbst und ihre Beziehung zu Gott als auf ihre Verbindung zu der Gemeinde. Ähnlich erlebt Pablo Taizé. Er ist ein Dauerpilger und wohnt seit einem Monat in Taizé. Während des Gebets fühlt er sich allein mit Gott. Er nimmt die Gemeinde kaum wahr, auch wenn er erkennt, dass sie der Verbindung mit Gott hilft.

B1: Siento que estoy solo, aunque tenga 2000 personas a mí alrededor como es ahorita, siento que estoy solo con Él. Y siento que es mi espacio y me siento protegido de alguna manera.

I: ¿Podríamos decir que es una conexión con Dios cuando estás cantando?  
¿Lo formularías de esa manera?

B1: Sí, es como una conexión muy personal pero que los demás me ayudan a tenerla.

I: ¿Los demás están ayudándote?

B1: Sí, metiendo mi cabeza en la canción o haciendo el ambiente, creando un ambiente para que yo pueda conectarme con Dios.<sup>177</sup> (Pablo, Interview 1)

Auf die direkte Frage, ob er sich mit der Pilgergemeinde verbunden fühlt, antwortet Pablo, dass er nur eine Verbindung mit bestimmten Personen erfährt, die er bereits kennt. Diese Konnexion findet aber im gemeinsamen Singen statt. Die Gemeinde schafft für ihn lediglich das passende Umfeld.

Entonces me ha pasado que tengo personas que conozco, o amigas o amigos, que conozco durante tres días, nos sentamos juntos en la oración y veo que los dos estamos cantando lo mismo, que los dos estamos sintiendo lo mismo y siento una conexión muy especial. Pero es solo con ciertas personas, con las que ya tengo alguna conexión. Si no los demás solo crean el ambiente.<sup>178</sup> (Pablo, Interview 1)

Über eine ähnliche Erfahrung berichtet Emma. Sie ist mehr als zehn Male nach Taizé gefahren und war auch Dauerpilgerin. Sie beschreibt das Singen als einen Läuterungsprozess und konzentriert sich auf sich selbst. Das Gebet ist eine Zeit, um mit ihr selbst in Kontakt zu treten, sie spürt keine besondere Verbindung mit der Gemeinde.

[The prayer] Usually it's more personal experience but, for example, when I was a volunteer, eh, and I was sitting with other volunteers, there were some interesting moments. For example, one time a girl was really crying and, for example, that prayer was also about taking care, so I was more taking care of her. But usually, it's just about me. And I, most of the time, I also try to sit

---

<sup>177</sup> Übersetzung: „B1: Ich habe das Gefühl, dass ich allein bin, auch wenn ich 2000 Leute um mich herum habe, so wie es jetzt ist, habe ich das Gefühl, dass ich mit Ihm allein bin. Und ich habe das Gefühl, dass es mein Raum ist und ich fühle mich in gewisser Weise beschützt.

I: Könnte man sagen, dass du eine Verbindung mit Gott fühlst, wenn du singst? Würdest du es so formulieren?

B1: Ja, es ist eine sehr persönliche Verbindung, aber andere helfen dir dabei.

I: Helfen dir andere?

B1: Ja, indem sie meinen Kopf in den Gesang stecken oder die Umgebung schaffen, eine Umgebung, in der ich mich mit Gott verbinden kann“.

<sup>178</sup> Übersetzung: „Es ist mir schon passiert, dass ich Leute habe, die ich kenne, oder Freunde, die ich drei Tage lang kenne, wir sitzen zusammen im Gebet und ich sehe, dass wir beide das Gleiche singen, dass wir beide das Gleiche fühlen, und ich spüre eine ganz besondere Verbindung. Aber das ist nur bei bestimmten Leuten so, mit denen ich schon eine gewisse Verbindung habe. Ansonsten schaffen die anderen nur die Atmosphäre“.

alone during the prayers so I can have my, my alone time. (Emma, Interview 6)

Diese Pilger haben gemeinsam, dass sie als Dauerpilger in Taizé gewohnt und gearbeitet haben, oder dass sie Taizé mehrmals besucht haben. Je häufiger man Taizé besucht, desto weniger ist man von der multikulturellen und ökumenischen Atmosphäre beeindruckt und desto mehr wird die Erfahrung selbstbezogen. Das ist jedoch nicht immer der Fall. Johannes war beispielsweise auch mehr als zehn Male in Taizé und erfährt immer noch ein Zusammengehörigkeitsgefühl, das ihn ermutigt, jedes Mal erneut nach Taizé zu fahren.

Und hier mag ich sehr gerne diese Offenheit, die Herzlichkeit der Leute, man kann wirklich mit jedem sprechen und es ist einfach ein, ein, eine sehr gute Stimmung, eine sehr gute Zusammengehörigkeit. Und das gibt mir sehr viel und macht mir sehr viel Spaß, ist der Hauptgrund, warum ich immer wieder komme. (Johannes, Interview 8)

Es ist zu beachten, dass sich die Gefühle der Verbundenheit mit der Gemeinde und mit Gott oder mit sich selbst nicht gegenseitig ausschließen. Beatrice berichtet, dass ihre Verbindung mit Gott möglich wird, wenn sie die Einheit der Gemeinde erkennt. Auch Sven fühlt sich mit den anderen verbunden, wenn die Gemeinde singt. Gleichzeitig hilft ihm das Singen, zu beten und sich mit Gott zu einen.

I found that this is, like, the perfect way for me to, like, pray and feel a connection to God, eh, so, especially through the singing, eh. So that's one of the things I like most about Taizé. And, like, eh, the singing in prayers. There's a lot of singing and that's, for me is the best way to pray. (Sven, Interview 12)

Mit diesen Zeugnissen und trotz einiger Ausnahmefällen kann die bisher theoretische Hypothese bestätigt werden, dass Musik bei den Teilnehmern des Gebets ein Gefühl der Einheit und der Ökumene hervorruft. Das wiederholte gemeinsame Singen in verschiedenen Sprachen hilft den Pilgern, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit mit anderen zu entwickeln und sich mit Gott verbunden zu fühlen. Zudem ist die Sprachvielfalt beim Singen eine erlebte Einmütigkeit im Pluralismus, die die Ökumene der *Communauté* von Taizé prägt. Je nach Anzahl und Dauer der Aufenthalte in Taizé ist das Zusammengehörigkeitsgefühl mehr oder weniger stark zu spüren. So können Pilger, die bereits viele Male in Taizé waren, und Dauerpilger sich dieser Verbindung weniger bewusst sein. Das Einheitsgefühl, das die *Communauté* der Pilgergemeinde übermitteln will, erreicht seinen höchsten Punkt während des gemeinsamen Musizierens im Gebet. Da wird das Mögliche, d. h. die Einheit der Christen, Wirklichkeit: Eine *Communitas* entsteht.

Dieses Phänomen tritt jedoch nicht isoliert auf. Die Pilger verbringen in Taizé eine ganze Woche, in der die Communauté ihnen die Möglichkeit bietet, miteinander in Kontakt zu kommen. Bei der Ankunft in Taizé werden die Pilger in multikulturellen und multikonfessionellen Arbeitsgruppen, Gruppen für die Bibeleinführung und Schlafsäle aufgeteilt. Dadurch wird der Austausch innerhalb der Pilgergemeinde gefördert. Dieser multikulturelle und multikonfessionelle Dialog begleitet und rahmt die ökumenische Erfahrung im Gebet ein. Es ist jedoch im Gebet während des Singens, dass die gesamte Gemeinde das Einheitsgefühl erlebt. Ob dieses auch beim Postgebet oder während der musikalischen Aufführungen außerhalb der Kirche entsteht, ist anhand der Aussagen der Informanten schwierig zu bestätigen. Beim Postgebet werden der kirchlichen Rahmen und die Gesänge trotz kleiner Aufführungsunterschiede beibehalten. Ähnliche Aufführungssituationen und Musik können dasselbe ökumenische Gefühl auslösen. Bei den Aufführungen außerhalb der Kirche kann dies nicht ohne Weiteres angenommen werden, denn hier verändert sich sowohl der Rahmen als auch die Musik. Es ist zwar möglich, dass eine Verbindung zwischen den Teilnehmern entsteht, wie es bei partizipatorischer Musik üblich ist, dennoch ist nicht sicher, dass diese Verbindung direkt mit einer ökumenischen Erfahrung zusammenhängt, da der Rahmen und die Lieder keine religiösen Elemente enthalten. Diese musikalischen Veranstaltungen würden allerdings das Einheitsgefühl verstärken (wie auch andere Aktivitäten in Taizé) und die geeignete Atmosphäre für das ökumenische Erlebnis im Gebet schaffen.

## 10. Fazit

Die vorliegende Arbeit untersucht die in *Chants de Taizé* veröffentlichten Gesänge für das gemeinsame Gebet der Communauté von Taizé und ihre Aufführung. Der erste Schritt dieser Untersuchung erläutert, wie die spirituellen Prinzipien der Communauté (Einfachheit und Vorläufigkeit) und ihr ökumenisches Prinzip („Einmütig im Pluralismus“) die Komposition und Ausbildung dieses Repertoires beeinflussen. Dieser Forschungsfrage entspricht die erste Hypothese, die lautet: Das ökumenische Prinzip „Einmütig im Pluralismus“ prägt den Kompositionsstil der Gesänge von Taizé und die Auswahl der Texte. Der zweite Schritt dieser Untersuchung besteht darin, die Rolle der musikalischen Ereignisse in Taizé für das ökumenische Erlebnis der Pilgergemeinde zu beschreiben. Ebenso entspricht dies der zweiten Hypothese. Diese lautet: Die Teilnahme an den musikalischen Aufführungen, sowohl innerhalb als auch außerhalb der organisierten Gebete, ermöglicht das ökumenische Erlebnis in Taizé.

In Zusammenhang mit dieser Fragestellung gibt es weitere Unterpunkte: Die Beschreibung des Kompositionsstils mit dem Fokus auf Einfachheit und Stilwandel im Repertoire erläutert die Verbindung zwischen den spirituellen Prinzipien von Taizé und ihren Gesängen. Diese Beschreibung zeigt, dass die Einfachheit sich hauptsächlich auf die melodischen und strukturellen Merkmale der Gesänge bezieht. Durch die Beobachtungen zum Stilwandel ist zu erklären, dass die Vorläufigkeit sich auf die Aktualisierung des Repertoires, den Stilwandel und die Übersetzungsstrategien auswirkt. Teil der Beschreibung des Kompositionsstils ist die Identifikation musikalischer Merkmale der verschiedenen christlichen Musiktraditionen in den Gesängen von Taizé. Das Prinzip „Einmütig im Pluralismus“ ist direkt mit diesen musikalischen Merkmalen verbunden. Die Feststellung der Übersetzungsmethoden und -techniken trägt zur Beschreibung des Repertoires bei. Hierbei wurden Fragen zur Übersetzungspriorität bei sangbaren Übersetzungen, zur Sprachanwendung und zu möglichen Änderungen in diesen Bereichen beantwortet. Die Darstellung der verschiedenen musikalischen Ereignisse in Taizé erklärt, welche musikalischen Ereignisse in Taizé stattfinden, identifiziert die verschiedenen Aufführungsrollen und differenziert die Aufführungsmerkmale jedes Ereignisses. Auch hier wurde die Frage beantwortet, wie Beteiligung im Gebet gefördert wird, welche Gefühle die Teilnahme bei der Pilgergemeinde hervorruft und ob ein ökumenisches Erlebnis erfahren wird. Diese Forschungsfragen und Hypothesen konnten in der vorliegenden Arbeit beantwortet und bestätigt werden.

Beim Kompositionsstil der Gesänge von Taizé sind die speziellen strukturellen, harmonischen und melodischen Elemente zu berücksichtigen. Die typischen strukturellen Eigenschaften dieser Gesänge sind die zyklische Form, die symmetrische Periode, die Einführung des Isons und die Kürze der Gesänge. Die spezifischen harmonischen Merkmale von *Chants de Taizé* umfassen die Pseudomodalität, die aus der Kombination von Dur- und Molltonarten und Modi entsteht, und die Mehrstimmigkeit, hauptsächlich Vierstimmigkeit. Die melodischen Elemente der Gesänge sind der kleine Ambitus, die schrittweise stattfindende Melodiebewegung mit kleinen Sprüngen und der Beginn in Unisono oder Oktavierung. Es ist ebenso zu bemerken, dass die Textur der Gesänge größtenteils homophon und homorhythmisch ist. Auch die Verwendung mehrerer Sprachen und die Verbindung zwischen melodischem Rhythmus und Sprachrhythmus sind wichtige Eigenschaften der Gesänge von Taizé. Was bisher als Einfachheit beschrieben wurde, lässt sich als spezifische Charakteristik der Gesänge identifizieren. Hauptsächlich sind die melodischen Merkmale, die symmetrische Struktur und die Kürze der Texte sowie die homophone und homorhythmische Textur Zeichen dieser Einfachheit.

Bei der Analyse zeigte sich die Notwendigkeit, die musikalischen Gattungen von Taizé neu zu überdenken. In dieser Arbeit konnten die Gattungen der Gesänge von Taizé und ihre spezifischen Merkmale neu unterteilt und definiert werden. Die neue Klassifikation in Litaneien, Antiphonen und Ostinatos, die hier vorgeschlagen wurde, stützt sich auf die Funktion der Gesänge im Gebet. Auch durch diese Analyse wurde der Stilwandel erkannt, den die Gesänge in den letzten zehn Jahren durchlaufen. Die Anwendung neuer Strukturen, die Kombination kanonischer und homophoner Textur, z. B. beim *Laudemus deum*, ein komplexerer Kontrapunkt, die Zunahme von Landessprachen und die Dreistimmigkeit, z. B. beim *Sanasi on lamppu*, sind einige Merkmale dieses Stilwandels. Die Neuheiten im Kompositionsstil des Repertoires sowie seine Aktualisierungen sind ein Zeichen für die Vorläufigkeit dieser Gesänge. Bei den Gesängen von Taizé können musikalische Merkmale der verschiedenen christlichen Musiktraditionen identifiziert werden. Die Pseudomodalität, der Aufbau von Akkorden ohne Terz und der Rezitativstil erinnern an den traditionellen Kirchengesang, die Solo-Aufrufe der Alleluia an den Asteriskus des gregorianischen Gesangs, die Vierstimmigkeit und die homophone und homorhythmische Textur sind Merkmale des protestantischen Chorals, z. B. beim *Aber du weißt den Weg für mich*, und der Ison verbindet die Gesänge von Taizé mit der byzantinischen Tradition, z. B. beim *Nothing can ever*. Auch die Verwendung liturgischer Sprachen und die

Vertonung von Texten von Persönlichkeiten der verschiedenen christlichen Konfessionen sind Zeichen dieser Verbindung, z. B. Texte von Johannes vom Kreuz, Dietrich Bonhoeffer und Ambrosius von Mailand u. a. Die verschiedenen Merkmale spiegeln den Pluralismus der *Communauté* wider, die dennoch als eine Einheit wahrgenommen werden will. Die Einheit zeigt sich darin, dass die meisten Texte aus der Bibel stammen und dass die *Communauté* sehr auf die Wortwahl in Texten und Übersetzungen achtet, sodass sie keinen Konfliktpunkt zwischen den verschiedenen Konfessionen darstellen, sondern zu einem Einheitspunkt werden.

Bei den Übersetzungen der Gesänge von Taizé hat die Musik Priorität vor dem Text. Sangbare Übersetzungen sind hauptsächlich von den Ostinatos zu finden. Im ersten Jahrzehnt der 2000er Jahre wurden die meisten Sprachen und sangbaren Übersetzungen zum Repertoire hinzugefügt. Ab 2010 zeigt sich jedoch eine andere Tendenz in den Übersetzungen: Die Gesänge verfügen über weniger sangbare Übersetzungen, manche werden sogar ohne diese veröffentlicht. Dagegen nimmt die Anzahl der nicht-sangbaren Übersetzungen zu. Die zwei am meisten verwendeten Übersetzungsmethoden sind die Übersetzung des Textes und Anpassung an die Musik, z. B. bei den analysierten Übersetzungen von *De Noche*, und die Neuverfassung eines Textes für die Musik, z. B. bei der englischen Version von *El Senyor*. Folglich wird versucht, eine absolute oder relative Mimikry zu erhalten, und die dabei verfolgten Strategien sind für die Musik des Gesangs wenig invasiv. Darüber hinaus wird versucht, die Übersetzungen originalgetreu zu halten und es werden Änderungen zugunsten der Natürlichkeit des Textes vorgenommen, z. B. wurde bei der englischen Version von *De noche* „to seek for the living water“ durch „to search for living water“ ersetzt.

In der vorliegenden Untersuchung wurde eine bisher in der Literatur fehlende detaillierte Beschreibung der Struktur der Gebete von Taizé mit dem Fokus auf der Aufführung der musikalischen Teile präsentiert. Die strukturellen und musikalischen Unterschiede zwischen den Morgen-, Mittags- und Abendgebeten sowie zwischen den Wochentagen, die in dieser Arbeit zum ersten Mal erläutert wurden, bieten einen tiefen Einblick in die musikalische Gestaltung der Gebete von Taizé. Bei der musikalischen Aufführung dieser Gebete sind mehrere Rollen zu beobachten: Gemeinde, Solisten, Chor, Harmonieinstrumente und Melodieinstrumente. Diese ermöglichen es jeder Person, sich je nach ihren Fähigkeiten in einer anderen Rolle zu engagieren. Zu der Beteiligung der Pilger tragen auch die musikalischen Merkmale und die Aufführungspraktiken dieser Musik bei, die

unter die Kategorie partizipativer Musik fällt: Die offene und zyklische Form der Gesänge, die Wiederholungen, die intensive Variation und Virtuosität, die dichte Textur, die Beteiligungsdiskrepanzen, die Sprachen und die verdeckte Leitung. Andere Arten der Teilnahme sind die stille Teilnahme und die körperlichen Bewegungen und Haltungen, z. B. das Knien, das Augenschließen oder das Halten des Kopfes nach unten. Ähnliche Merkmale sind bei den Postgebeten von Taizé und bei den musikalischen Veranstaltungen außerhalb der Kirche zu beobachten. Allerdings besteht der Hauptunterschied darin, dass diese Veranstaltungen keine klare Leitungsfigur haben, deswegen spielt hier die Spontaneität eine größere Rolle. Gemeinsam haben all die musikalischen Aufführungen, dass der Fokus auf dem Zusammentun liegt, welches die Teilnehmer in einen meditativen Flow (vgl. Kapitel 3.3) bringt.

Dank der für diese Untersuchung vorgenommenen Feldforschung kann bestätigt werden, dass im Flow ein Gefühl von *Communitas* zwischen den Pilgern entsteht. Die Aufführung löst in diesem Moment die konfessionellen Unterschiede auf und hebt die Gemeinsamkeit hervor, dass alle für Gott da sind. Dadurch bildet sich eine Identitätskohorte und ein ökumenisches Gefühl entsteht. Die Einheit der Christen wird während der Aufführung von der Pilgergemeinde wahrgenommen und die Musik kann als der Auslöser für dieses ökumenische Erlebnis durch die durchgeführten Interviews identifiziert werden. Die Merkmale der partizipativen Musik, z. B. die intensive Variation und die dichte Textur, und besonders die Wiederholung, die den Flow ermöglicht, begünstigen die Verbindungsgefühle zwischen den Pilgern. Diese Einheit ist nicht homogenisierend: Die Besonderheiten der Individuen werden durch die Sprachvielfalt anerkannt. Der Pluralismus bietet jedoch kein Hindernis für die ökumenische Erfahrung im Gebet, sondern verstärkt sie vielmehr. Die Hypothese, dass die Teilnahme an den musikalischen Aufführungen im Gebet von Taizé das ökumenische Erlebnis ermöglicht, kann hierdurch bestätigt werden. Die Intensität dieses Gefühls kann jedoch nachlassen, wenn die Pilger eine längere Zeit in Taizé verbracht haben, wie z. B. im Fall von Dauerpilgern. Das ökumenische Erlebnis, das dank der Musik und der Beteiligung im Gebet erfahren wird, könnte auch im Postgebet von Taizé empfunden werden, da Gebet und Postgebet die Musik und die kirchliche Räumlichkeit teilen. Die anderen musikalischen Ereignisse sowie andere Veranstaltungen und organisierte Aktivitäten in Taizé bieten einen Rahmen für die Verbindung zwischen Pilgern an, der das ökumenische Erlebnis in der Kirche begünstigt.

Die Hypothese, dass die Musik von Taizé die spirituellen Prinzipien und das ökumenische Prinzip der Communauté widerspiegelt, kann auch bestätigt werden. Die Aktualisierungen des Repertoires, die Bearbeitung der Übersetzungen, der Stilwandel, der in den letzten Jahren zu beobachten ist, und die Änderungen der Übersetzungsstrategien sind Zeichen für die Vorläufigkeit, mit der die Communauté ihre Musik behandelt. Die Einfachheit dieser Musik zeigt sich in ihren kompositorischen Merkmalen, hauptsächlich im Melodieaufbau. Letztlich sind die musikalischen Elemente aus verschiedenen christlichen Traditionen, die Anwendung verschiedener Sprachen und die Auswahl von Texten von Persönlichkeiten verschiedener christlicher Traditionen Ausdruck des Prinzips „Einmütig im Pluralismus“, auf das die Communauté ihre ökumenische Vision gründet. Der Communauté von Taizé ist es gelungen, ein Repertoire zu schaffen, das ihren Werten entspricht. Die Gesänge passen sich an die sich ständig verändernde Situation von Taizé als Wallfahrtsort und als Sitz einer permanenten Gemeinde an. *Chants de Taizé* ermöglicht die Teilnahme der Pilger und vermittelt die Erfahrung des Prinzips „Einmütig im Pluralismus“ während der Gebete.

Im Laufe dieser Arbeit haben sich einige Herausforderungen ergeben: Der interdisziplinäre Charakter dieser Untersuchung erforderte eine informierte und zielgerichtete Auswahl der Methoden, die sowohl bei der Feldforschung als auch bei der Übersetzungsanalyse angewandt wurden. Frühere Erfahrungen im Umgang mit diesen Methoden haben diese Aufgabe erleichtert. Dank der in der Feldforschung angewendeten Methodik war es möglich, die Forschungsdistanz zu Taizé als Studienobjekt sowohl während des Aufenthalts im Feld als auch bei der nachfolgenden Analyse zu wahren. Auf diese Weise wurde verhindert, dass die früheren Erfahrungen der Forscherin mit Taizé das Ergebnis der Untersuchung beeinträchtigen. Die Videographie hat es z. B. ermöglicht, Distanz zwischen der Erfahrung während der Gebete in Taizé und der Analyse dieser Gebete herzustellen. Da die Auswertung der Videos mehrere Wochen nach der Feldforschung erfolgte, dominieren die eigenen Erfahrungen nicht die Analyse. Darüber hinaus diente die Analyse einiger Sequenzen in einer Forschungsgruppe dazu, die eigene Analyse zu kontrastieren und neue Perspektiven zu gewinnen. Eine weitere Herausforderung, die sich bei der Vorbereitung der Feldforschung ergab, war die Erstellung eines Interviewleitfadens, der es den Informanten erleichtern sollte, über ihre persönlichen Erfahrungen und Gefühle während des Gebets zu sprechen. Zu diesem Zweck wurde offenen Fragen der Vorzug gegeben, die den Informanten Freiraum lassen und ihre Antworten nicht bedingen sollten.

Darüber hinaus wurden Kontrollinterviews in Taizé durchgeführt, um die Relevanz der Fragen für die Forschungsziele zu überprüfen. Eine weitere Herausforderung bestand darin, die Gattungen von Taizé neu zu definieren und zu klassifizieren, und zwar in einer Weise, die mit der historischen terminologischen Tradition und der in Taizé verwendeten Terminologie vereinbar ist. Zu diesem Zweck wurden einige Begriffe neu definiert, so dass sie mit den von Taizé veröffentlichten Texten übereinstimmen.

Die Hauptlimitation dieser Arbeit besteht darin, eine eingehende Analyse der musikalischen Ereignisse außerhalb der Kirche in Taizé durchzuführen. Bei der Erstellung des Interviewleitfadens und während der Feldforschung hat sich der Schwerpunkt auf den Ereignissen innerhalb der Kirche herauskristallisiert. Aus den Interviews mit der Pilgergemeinde ging hervor, dass die Erfahrungen innerhalb der Kirche für die Untersuchung am relevantesten waren. Obwohl musikalische Veranstaltungen außerhalb der Kirche beschrieben werden konnten, ist es nicht möglich, detailliert zu erklären, wie sie die Erfahrung der Pilgergemeinde beeinflussen. Eine weitere Limitation bestand in der Übersetzungsanalyse, die auf westeuropäische Sprachen beschränkt war. Eine Analyse, die slawische und außereuropäische Sprachen einbezieht, könnte neue Einblicke in den Übersetzungsprozess in Taizé bieten. Eine weitere Limitation ist, dass die Feldforschung in den Sommermonaten stattfand, so dass die Beschreibung der Aufführungspraxis in Taizé sich auf diese Monate bezieht. Obwohl die Rollenverteilung in den Monaten mit wenigen Pilgern bekannt ist, war es im Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich, die Aufführungspraxis während dieser Monate zu beschreiben.

Trotz der Limitationen leistet diese Arbeit einen wichtigen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Forschung über Taizé: Die neue vorgeschlagene Gattungsklassifikation von Taizé, die das komplette aktuelle Repertoire berücksichtigt, und die Deskription der Struktur der Gebete von Taizé, die die Unterschiede zwischen den verschiedenen Tagesgebeten beachtet, bringen die musikwissenschaftliche Forschung über das Repertoire der Communauté auf den neuesten Stand. Neue Bereiche der Musik von Taizé wurden auch erforscht: In der vorliegenden Arbeit erfolgen die erste wissenschaftliche Analyse der Übersetzungsmethoden und -strategien in *Chants de Taizé* sowie die erste Aufführungs- und Rollenanalyse der musikalischen Ereignisse in Taizé. Diese Analysen legen den Grundstein für spezifische Forschungen in den Bereichen der Übersetzung und der Aufführung in Taizé. Darüber hinaus wurde die bisher nur theoretisch formulierte Hypothese bestätigt, dass die Musik das ökumenische Erlebnis der Pilgergemeinde während der

Gebete bewirkt. Diese Beiträge sind nicht nur für die Musikwissenschaft relevant, sondern auch für die theologische und soziologische Forschung über Taizé. Ein besseres Verständnis der Rolle der Musik in Taizé trägt zur liturgischen Forschung über die *Communauté* bei und hilft bei der Erläuterung der Popularität des Taizé-Phänomens, das sich in den letzten Jahrzehnten in der Kirche entwickelt hat.

Weitere Forschungsfragen rund um die Musik von Taizé bleiben noch offen. Neben einer Analyse von musikalischen Veranstaltungen außerhalb der Kirche in Taizé und einer Analyse der Übersetzungen in osteuropäischen und außereuropäischen Sprachen wäre noch eine Untersuchung des Verbreitungsprozesses der Gesänge von Taizé in den regionalen christlichen Gemeinschaften aufschlussreich. Eine derartige Forschung könnte die Ausbreitung der Gebete „im Stil von Taizé“ in vielen regionalen Gemeinschaften sowie die Rekontextualisierung von Gesängen von Taizé in traditionellen Gottesdiensten umfassen. Für eine tiefere Erläuterung der Musik von Taizé könnten das Messerepertoire der *Communauté* sowie die Solisten- und Instrumentalteile, die die Aufführung von *Chants de Taizé* begleiten, analysiert werden. Eine Untersuchung der gesamten Albumproduktion von Taizé mit dem Fokus auf Qualität, Fidelität, Rezeption, Auswahl und Aufführung der Gesänge würde auch Aufschluss über die musikalischen und ästhetischen Veränderungen der *Communauté* geben. Da die *Communauté* von Taizé und ihr Repertoire sich ständig weiterentwickeln, ist es ratsam, die hier vorgeschlagene Analyse in einigen Jahrzehnten zu überprüfen, um Veränderungen in der Entwicklung des Repertoires zu beobachten. Letztlich könnten auch die musikalischen Eigenschaften von Taizé mit den musikalischen Charakteristiken anderer ökumenischen Gemeinden, wie der Iona Community oder dem Monastero di Bose, anderer internationaler christlicher Treffen, wie dem Weltjugendtag, und anderer Wallfahrtsorte, wie dem Jakobsweg oder Lourdes, verglichen werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen Phänomenen zu entdecken.

Insgesamt lässt sich aus den Ergebnissen schließen, dass die Musik von Taizé in einem multikulturellen kirchlichen Kontext als Gemeinschaftsstifter fungiert. Die ökumenische Botschaft der *Communauté* von Taizé wird durch die Aufführung von *Chants de Taizé* im Gebet vermittelt. Diese Musik, die in der Kirche zunehmend präsent ist, begleitet die ökumenische Erfahrung vieler junger Menschen und bleibt relevant.



# 11. Quellen- und Literaturverzeichnis

## 11.1. Notenausgaben

Communauté von Taizé, *Gesänge aus Taizé*, o. J. [https://www.taize.fr/de\\_article10313.html](https://www.taize.fr/de_article10313.html) [Zugriff 12.03.2024]

Evangelische Landeskirche in Württemberg (Hrsg.), *Evangelisches Gesangbuch; Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg*, Stuttgart 2007

(Erz-)Bischöfe Deutschlands und Österreichs und der Bischof von Bozen-Brixen (Hrsg.), *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch; Ausgabe für die Diözese Rottenburg-Stuttgart*, Stuttgart 2013

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Canons, litanies et répons de Taizé: 3. Chanter l'Esprit*, Taizé 1978

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Chants de Taizé 1991*, Taizé 1991

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Chants de Taizé 2010-2011*, Taizé 2010

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Chants de Taizé 2015-2016*, Taizé 2015

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Chants de Taizé 2020-2021*, Taizé 2020

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Chants de Taizé 2023-2024*, Taizé 2023

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Chants de Taizé*, Taizé 1999

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Songs and Prayers from Taizé: Accompaniment Edition for Cantor and Instruments*, Taizé 1991

Les Presses de Taizé (Hrsg.), *Songs from Taizé: Instrumental Parts*, Taizé 2001

Pastoral and Central Events Directorate of World Youth Day Lisbon, *Prayers Book Up 2 Pray*, Lisbon 2023, [https://www.lisboa2023.org/uploads/Prayer\\_Book\\_EN\\_8dee393e.pdf](https://www.lisboa2023.org/uploads/Prayer_Book_EN_8dee393e.pdf) [Zugriff 12.03.2024]

## 11.2. CDs und Videos

Berthier, Jacques & Gelineau, Joseph, *Liederer uit Taizé*, CD Audivis 1997

Berthier, Jacques & Gelineau, Joseph, *Ô toi l'au-delà de tout*, CD Naïve 2012

Berthier, Jacques & Taizé, *Laudate omnes gentes*, CD Audivis 2002

Berthier, Jacques, Gelineau, Joseph & Taizé, *¡Bendecid al Señor!*, CD Audivis 1999

Berthier, Jacques, Gelineau, Joseph & Taizé, *Canti della preghiera a Taizé*, CD Audivis 1998

Berthier, Jacques, Gelineau, Joseph & Taizé, *Chants de la prière à Taizé*, CD Audivis 1998

Berthier, Jacques, Gelineau, Joseph & Taizé, *Joy on Earth*, CD Audivis 1999

Berthier, Jacques, Gelineau, Joseph & Taizé, *Ubi caritas*, CD Audivis 1996

Berthier, Jacques, *Jubilate*, CD Audivis 1991

Berthier, Jacques, *Sjung lovsång alla länder*, CD DP 1996

Communauté von Taizé, *Taizé*, Youtube-Kanal <https://www.youtube.com/@taize> [Zugriff 12.03.2024]

Taizé, *Mane nobiscum*, CD Naïve 2010

[Taizé], *Taizé, Music of Unity and Peace*, CD Deutsche Grammophon 2014

Taizé, *Venite exultemus*, CD Audivis 2001

### 11.3. Allgemeine Literatur

102. Deutscher Katholikentag Stuttgart 2022 e. V., *Katholikentag - Programm*, o. J. <https://www.katholikentag.de/programm/uebersicht> [Zugriff 25.05.2022]

Adler, Guido, „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 5 (1885), S. 5-20

Alge, Barbara, *Forschungsdatenmanagement in der Musikethnologie*, Hildesheim 2019

Alois, Frère, „Die Leidenschaft für die Einheit des Leibes Christi: der Weg der Einheit, wie er in Taizé gelebt wird“, in: *Hefte aus Taizé* 17 (2012), S. 1-24

Alois, Frère, „Intervention of Brother Alois“, in: *Meeting of the Pontifical Council for Culture Music and Church: Worship and Culture after 40 Years of Musicam Sacram* Rome 2.-4. März 2017, persönliche Kommunikation

Altnumer, Riho, „Pilgrimages to Taizé from Estonia“, in: *Pilgrims and Politics: Rediscovering the power of pilgrimage*, hrsg. von Antón M. Pazos, Santiago de Compostela 2012, S. 173-186

Apter, Ronnie & Herman, Mark, *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, London 2016

- Belzen, J.A. van, „Spiritualität verstehen. Bericht einer Pilotuntersuchung in Taizé“, in: *Archiv für Religionspsychologie* 22 (1997), S. 182-199
- Blancini, Gianluca, *Pellegrini in Oriente: la Comunità di Taizé e il mondo ortodosso*, Venedig 2018
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: A Social Critique of a Judgement of Taste*, Cambridge 1984
- Buchinger, Harald, „Tagzeitenliturgie“ in: *Der Gottesdienst und seine Musik. Band 2*, hrsg. von Albert Gerhards & Matthias Schneider, 2014, 71-82
- Casti, Manuela, *Taizé: A Case Study*, King's College 2015, Doktorarbeit
- Chauvet, Louis-Marie, *Symbol and Sacrament: A Sacramental Reinterpretation of Christian Existence*, Collegeville 1995
- Cheng, Hui-tung Eos, „Translation of Songs“, in: *Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, hrsg. von Chan Sin-wai, Hong Kong 2018, S. 352-389
- Cimardi, Linda, „Postkoloniale Felder und das reflexive Selbst. Herausforderungen ethnographischer Narrative“, in: *Musikethnologien im 21. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Alge, o. O. 2019, S. 45-66
- Clément, Olivier, *Taizé: Einen Sinn fürs Leben finden*, Freiburg im Breisgau 1999
- Crișan, Alexandru-Marius, „A New Stone on an Ancient Foundation: Traditional Liturgical Aspects in Taizé Order of Prayer“, in: *Review of Ecumenical Studies Sibiu* 11 (2019), S. 76-89
- Csikszentmihalyi, Mihaly, *Flow: The Psychology of Optimal Experience; Steps Toward Enhancing the Quality of Life*, New York, 1990
- Dahlhaus, Carl, „Gattung“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46754> [Zugriff 21.012.2023]
- Danuser, Hermann, „Was ist eine musikalische Gattung“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, Bd. 15, S. 85-91

Deutscher Evangelischer Kirchentag, *Programmübersicht*, o. J. <https://www.kirchentag.de/programm/pgd/programmuebersicht> [Zugriff 12.03.2024]

DeWalt, Kathleen Musante & Billie R. DeWalt, *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*, Maryland 2011

Emile, Frère, „Orar con los cantos de Taizé“, in: *Sal Terrae* 95 (2007), S. 175-184

Escaffit, Jean-Claude & Rasiwala, Moiz, *Die Geschichte von Taizé*, Freiburg im Breisgau 2009

Flanagan, Bernadette, „Pilgrimage: Spirituality on the Move“, in: *Spiritus: A Journal of Christian Spirituality* 19, 2 (2019), S. 181-198

Flick, Uwe, *An Introduction to Qualitative Research*, London 2009

Franzon, Johan, „Choices in Song Translation“, in: *The Translator* 14, 2 (2008), S. 373-399

Fuß, Susanne & Karbach, Ute, *Grundlagen der Transkription: eine praktische Einführung*, Opladen 2019

García Arnillas, Salvador, *La belleza sencilla de Taizé: Arquitectura, liturgia, música y arte*, Madrid 2018

Golomb, Harai, „Music-linked translation (MLT) and Mozart’s operas: Theoretical, textual and practical perspectives“, in: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, hrsg. von Dinda L. Gorfée, Amsterdam 2005, S. 121-164

Gruber, Cornelia, „Das Potenzial von videobasierten Feedbackmethoden für die Musikethnologie. Perspektiven auf Repräsentation, Wissensproduktion und Fragen der leiblichen Erfahrung“, in: *Musikethnographien im 21. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Alge, o. O. 2019, S. 98-116

Gutmann, David & Peters, Fabian, *#projektion2060 – Die Freiburger Studie zu Kirchenmitgliedschaft und Kirchensteuer*, Neukirchen-Vluyn 2021

Gutmann, David & Peters, Fabian, „German Churches in Times of Demographic Change and Declining Affiliation: A Projection to 2026“, in: *Comparative Population Studies* 45 (2020), S. 3-34

- Haas, Max, „Organum“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14549> [Zugriff 26.05.2023]
- Heijke, John, *An Ecumenical Light on the Renewal of Religious Community Life: Taizé*, Pittsburgh 1967
- Hemming, Jan, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden 2016
- Hiley, David, *Western Plainchant*, Oxford 1993
- Hill, John Walter, *La música barroca Música en Europa occidental 1580-1750*, Madrid 2008
- Hoppin, Richard H, *Medieval Music*, New York 1978
- Hornbostel, Erich M. von, „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 7,3 (1905), S. 85-97
- Hughes, E.C., „Introduction: The Place of Field Work in Social Science“, in: *Field work: an Introduction to the Social Sciences*, Chicago 1960
- Jean-Marie, Frère, „Building a Bridge of Reconciliation“, in: *NAPM Convention*, Stamford, 30.06.2006, persönliche Kommunikation
- Johannes Paul II, Enzyklika, *Ut Unum Sint*, Vatikan 1995
- Keil, Charles, „Participatory Discrepancies and the Power of Music“, in: *Cultural Anthropology* 2, 3 (1987), S. 275-283
- Knoblauch, Hubert, „Fokussierte Ethnographie: Soziologie, Ethnologie und die neue Welle der Ethnographie“, in: *Sozialer Sinn* 2, 1 (2001), S. 123-141
- Koch, Lars-Christian, *Musikethnologie*, Darmstadt 2020
- Kubicki, Judith Marie, *Liturgical Music As Ritual Symbol. A Case Study of Jacques Berthier's Taizé Music*, Leuven 1999
- Kuckartz, Udo, *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*, Weinheim 2014
- Lange, Dirk G., „Rediscovering Communal Prayer: The Witness of the Community of Taizé“, *Liturgy* 30, 4 (2015), S. 28-35

- Low, Peter, „The Pentathlon Approach to Translating Songs“, in: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, hrsg. von Dinda L. Gorlée, Amsterdam 2005, S. 185-212
- Lurz, Friedrich, „Anglikanischer Gottesdienst“ in: *Der Gottesdienst und seine Musik. Band 2*, hrsg. von Albert Gerhards & Mattias Schneider, 2014, 143-156
- Marc, Isabelle, „Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation“, in: *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 5, 2 (2015), S. 3-21
- Margulis, Elizabeth, *On Repeat: How Music Plays the Mind*, New York 2013
- Marshall, R., & Leaver, R., „Chorale“, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005652> [Zugriff 26.05.2023]
- Marx, Wolfgang, „Kriterien der Gattungsbestimmung“, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 2005, Bd. 15, S. 269-320
- Max, Frère & Wainwright, Geoffrey (Hrsg.), *Baptism and Eucharist. Ecumenical convergence in Celebration*, Genf 1983
- Max, Frère, „Tesis sobre la presencia real“, in: *El Ciervo* 14, 137 (1965), S. 6
- Max, Frère, „The Visible Unity of Christians“, in: *The Ecumenical Review* 13 (1961), S. 313-334
- Max, Frère, *Visible Unity and Tradition*, Baltimore 1962
- Mendívil, Julio, „The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones“, in: *El oído pensante* 1, 2 (2013), S. 23-49
- Merriam, Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston 1964
- Misoch, Sabina, *Qualitative Interviews*, Berlin 2019
- Morent, Stefan, *Die Musik der Antike und des Mittelalters*, Lilienthal 2021
- Myers, Helen, „Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology: An Introduction*, hrsg. von Helen Myers, London 1992, S. 3-18

- Nettl, Bruno, „Recent directions in Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology: An Introduction*, hrsg. von Helen Myers, London 1992, S. 375-399
- Nowacki, Edward, „Antiphon“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11718> [Zugriff 26.05.2023]
- o. A. „Ison“, in: *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000053414> [Zugriff 26.05.2023]
- Pamies Bertrán, Antonio, „La traduction de la chanson: Problèmes rythmiques“, in: *Sendebär* 1 (1990), S. 47-65
- Pritchard, Elizabeth, „Pilgrimages and publics: The case of Taizé“, in: *Anthropological Theory* 15, 1 (2015), S. 68-91
- Ramírez Blázquez, Inmaculada & Sánchez Cárdenas, Beatriz, „La traducción musical: modalidades, estrategias y propuesta didáctica“, in: *Sendebär* 30 (2019), S. 163-197
- Rice, Timothy, „Toward the Remodeling of Ethnomusicology“, in: *Ethnomusicology* 31, 3 (1987), S. 469-488
- Riva, Nepomuk, „Laudate omnes gentes. Musiksynthese und Transfers der Gesänge aus Taizé“, in: *Entgrenzte Welt? Musik und Kulturtransfer*, hrsg. von Jin-ah Kim & Nepomuk Riva, Berlin 2014, S. 208-244
- Robert, Frère, „L’expérience du chant à Taizé“, in: *Les Cahiers Protestants* 1 (Februar 1986), S. 11-19
- Robert, Frère, *Music From Taizé Volume I; Vocal Edition*, o. O. 1982
- Roger, Frère, „Reconciliation, the Challenge of Today“, in: *The Furror* 32 (1981), S. 815-817
- Roger, Frère, „The Taizé Vocation“, in: *Theology* 70 (1967), S. 309-315
- Roger, Frère, *Die Regel von Taizé*, Freiburg im Breisgau 1977
- Roger, Frère, *Dynamik des Vorläufigen*, Freiburg im Breisgau 1967

Roger, Frère, *Einmütig im Pluralismus: eine Aktualisierung der Regel von Taizé*, Mohn 1968

Rówienicz, Katarzyna, *Les oeuvres du père Joseph Gelineau pour la Communauté de Taizé jusqu'à l'année 1969*, Université de Bourgogne 2009, Masterarbeit

Rubin, Herbert J. & Rubin, Irene S., *Qualitative Interviewing: The Art of Hearing Data*, Los Angeles 2011

Santos, Jason Brian, *A Community Called Taizé. A Story of Prayer, Worship and Reconciliation*, Downers Grove 2008

Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, New York 2013

Schimmelpfennig, Bernhard, „Akklamation“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401131> [Zugriff 26.05.2023]

Schlager, Karlheinz, „Litanei“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50446> [Zugriff 26.05.2023]

Schutte, Christoffel Hercules, *The Relevance of the Benedictine, Franciscan, and Taizé Monastic Traditions for Retreat within the Dutch Reformed Tradition: An Epistemological Reflection*, University of Pretoria 2006, Doktorarbeit

Simmonds, Gemma, „The Spirituality of Taizé“, in: *Way Supplement* 67 (1990), S. 102-112

Simonett, Helena, „Eine Gratwanderung zwischen Feld und Labor. Reflexionen über verschiedene Wege der Wissensakquisition“, in: *Musikethnographien im 21. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Alge, o. O. 2019, S. 19-44

Steuernagel, Marcell Silva, *Church Music Through the Lens of Performance*, Abingdon 2021

Tapp, Dayna, *Tracing Taizé: Rebuilding Global Solidarity through Religious Pilgrimage*, Linfield College 2011

Troelsgård, Christian, *Byzantine Neumes. A New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, Kopenhagen 2011

Tuma, René & Schnettler, Bert, „Videographie“, in: *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, hrsg. von Nina Baur & Jörg Blasius, Wiesbaden 2014, S. 875-886

Tuma, René, Schnettler, Bernt & Knoblauch, Hubert, *Videographie: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*, Wiesbaden 2013

Turino, Thomas, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago 2008

Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca 1974

Vermeer, Hans J. & Reiß, Katharina, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Tübingen 1984

Vilaça, Helena, „Pilgrims and Pilgrimages: Fatima, Santiago de Compostela and Taizé“, in: *Nordic Journal of Religions and Society* 23, 2 (2010), S. 137-155

Wellesz, Egon, *Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1962

Wilkinson, Mark D., „The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship“, in: *Scientific data*, 3 (2016), S. 1-9

Wilson-Dickson, Andrew, „Berthier, Jacques“ in: *Grove Music Online*, 2001  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52471> [Zugriff: 07.12.2021]

Wolfram, Gerda, „Oktoechos“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28500> [Zugriff 26.05.2023]



## 12. Anhang I

### Leitfaden des ethnographischen Interviews:

<b>Anzahl der Teilnahmen:</b>		<b>Forschungsinteresse</b>
How many times have you been in Taizé?		Statistische Frage.
Wenn mehrere Male:	What made you come back?	Nachfragen, die helfen, über die eigene Erfahrung zu erzählen.
	Do you think you will come back? Why?	
<b>Allgemeine Erfahrung:</b>		
How are you liking the experience here in Taizé so far?		Erste offene Fragen zum Erzählen.
	How different are the prayers here compared to when you go to church at home?	Fokus auf Gebete. Vergleich mit Gottesdiensten zu Hause. Was macht Taizé-Gebete aus? Wird Musik erwähnt?
What do you like about the Taizé prayers?		Um zu überprüfen, ob die Musik spontan vorkommt.
Wenn Musik nicht erwähnt wurde:	Which role play the songs in the prayers for you?	Wie nehmen die Pilger die Musik im Gebet wahr?
	What is your favourite song from Taizé? Why?	Vertiefung in die Beziehung zwischen Pilgern und Musik. Provoziert der (ein bestimmter) Gesang bestimmte Gefühle?
Wenn sie mehrere Male da waren. Beispiele geben:	How do you feel about the new songs?	Wie offen sind die Pilger für Änderungen in der Musik? Merken sie überhaupt, wenn die Musik neu ist?
<b>Ökumenische Erfahrung:</b>		
How do you feel while singing in the prayers?		Kommen Ökumene/

		Gruppenidentität/Verbindung spontan vor?
Wenn Ökumene/ Verbindung nicht erwähnt wurde:	Do you feel something like being connected? What is this connection like?	Bestätigung oder Ablehnung einer Verbindung im Gebet.
Wenn Ökumene/ Verbindung erwähnt wurde:	Could you talk a bit more about the connection to the others? How does it feel?	Um zu eruieren, was diese Verbindung ausmacht.
<b>Andere musikalische Ereignisse:</b>		
Do you go to the Oyak in the evenings?		Wie tragen die anderen musikalischen Ereignisse zur ökumenischen Erfahrung bei?
Wenn ja:	How do you like it there?	Offene Frage zum Erzählen.
	Do you sing/join groups of people who sing?	Konkret über Musik. Singen sie selbst? Singen sie zusammen mit Menschen anderer Herkunft oder gleicher Herkunft?
Wenn nein:	What do you do instead?	Machen sie andere Gruppeaktivitäten mit Menschen anderer Herkunft und Konfession (Ökumene)?
Do you (also) go to the church in the evenings?		
Wenn ja:	What do you like about the atmosphere in the church in the evenings?	Ist es eine gemeinsame Erfahrung oder eine individuelle Erfahrung? Wird hier die Musik erwähnt?
What work are you doing in Taizé?		Welche Rolle spielt die Musik in Alltagsaktivitäten in Taizé?
Do you sing while you are working?		

Wenn ja:	What do you sing?	Singt man Taizé-Gesänge oder andere Musik? Welche andere Musik?
<b>Statistische Fragen:</b>		Statistische Fragen.
Where do you come from?		
How old are you?		
Which Christian denomination do you belong to?		

### **Leitfaden des Experteninterviews:**

1. According to the last information I could find about the composition of the songs of Taizé, several brothers from Taizé are currently composing and working together with the composer Xavier Dayer on the revision of the songs. Is this still so?
2. Have you collaborated with other composers in recent years for the composition or revision of songs from Taizé?
3. Are there certain guidelines for the composition of the songs? For example, the use or avoidance of certain tonalities/modes/melodic leaps/textures?
4. What role does innovation play in the composition of the songs?
5. How is it decided in which language a song will be composed?
6. Who translates the songs into the different languages?
7. How is it decided into which languages each song should be translated?
8. Which Bible translations do you use for the texts of the songs? Are there guidelines for choosing a particular Bible edition/translation?
9. What are the criteria for removing a song from the repertoire?
10. In the new editions of Chants de Taizé, I have noticed that the new songs have fewer singable translations. Some even have no singable translation at all. Why is that?
11. There is a change in the quality of CD recordings and performances. Can you say something about the development of CD recordings? What are the reasons for these changes?

12. Who plays and sings on the recordings? Where are these recordings made?
13. For what purpose are these CDs recorded?
14. What criteria are used to choose the songs for the prayers in Taizé? How is it decided which language to sing in? Do you choose the songs according to a theme or a function?

## 13. Anhang II

Bei der Transkription wurden die Transkriptionsregeln nach Kuckartz (2014; Bearbeitung von Fuß & Karbach, 2019) angewendet.

<b>Interviewnummer</b>						01
<b>Gesprächspartner</b>						
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession	
B1	Pablo	28	männlich	Mexico	katholisch	
<b>Aufnahmedaten</b>						
Name des Aufnehmenden		Gracia Llorca Llinares				
Name des Transkribierenden		Gracia Llorca Llinares				
Datum		02.08.2022				
Ort		Cadole, Taizé				
Dauer		9:34				
Sprache		Spanisch				

**I:** Empezamos si quieres, pero es muy relajado, es más una conversación que otra cosa. Me comentabas que esta es la primera vez que estas en Taizé, pero en realidad ya llevas, ¿cuánto me habías dicho?

**B1:** Sí, es la primera vez que estoy en Taizé. Llegué hace cuatro semanas y, pues, estoy de voluntario. Me voy a quedar, no sé si tres meses o un año.

**I:** Y, ¿qué es lo que te está gustando de Taizé por ahora o qué te ha hecho que digas, me voy a quedar? (**B1:** Me voy a quedar más tiempo) Exacto.

**B1:** Conocer tanta gente. Ver la felicidad de cada persona. Ver cómo llegan algunos con algunos problemas, que muchas veces no te los dicen, pero vas viendo la transformación de la cara de todas las personas. De que llegan tristes y se van con una sonrisa de oreja a oreja. Conocer personas de todo el mundo. Conocer personas que, pues, de todo tipo de religión, que no son iguales a la mía, pero aprendes a abrir la mente. Eso me ha gustado muchísimo.

**I:** Más bien, el contacto con la gente.

**B1:** Sí, el contacto con la gente.

**I:** Y, ¿qué te parecen las oraciones de Taizé?

**B1:** Me gustan mucho, me gust-. Además son unas oraciones muy diferentes. Es algo a lo que no estaba acostumbrado. La primera vez que entré a la oración, la primera vez que escuché los cantos, se me puso la piel chinita. Sí, sí, sí, se me empezó a sentir cosquillitas como por todo el cuerpo. Muy raro pero muy bonito. Y ver que todos, como te digo, toda la gente de diferentes culturas, de diferentes, pues, nacionalidades, que hablan todos los idiomas, están cantando la misma canción, en el mismo lugar y se escucha tan bonito, es una cosa magnífica.

**I:** ¿Te impresiona cómo canta la gente?

**B1:** Sí. Sí, sí, sí. Sí, o sea, que no te sepas la canción, pero tienes el librito y más o menos lo vas siguiendo, está muy bonito.

**I:** Y, ¿tienes alguna canción favorita de Taizé?

**B1:** Sí, (**I:** ¿Cuál? ¿Me la puedes decir?) es la de ahhhh

**I:** La puedes cantar un poquito si quieres, o si no tengo el libro.

**B1:** Ah, ¿tienes el libro? Okay, okay, 123.

**I:** Ah, te sabes el número y todo.

**B1:** Sí, sí, porque es un número muy fácil. Canto muy feo, eh. (**I:** No la tienes que cantar si no quieres). Ah, es la de (singt) Bendigo al Señor, porque escucha mi voz, el señor es mi fuerza confía mi corazón (hört auf zu singen). No sé, se me hace muy fuerte esta frase: que escucha mi voz, que es bueno, que siempre está ahí para mí, que cuando me caiga él me va a llegar, me va a levantar y otra vez. Me hace, o sea, yo llegué aquí con algunos problemas, igual, muy personales, pero hice el Camino de Santiago, empecé a levantar y empecé a pensar mucho en mí. Escuché esta canción y fue como, ohh, sí confía en mi corazón el Señor (**I:** que te hablaba a ti). Sí, le confío en mi corazón y el me ayuda a levantarme. Él me ayuda a decir, a ver, Chile, la regaste, pero pues vas otra vez para arriba. Entonces como que, no sé, me gustó mucho.

**I:** ¿Cómo te sientes en general cuando cantas en las oraciones? ¿Algo en especial? ¿Crees que podrías describirlo de alguna manera?

**B1:** Sí, o sea, muchas veces como que estoy pensando en otras cosas, pero cuando realmente siento una canción me siento libre, me siento en paz, me siento muy tranquilo.

Siento que estoy solo, aunque tenga 2000 personas a mí alrededor como es ahorita, siento que estoy solo con Él. Y siento que es mi espacio y me siento protegido de alguna manera.

**I:** ¿Podríamos decir que es una conexión con Dios cuando estás cantando? ¿Lo formularías de esa manera?

**B1:** Sí, es como una conexión muy personal pero que los demás me ayudan a tenerla.

**I:** ¿Los demás están ayudándote?

**B1:** Sí, metiendo mi cabeza en la canción o haciendo el ambiente, creando un ambiente para que yo pueda conectarme con Dios.

**I:** ¿Y dirías que sientes alguna conexión con los demás o más bien con Dios?

**B1:** Los demás soy más bien una ayuda que conexión. Bueno, en algunas canciones, cuando hay una persona al lado de mí que estimo. Pues, es que aquí para mí el tiempo, o sea, un día es como una semana, se me hace muy largo y puedes conocer muy bien a una persona. Entonces me ha pasado que tengo personas que conozco, o amigas o amigos, que conozco durante tres días, nos sentamos juntos en la oración y veo que los dos estamos cantando lo mismo, que los dos estamos sintiendo lo mismo y siento una conexión muy especial. Pero es solo con ciertas personas, con las que ya tengo alguna conexión. Si no, los demás solo crean el ambiente.

**I:** Bueno, ahora estás trabajando cuando los demás están de fiesta en el Oyak, ¿pero alguna vez has estado de fiesta en el Oyak?

**B1:** Sí, estuve, la primera semana que llegué a Taizé estuve como todas las personas normales. Tuve que vivir una semana, de hecho, me tocaba trabajar en el Oyak. Y después del trabajo me quedaba un ratito fuera. Y es muy bonito ver cómo todas las personas cantan, todo, o sea, igual llegué y había musulmanes y personas de África bailando y cantando y todos unidos cantando canciones totalmente diferentes, pero hay de todo un poco.

**I:** Qué guay. Y en los trabajos que haces, porque supongo que en un mes habrás tenido diferentes. (**B1:** Sí) ¿Se canta también en esos trabajos o no?

**B1:** En mi trabajo no, porque mi primer trabajo fue en el Oyak, mi segundo trabajo tenía bienvenida en la casa, es más prácticas con la gente más que música, en la tarde trabajaba

en Olinda con los niños. Ahí teníamos una obra de teatro en la que hay canciones que le explican a los niños cómo va creciendo un árbol, cómo se hace una semilla, de ahí salen las raíces y todo mediante la canción. Y también hacemos una obra de teatro que también tiene música diferente. Y también me tocó trabajar en la casa de silencio, ahí sí no tenía (lacht).

**I:** Claro, ahí, no, claro, ahí no puedes decir nada.

**B1:** (lacht) Ahí tenía que estar callado. Sí, y mi trabajo en la noche ahorita es mandar a dormir a los que están de fiesta y bueno, hoy se nos ocurrió traer una bocina al trabajo pero, no, nadie te dice nada, si se puede o no. ((Jemand grüsst Pablo. Er grüsst zurück)).

**I:** Y por las- me han dicho que por las noches la oración se alarga mucho y hay gente cantando en la iglesia. (**B1:** Sí) ¿Eso lo has visto alguna vez?

**B1:** Sí, sí, sí. Las oraciones de la noche, la iglesia la tienes abierta todas las 24 horas. La parte que está enfrente. Van cerrando por etapas, pero quien quiera se puede quedar. Al principio pues cantamos todos parejo, después se van los hermanos, se empiezan a salir los que quieran, algunos se quedan y sigue siendo como música dirigida y ya cuando se empiezan a quedar hasta el final cada uno empieza a cantar la canción que más le gusta.

**I:** ¿Alguna vez te has quedado hasta el final?

**B1:** Sí, bueno, (**I:** Hasta que la gente se pone a cantar espontáneamente), sí, sí, sí, ya somos seis, siete personas cantando y todos con el librito, entonces vas viendo, vas siguiendo o algunos se saben todas las canciones. Bueno, no todas, pero muchas veces se saben muchas canciones.

**I:** ¿Y te atreves a cantar ahí alguna canción? ¿A empezarla?

**B1:** No, yo he estado siguiéndola. Todavía no tengo la confianza para cantarlas porque no me las sé muy bien. Pero poco a poco. Dame dos semanas y ya las voy a cantar todas (lacht).

**I:** Genial, pues muchas gracias.

<b>Interviewnummer</b>		02			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B2	Beatrice	21	weiblich	Italien	katholisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			02.08.2022		
Ort			Cadole, Taizé		
Dauer			10:25		
Sprache			Englisch		

**I:** How many times have you been in Taizé?

**B2:** This is my (unv.) time.

**I:** Your first?

**B2:** My third.

**I:** Ah, okay. And what made you come back so many times?

**B2:** Ahhh, so many times?

**I:** Or just the first time. Why are you coming back?

**B2:** The second time I came was because I was so, like, amazed by all this environment, all this atmosphere and the magic of Taizé. But the more you come, the more you get used to it. And what brings me back every time is the way I can feel God again. Because sometimes I go away from Him, because I don't feel Him. But when I'm look to so many people unified, united, because of Him, I can really recognize Him.

**I:** Are the people the ones who help you recognize God, or the unity of the people?

**B2:** It's, like, eh, during the prayer, when I get my head down during, maybe a song, and then I stand my head and I see so many people, and they are singing the song, and there are so many voices that make just one voice, and I say we are here, all together for Him. And that's what I feel, that's what brings me back to, like, this connection with Him.

**I:** That's very beautiful. Do you have, like, a favourite song in Taizé?

**B2:** One that I like is *Behüte mich Gott*, that we sang today, yeah, that's one of my favourites that are in my mind.

**I:** And are Taizé prayers very different from what you know from home?

**B2:** Yeah. I mean, as an Italian, we are always used to catholic stile and the first time it was completely different for me. But then I also lived in Austria, and I got to know the seven Tag, Sieben Tag Adventist, the Adventist of the Seven Day in English, and they had also a different way to pray, which is more protestant. So, Taizé is completely different from everything that I've known before and it's because also the fact that we are on the ground and not on the benches. You can, like, sit in every position you feel comfortable. And, yeah, that's also something different. That's the first thing that come up to my mind.

**I:** Yeah. Maybe, can you describe a little bit more what do you feel when you sing or when the others sing, when there's music going on in the prayers.

**B2:** Eh, what, when I sing (.) I like the fact that I, eh, maybe when I sing a normal song, I don't think of the word that I'm singing, but when I sing in the church, in this church, in Taizé songs, I want to feel each word that I'm singing, and they do have a way. And, also, the fact that, I don't know, it makes me smile when I listen to the guitar and there are all this voices. I like it, I like the sound. Yeah.

**I:** And you said before this unity thing. Do you feel a connection or something like that with the others? Or you said you're all together for God.

**B2:** I feel like we, everybody comes here with some suffering, some difficulties, and some problems of course. And when, and everybody is thinking about these situations in their life, and they are bringing it to God. So even if each situation is different, but we are there. Everybody has a problem, you know? Maybe sometimes we think we are alone, and we are the only ones who have a problem in the world, and we feel, like, so lonely, and, so, eh, and we think that we are in the centre of the world. You know? But see that maybe, okay, maybe I'm not the only one, and I can, that makes me, like, (atmet laut aus) you know?

**I:** You can breathe?

**B2:** I can breathe. Maybe somebody is suffering more than me, which does not, like, make me happy, but it makes me say, come on, you can do it.

**I:** Yeah, if someone can with that suffering, I can with my suffering to.

**B2:** Yeah, yeah.

**I:** Okay, and that are you doing in the evenings? Are you staying in the church?

**B2:** I'm a really (unv.) person, I like to meet (unv.) and singing and to have fun so we always go to the Oyak and we are with the guitar trying to (unv.), that's very different.

**I:** And what kind of music do you sing there?

**B2:** Ah, yesterday we were trying to play and sing something that everybody could sing. But when we are just Italians we always play, like, *Volare*, yeah, and some typical Italian songs.

**I:** The hits.

**B2:** Yeah. But also, like, Spanish music a lot. Like, eh, acoustic music, I really like it. And, yes, but, of course, we also like church music, you know, for the mass.

**I:** And yesterday, you said, you were trying to play something so that everybody could join. Where people joining from other countries?

**B2:** Yeah, like, we, we, when we were playing *The Scientist*, you know? from Coldplay. We were playing *Despacito* and we were playing Ed Sheeran, *Shallow* from Lady Gaga. So, the most famous in the last years. And, yeah, everybody was-

**I:** And what of a work are you doing this week?

**B2:** Here, working here at Cadole. Actually, when I came there weren't- the job was out. And, so. I just came here to see. And we were at the recycling area, with the rubbish. We were dividing stuff, bottles, and stuff. And then we came here and now we are painting.

**I:** And do you like the environment when you are working with the other people?

**B2:** Yeah, yeah, I think they are much organised. Like, somebody gives an idea and maybe the stronger one goes and pics the stuff and everybody helps. Yes, I think is a good environment.

**I:** And are you working with people from other countries?

**B2:** Yeah, mh, I'm, there are three guys from Germany, there are three guys from Portugal, the team leader is from Poland, and they come from Mexico. And today I brought my friend, she is also from Italy, so-

**I:** Yeah, perfect, thank you very much.

<b>Interviewnummer</b>		03			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B3	Frère M.	--	männlich	--	--
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			03.08.2022		
Ort			La Morada, Taizé		
Dauer			24:36		
Sprache			Englisch		

**B3:** So, (liest) according to the last information I could find about the composition of the songs of Taizé, several brothers from Taizé are currently composing and working together with the composer Xavier Dayer on the revision of the songs. Is this still so? (antwortet) Yes.

**I:** Yes, okay, because that was information of 2018 and I wasn't sure, I know that here everything evolves, so, okay. Are you still working with him?

**B3:** Yes, but, I think as far as I understand, it's just a little bit from time to time. I think when the brothers had worked out a song often, they send it to him and he kind of checks about the harmony, the rules of harmonisation, and so, are okay and sometimes he makes suggestions. But it's not a day-to-day intense collaboration.

**I:** And have you collaborated with other composers in these recent years?

**B3:** Mh, no.

**I:** He is the only one.

**B3:** He is the only one. Since the death of Jacques Berthier and Joseph Gelineau, ah, yes, it's been basically the brothers composing. With a little bit of help from Xavier Dayer, yeah.

**I:** Yeah and about the guidelines of the composition for songs, do you know if there's some?

**B3:** Well, that, yes, I mean, we certainly don't have any sort of written or formalized principles, ah, we do everything in- it's very intuitive. The songs, they need to be songs that sound nice, that people can pick up relatively easily, but they are not too (unv.), but they are not too difficult for a mixed group of people, like we have here, to sing. Ah, so, yes they got to be tonal or modal, musically not too strange or difficult but it's better if they have a bit of character to them. And quite often, quite often we try out something to see if it works and then maybe we adapt it and try it again. Some songs straight away we

get the impression, ah, yes, people like singing, that works well. Sometimes, yes but it may be better to change it a bit.

**I:** How do you get that feeling, if people like it or not?

**B3:** Well, it's very obvious. Just by hearing how people react in the church. Oh, sometimes it's obvious, not always. Ah (4) so it's sometimes quite a slow process, sometimes it takes several years. There are songs that we try out for a long time and then change a little bit, try again, change a little bit, try again. Sometimes that ends up with a version that we are satisfied with, sometimes not. So, it's a smallish team of brothers who are involved in composing, who really make all those decisions. But they keep their eyes open for comments or remarks or suggestions from others.

**I:** And learn the brothers here to compose or have they learned to compose before entering the community?

**B3:** Mostly they learn here, yes. Yes, there's one of the brothers, did a few courses at the Conservatory of Mâcon, eh, yeah, Mâcon, in composition. Ah (..) yes, a couple of the others, who are involved, had some musical training beforehand but not in composition as such. So it's a- it's, it's, yeah, it's in a large part the experience of knowing the kind of things that we want, the kind of things that work well in this context.

**I:** Okay, and then. Yeah, about innovation, plays- like, if you don't have written guidelines, maybe it's a little more spontaneous or intuitive or do you plan, like, we want to do something new now, or we want to try something different?

**B3:** Yeah (..) it's (..) I think a lot of it is spontaneous. One of the composer brothers has an idea- Sometimes, for example, the next question: (liest) How is it decided in which language a song will be composed? (antwortet) It's a typical sort of situation like: we are planning for a European Meeting in a certain country next year and we realize we don't have many songs in the language of that country. It may be a good occasion to try one or two songs in that language and sometimes that leads to a good song that enters the repertoire, sometimes it doesn't. But it's a sort of- it's an occasion.

**I:** And how it's decided in which language it should be translated and who translates the songs? In the new editions of *Chants de Taizé*, I have noticed that the new songs have fewer singable translations.

**B3:** That's, that's because the process of translating takes a long time and it's not very formalized. So, it tends to happen that if we are publishing or our Polish publisher wants to publish a new edition of Polish language songbook, we realize, ah, but we don't have translations for this song, we ask somebody to do them. From time to time somebody sends us a translation they made of such or such a song in such or such a language and we look at it and (...) often enough is not very good and- but then sometimes is very good or sometimes it's a good start but we need to change something. A translation is almost never perfect, because once you got a melody- We always start with a text in a certain language, the music fits that and then to get something with the same meaning and exactly

the same rhythm in another language is almost impossible. So, in my opinion, it's very rare that we get a perfect translation. But we try to translate as widely as possible. Especially if the language, the original language, is a difficult one for many people.

**I:** Who is translating?

**B3:** Depends on the language. If there's several brother who speak the language well, like in English, it's mostly brothers who do the translation. But there is some, in some countries we know somebody who is a musician or a poet or sometimes there is a group of people. And ideally new translations should be tried out by a group of people who meet together to pray the songs, to sing them together. Usually they can say, well, this works well or that sounds nice the first time but if you sing it ten times it doesn't work out so well, so that varies really- it's very different from a language to another. But we try to follow that process through and, ah, make sure that we don't have different translations spreading out. Because what we really want to avoid is a situation where, for example, in a particular language different groups of people sing different translations, especially if you get Protestants singing one translation and Catholics singing another, or something like that. Then when they meet together, they argue about which translation is best and we want the songs to be a point of unity, so, that's why we insist on saying in every language this is the authorised translation. Even if you think you got a better one you, can't publish it, you have to stick to these one in order to help to keep the unity of the songs. That doesn't totally work in some (unv.) languages where the vocabulary is very very different between the protestant churches and the Catholic Church. In Chinese and Korean it's very difficult (lacht). But with the most languages we can manage.

**I:** And which Bible translations do you use for the texts of the songs? Do you have a particular Bible edition or you do the translations of the Bible texts yourselves?

**B3:** It's really very different from one song to another. There's no fix policy then or whatever. Just needs to be a good text which sounds nice to sing and doesn't got any particular problems with a particular word that for some people doesn't sound good or has bad associations.

**I:** Do you look very careful that the words don't have any bad association for the different Christian communities?

**B3:** Yes. Brother Rogers was very sensitive about that, I mean, for example, it's a funny one, but, *Domine* in Latin means Lord, it comes up quite a lot. But he realized at a certain point that sounds like the French word *dominer*, which means to dominate. It's not good that we should have to many songs with *Domine* (lacht) and suddenly we had to change all the (lacht) to try and find (unv.). We couldn't do it completely. But for several songs that originally had *Domine*, we change to Oh Christ Day, for example. Doesn't always work, but, because if there's a creative blockage for someone, when they are praying, that's, that's a pity. We want the songs to open doors rather than close them.

**I:** And there are some songs that have been removed from the repertoire. Why is that? (**B3:** Yeah) Do you have a criteria?

**B3:** There's no criteria fixed in advance. Some just didn't work out very well, or in fact after a while (..) (**I:** Get's boring?) they don't- boring. Occasionally there's something where we feel- There is an English song: *O Lord hear my prayer*, for some people to sing those words again and again gives the feeling that God doesn't want to hear a prayer and we have to kind of persuade him. We dropped that one a long time ago. But always it's somebody's favourite if we drop a song and then they aren't happy, but (..) yeah. And sometimes just there is not room for (..) a very large number in the songbooks, and sometimes (..) that one really wouldn't be missed.

**I:** The next question, we have answered it already: In the new editions of *Chants de Taizé*, I have noticed that the new songs have fewer singable translations-

**B3:** Oh, yes, yes.

**I:** Because the process takes long. And then I have some questions about the CD recordings. Because I realized there is a change in the quality of the recordings, like, the first CDs, I haven't heard everything, but these sound more, I don't know how to explain it, less professional in the quality, maybe, and now it sounds better. Can you talk about it? (**B3:** Yeah) How does the process go?

**B3:** It's brother S. who knows the most about that, but I think the earlier CDs (...) going back to the CDs (4) yes. I think, I think, the logic within the earliest ones was to try to get the same sound as you have in the church at Taizé. And in fact, the very earliest recordings were made in the 1950s, so, which were never published in CD form, but, ah- The other thing, the first one won some kind of prize in France because it was a very innovative liturgy in those days. This was before the current Taizé songs, but the liturgy of the Community in French in those days. And I think the idea there was to try and get on recorded form the sort of what it sounds like to be in the church during the prayer. And then the CDs from the 1990s, 80s and 90s were (..) some of them were partly recorded during European Meetings, so there's some live recording in that. But that sometimes meant apparently, if I understand it right, that during a prayer, because of some technical reasons, often didn't work well, we had to sing a song again. That's not nice to do during the prayer, so, ah (...). Then there were recordings which were recorded in the church but not during the prayer, with people spread out in the same sort of configuration and the same sort of numbers of people. And then there was a period when we thought, well, let's try something a bit smaller. We got the Romanesque church in the village, which has a beautiful acoustic, and most people in the world, who sing songs of Taizé, don't have 4000 people, they have ten (lucht), so, let's try doing that with the small groups. So, one of the CDs, I think it was *Laudate omnes gentes*, we recorded with a smallish group in the little church, and I think we did two or three on those lines. Then we did another one in the big church again (...). We did one in partnership with Deutsche Grammophon (**I:** Yeah). They- it was- they approach us, they said they'd like to record something together. And they- we started that in the small church, but during the week, when they were here, they

liked the sound in the prayer in the big church and they said, but we should do two or three songs in the big church as well and actually do some live recording, see if we can make that fit in, because, because the atmosphere is, is very special and we'd like to get that. So that recording was a bit of both (4). And I think the latest one (4), there was an Arabic one done on the Meeting- done just before the Meeting in Lebanon and then there was a Dutch one, which was done in the Netherlands. One of the brothers went to do the recording there and there were some professional musicians and some young people meeting together to sing. That wasn't recorded here but it was sort of based from here.

**I:** And who is singing and playing in the recordings? Because sometimes there are instruments too. Are those people that come? Or do you contact special people?

**B3:** For, for the recordings we contact particular people we know. Ah (4) so, you'll hear that on Saturday and Sunday, during the (unv.) weeks when there are many people we create-, we ask in the welcome if there are people who have brought their flute with them, or a clarinet, or whatever. And we often make a little orchestra, and they accompany the prayers on Saturday evening and Sunday morning. We haven't done that much over the last couple years because of Covid and needs to be a bit smaller. So, for the, the CDs we, we try to have instruments like that. And over the years we got to know a lot of young people who are good musicians, and because of course for a CD the quality is got to be, is got to be at a certain level. And some of the young people we know are also professional musicians or semi-professional. So, often they are the kind of people we invite to the play during the recording sessions.

**I:** And why are you recording CDs? What's the propose? (**B3:** Well (lacht)) What's the objective of a CD (**B3:** I-) of music from Taizé?

**B3:** I think there are two or three. One is the people. And they, they hear the songs here, they like it, they'd like to be able to hear them again at home. Or people who have never been in Taizé before but, ah, they like that kind of music. It helps them just to relax or to pray. There are people who pray with the CDs or just listen them in the car on the way, on the way to work, whatever. Or else, whatever. And also, is part of earning a living because it's one of the activities we do, like publishing books, making pottery and so on. We need, we need income to live for, we don't, we don't accept gifts for the Community, we don't have investments and so on. So it's also something we can do that's, yeah, to live from.

**I:** And how do you choose the songs for the prayer? Is there a criteria? It changes from week to week or from month to month?

**B3:** Yeah. Well, there's a little group of brothers who prepare de liturgy each week. Ah (..) and I think for each week they basically have a sort of sing list, during this week we'll mostly going to use these 15 songs or something like that. So that during the week is not a different song every time, but people can get to know it. During the week they can get to- especially people who are new in Taizé, they can get to learn some of the songs. So, they come up several times during the week. So, the repertoire of songs we choose for

each week is a bit different. Partly we may choose the song on the language depending on who is here. Because it's nice to have, for people to have one song in their own language. We can't do that for every language, but quite a lot. Or recently, for example, we've-, this one song, *Laudate omnes gentes*, which has a nice translation in Ukrainian, which works well, so sort to sing a pray for Ukraine, being in solidarity with them, we've been singing *Laudate* a lot in Ukrainian over the last months.

**I:** And are there any songs that have a special function, that you choose for moments that there are different or special?

**B3:** Yes, because if you look in the songbook there are, ah, there are a lot of songs that are kind of flexible, that can be used at any moment, but there's some that we always use as a sort of introduction at the beginning of the prayer. Some of those, quite a few of them are from the orthodox tradition, *Sviaty Boze*, some of the Alleluias, the longer Alleluias. And then there are the short Alleluias and the Kyrie Eleisons which have a definite sort of liturgical function the, the, ah, they are between verses of a psalm or intercessions (6). And there are a few songs that are specific to certain times of the year or which go particularly well at certain times of the year. So, for example, we often sing *Veni lumen cordium* instead of Alleluia at Pentecost. There's some songs that go particularly well in Advent, *Ostende nobis Domine (...)*. And then a part from the songs in the songbook there are the things that are accompanied by the organ. Ah, those are attached at different times of the year and so on.

**I:** I've realized that in the mornings there is a psalm and that's with the organ and just the brothers are singing, like, we get to have the text but we don't have notes. (**B3:** You are welcome to join in if you like, but it's-). Can you talk a bit about that? Why are pilgrims not singing there? And is that something regularly? Do you have a psalm structure that comes every week?

**B3:** Yes, yes. Basically we go through the psalms. Not quite all of them. There're psalm, the more difficult ones we leave out. Ah, but we go through the psalms. That's actually-, it's part of the old liturgy of Taizé from before, well, there were very large numbers of pilgrims. Because originally everything was in French. We have these psalms, responses, hymns (...). At times of the year when there are not so many pilgrims, we sing a few more responses and hymns and at the beginning of the prayer an introduction *a cappella* in four voices, four man voices. Ah, they're very nice. But the trouble is, they are difficult to join in if you don't speak French. That's the big thing. And even if you do speak French the melodies are a little bit more difficult than, than the ones we normally have. Ah, but at the same time for the Community to stop singing the psalms completely would be a pity because a monastic community needs to have the psalms not just in our head but in our mouth and to, to sing them. So, we sing at least one psalm every day, even in the big weeks when there are lots of people, and it's difficult for everybody to join in and also to learn how to sing according to the rhythm. There's a bit of technique there. You can't easily pick up in one week. So we kind of accept that bit of the prayer. Some people are going to join in, but not many, ah, we would like everybody to join in if possible.

**I:** And do you have like singing courses here? Like, all the brothers are singing and do you have to learn (**B3:** Yeah) this technique you were talking about.

**B3:** Yes, well, there's a, there's a singing teacher who comes regularly who helps the brothers, particularly the brothers who sing the solos. But some others as well. And then a, yes, several brothers sang in choirs and things before they've joined the Community. Ah, and from time to time we'll have a little song practice, especially with the new song or if it's before the beginning of Advent when we have quite a lot of specific music, then is especially the young brothers in the Community who haven't had so many years to learn that music properly they'll have a song practice with a special liturgical music for Advent.

**I:** And I have, I think that's my last question, I've seen one brother plays the organ but there's a guitar, a woman is playing the guitar. Is she always here the whole year or-?

**B3:** No, she just happens to be visiting for two weeks. Yes. She is the one who's composed most of the guitar accompaniments. She's a good friend of the Community from Hungary. Ah, since she's here she is playing. But for most of the year it's like, you've may noticed in the morning prayer, we have a little keyboard in the church which is sampled with the guitar sound. So, normally we depend on that. But if A. is here or another guitarist, who we know is good, can play, can play well, the sound of a real guitar is better. And then we have the organ for just the more liturgical bits of the service.

**I:** Okay. Thank you very much.

**B3:** Okay. You're welcome.



<b>Interviewnummer</b>		04			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B4	Fynn	37	männlich	Niederlande	katholisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			3.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			8:39		
Sprache			Englisch		

**I:** Okay, we can start. How many times have you been in Taizé?

**B4:** It's my first time in Taizé itself.

**I:** Okay. And what are you liking about the experience so far or are you liking it?

**B4:** Yeah, it's so amazing that so many people gather together in this place to, to find community, to try to connect with one another, ah, to find God, eh, to, to get more close to God. Eh, mh, to, to search for answers in their lives, what I'm doing myself. And I really like it. I like the connectedness among all the people and it's so beautiful that you can find pears, fellow people, with them we can have a nice chat and share life experiences and experiences related to your faith. It's beautiful. And I hope I can find me peace here, and peace in heart, peace in mind, when I return back home, yes.

**I:** And how do you feel about the prayers? Do you like them? (**B4:** Yeah) What do you like about them?

**B4:** Eh, I like, I like them, yeah. Of course, it's a bit different than what we are used to in our home churches. I come from a catholic background and Taizé songs and prayers have some relation to Catholicism, right? And, but I really like the structure of, of singing and, also repeating, repeating the lyrics each time. That's very beautiful, enforces even the, let's say, the meaning or the feeling of the songs. I really that, and, also, I like that somewhere in the middle of each prayer there's time for personal prayer, reflexion, silence prayer and I really like this kind of structure, yes.

**I:** And you talked a bit about music and repetition. Which role plays that for you? Personally, when you are singing. Do you feel in a certain way? (**B4:** Yeah). You and the others, you and God...? How do you feel there?

**B4:** I really like that we are singing all together. We sing one and the same lyrics all together. That's something that really enforces, let's say, our share or our common, let's say, direction towards God. That reinforces our faith and our connectedness, so to say. And by repeating each, eh, each song it also increases, let's say, the meaning or, how to say, the force or the- (**I:** The power?) yeah, that's a better word, the, the power of the songs. And it, ah, it ah, injects better in my heart and my mind. And I have the feeling, the more we sing, the more we repeat, the more close I got to God. Together with my brothers and sisters.

**I:** Do you feel like the other people are also with you in this connection with God? You said: together with your brothers and sisters.

**B4:** Yeah, definitely when we are singing together I definitely, there-, not sure with everyone. Not everyone who come to Taizé is Christian, but definitely with many brothers and sisters, who have some Christian background I definitely feel this connection, yeah. And that we are- have in common, ah (..) ah sort to say, propose or a way towards God.

**I:** Would you say that for every type of Christian or do you feel more connected to some Catholics? (**B4:** No, no) Or is it not important which type of Christian they are?

**B4:** No, no. I would say here in Taizé it's not important, we are all the same. We are all, eh, firstly we are all people, people, eh, right. What already bind us is that we have similarities or commonalities to share with one another and on the second, well, secondly we are fellow Christians, no matter our denomination. I, I always strive to look for what we have in common ground, right? Rather than pointing out the differences, yeah. So, I feel one with the others.

**I:** When do you feel one with the others? When you are singing, when you are in silence, all the time? Do you think there's a particular moment?

**B4:** Eh, eh, I think, eh, all those aspects can have, eh, their specific effect, sort to say. As I just mentioned, the singing is very beautiful and we sing one and the same song, which brings us closer together and to God. But, also, the moments in silence, that's just

beautiful. Everyone is praying, oh, maybe most of the people are, are perhaps praying. And I'm a quite sensible person and I, I feel that-, I feel often that energy of, of, let's say, prayer and, and, and, and energy of peace and calm, what the people have during the prayer meetings, yeah.

**I:** And do you have a favourite song of Taizé?

**B4:** I do, I do.

**I:** Would you like to share which one it is? (**B4:** Yes) You don't have to say why, if you don't want to.

**B4:** My favourite Taizé song is *Jesus remember me* when you come into your kingdom. Actually one day here in Taizé, eh, they were singing it after the evening prayer. And I had to, I busted out in tears out of emotion. It has a very powerful effect on me, because- ((die Glocken läuten)) And the church bells here in Taizé start sounding.

**I:** I'll try to speak a little bit louder. Maybe you want to speak about what do you do after the evening prayer? Do you stay in the church?

**B4:** Yes. I eh, I stay a bit longer in the church to sing a little bit longer with my brothers and sisters.

**I:** And do you like the spontaneous singing there?

**B4:** Yeah, also, also, yeah.

**I:** Do you sing? (**B4:** Yeah) like, do you start singing any songs?

**B4:** Yeah, I would, I would propose, perhaps I would propose a song, ah, what we can sing there together. Yeah.

**I:** And have you been in the Oyak at the evenings?

**B4:** I have been there, yes.

**I:** And what do you do? Do you join the singing also there or...?

**B4:** No, so far, I haven't joined the singing in the Oyak. I only have been there once or twice just to look around a bit and to buy something. But I haven't specifically joined the singing yet. Maybe I will do it.

**I:** And you are in the choir. (**B4:** Yeah) How do you feel about the new song or songs?

**B4:** The new songs? I mean, it's a, it's a challenge, right? To, to, to, to learn them, but that's also something beautiful that we, that we have such opportunities to learn new songs from languages from all over the world. I really like that, that also creates a sense of connectedness again with our fellow brothers and sisters in the choir.

**I:** Yeah. Thank you very much.

<b>Interviewnummer</b>		05			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B5	Marzena	21	weiblich	Polen	katholisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			03.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			10:59		
Sprache			Englisch		

**I:** How many times have you been in Taizé?

**B5:** It's my (unv.) time here.

**I:** Your first?

**B5:** Third.

**I:** Okay. And what made you come back? I know you are doing your internship, but the other times?

**B5:** Yes. The other times, I think that I appreciate the simplicity here. That this life is so, you know, it's so simple but it's really interesting, and getting to know all the people is, is also really fun. And, eh, I think that I needed to, eh, relax after, you know I came here in summer, so after, eh, studying and working, and it's very nice to be here and appreciate this simplicity.

**I:** Yeah. And what do you think about the prayers in Taizé? Are they different from what you know from home? Or what do you like about them?

**B5:** Yeah, there're, there're very different because at, eh, like in my hometown we organize ourselves, like, Taizé prayers, so I know, I know them, like, I can also have Taizé prayers in my city. But, like, Taizé prayers are different from what we normally know in our church because in our church we usually just have, like, on Sundays there's a mass, so, we participate in that. Mh, and some communities have, like, different prayers, but it's, eh, it's rather singing a long worship song and then, like, one person is leading this worship, so it looks really different and we don't have, usually we don't have prayers

with silence. And it is, it is special here because, I don't know, in the other types of prayer, when you pray with other people, not by yourself, and here you pray with other people and have time for silence.

**I:** And you said you have Taizé prayers at home. (**B5:** Yeah) Are they similar to what we do here (**B5:** Yeah) or do you think that there are differences?

**B5:** They are really similar. Maybe one difference is that we don't use different languages because we have mostly Polish people there. But we sometimes organize, like, with exchange students, like Erasmus students. If they come, we add, like, some new languages to the prayers. But generally, we follow this schedule of the prayers. You can find it I think on the Taizé website. Yeah, with what you should do, you should do the reading and the psalm, like, songs and eh, and we try to do it, you know, as here.

**I:** And do you sing only in Polish?

**B5:** No, no, no we sing in different languages. We always try to include, eh, minimum, eh, one canon in Polish, because we have some people who don't know English. So, we try often half Polish and half other languages, but I think that most we have other languages and one or two Polish. But it's not like, eh, here you sing in Polish, you sing only like three or four songs, but you can sing like 15 or more different Taizé songs in Polish, so, we don't only take this, like, you know, most popular Polish songs that are here but also others.

**I:** And you said, like, for you it's special the silence (**B5:** Yeah). That's a big role, would you say music is also special? (**B5:** Yeah) Or what is the role of music of Taizé for you?

**B5:** I think that here the music is very special because it is so well connected with, like, the character of the community. Like, eh, we sing in different languages and here come people from different countries and they speak different languages. So, it's natural to combine all of this in one. So, this, like, this is special because, eh, once, I remember that once me and my friends started singing in Polish the song that everybody has singing in some other language, and we found the translation and it was also possible to sing that and we are at the same time singing in different languages. Also, not all languages combine well together but the harmony, like, people sing in different voices. And, eh, it's really-, I think that this music really suits, ah, the character of this places, like, so many

different people, so many different, like, languages, voices, and it all combines in a harmony together.

**I:** And how do you feel personally when you are singing? (**B5:** Eh) Could you describe that?

**B5:** Yeah, yeah. I feel like, I feel that I'm free because no one judges how I sing (lacht). But also, I like the moments when I stop singing and I just realize, oh, I've stopped and I'm silent, but the sound keeps going on, like, without me it's also working. So, eh, so I don't know, that everyone is singing it's like, everyone is important in that because, if I stop this is going on. Like, it also makes me realize that it's a sense of community. That if one person stops, they are keeping it and keep going. They help you. Like, eh, I often try to sing alto, alt? alto, yeah. And sometimes I don't know, I don't know the, well, eh, the melody line but I try to, I try to do that. And, eh, and when I don't know the line I'm just trying to hear someone singing alto in this, in this sea of different voices I try to catch this one (lacht) and get that, you know, get to know this.

**I:** You said that singing gives you a sense of community (**B5:** Yeah). Would you say that you feel connected to the other while singing?

**B5:** Yeah, yeah, I feel connected because, eh, I think that, for example, when we sing in my own native language, like, eh, it's, it's so funny to me, like, they are, they don't really know that language and they are singing with me. They try to sing it in this, in this language, so, it's, like, we all do it together, so I think that this community is that. And, mh, also, mh (...) what I wanted to say? Like, yeah, I think that this community is that we do it together, and that is the most important.

**I:** Okay. And do you have a favourite song from Taizé?

**B5:** Oh, I have so many songs that I like that I probably can't choose my favourite one. Eh, I like, eh, song, eh, number three in Polish is *Zonstan tu* but it is in German. (**I:** *Bleibet hier*), *Bleibet hier*, yeah. I like this and I like many more. I like generally, I don't know German, but I like German songs.

**I:** But you can't speak German.

**B5:** No, but I like. *Behüte mich Gott* is also nice.

**I:** And, well, you are working at the evenings now (**B5:** Yes). But, so, you are not staying long in the prayers, are you?

**B5:** (lacht) I'm not staying long but this night I went to church after my, eh, after my night welcome duty. So, I went to church at one at night (lacht) and it was amazing because there, there were, like, 20 or 25 people there, some of them were lying on the ground and, like, sleeping, maybe, and only, I don't know, only ten people singing. And it was really, it was really funny because one guy was playing on the recorder, I think, and, eh, it was only this melody from the recorder and people singing. And, eh, one girl was, like, really, she, like, really, she felt it, like she needs to sing really, really nice. And they were just, eh, singing the same song for, like, I don't know, three minutes, and then anyone could propose what number they want to sing. So, it was nice that at night they just, they just did it. They didn't sing really perfect as we sing, normally, I think. I'm impressed how, you know, how organized it is, like, generally, as a community I think we sing really well. Ah, and it's- we keep the harmony and mostly, I think, keep the tempo, and the- But at night it was really, (lacht) it was really not that good. But it was still nice and you could feel that this people are, are enjoying this, that they really (unv.). And, eh, yeah, and then I was the only singing alto and, like, I felt like it doesn't matter because no one is really singing really really well, so, I can try. Yeah (lacht).

**I:** That's nice. And have you been, like, the other times that you've been here, in the Oyak?

**B5:** Eh, no, eh, I, no, not really.

**I:** Okay, yeah, I think that's all.

<b>Interviewnummer</b>		06			
<b>Gesprächspartner</b>					
<b>Sigel</b>	<b>Name</b>	<b>Alter</b>	<b>Geschlecht</b>	<b>Herkunft</b>	<b>Konfession</b>
B6	Emma	25	weiblich	Rumänien	Unitarier (Protestant)
<b>Aufnahmedaten</b>					
<b>Name des Aufnehmenden</b>			Gracia Llorca Llinares		
<b>Name des Transkribierenden</b>			Gracia Llorca Llinares		
<b>Datum</b>			3.08.2022		
<b>Ort</b>			Taizé		
<b>Dauer</b>			9:34		
<b>Sprache</b>			Englisch		

**I:** So, we can start. How many times have you been in Taizé?

**B6:** Uh, I think more than ten times.

**I:** Okay, and what made you come back, or come back so many times?

**B6:** Hm, I was eight years old first when I came here and, eh. In the first years I was coming with my parents or with my whole family or with my mother and, eh, every time- and a lot of times with big groups, sometimes just with my family. And every time I felt that I'm coming home and it's kind of my second home and, although I was really young when I first came, but I, I still felt that something special is happening there, but, I mean, here- And, eh, yeah, I just got so many nice experiences here and I feel like one part of my personality is thanks to, to his place. Like, I, I gained a lot and I developed a lot my English, myself. And it's, I would say that I always feel that I am recharging and this usually stays for one year. And every year I feel like I need to come back and if I cannot I, it's harder for me to, to move forward in my daily live.

**I:** And how do you feel about the prayers in Taizé?

**B6:** Eh, I really like them. Although I really like to sleep. I wake up for every morning prayer as well and, eh, I usually try to stay longer in the evening prayer, because- I feel that's a kind of a meditation in some ways, because the songs are so easy, and they are repeating so long, and it gives me so much peace. So, yeah, I don't think myself as a religious person but if I would need to say what I like the most I would definitely say that this kind of prayers are the best for me for, yeah, they are the best.

**I:** And which role plays the music or the songs of Taizé for you when you are in the church? Do you sing? Do you like the singing? How do you feel about the music here?

**B6:** 90% I am singing, eh, when I'm not singing it's because I lost my voice and it's hard to sing. But I feel like I can be really part of the prayer, that I can really enjoy praying if I am also singing. So, I think that is the most important part of being here and sometimes I really feel that thanks to singing I am really cleaning myself or, yeah, so it really helps me to find my inner peace during the prayers.

**I:** You describe the singing as a process of self-cleaning. What do you feel about the others during the prayer? Do you realize that there's other people praying? Does it affect you in anyway or it is more like a personal experience?

**B6:** Usually it's more personal experience but, for example, when I was a volunteer, eh, and I was sitting with other volunteers they were some interesting moments. For example, one time a girl was really crying and, for example, that prayer was also about taking care, so I was more taking care of her, but usually it's just about me. And I, most of the time I also try to sit alone during the prayers so I can have my, my alone time.

**I:** And do you have a favourite song of Taizé?

**B6:** Hm, (...) eh, yes. I think *El alma, El alma* is my favourite. But I like most of the songs (lacht).

**I:** Do you like- You can speak a little bit Spanish (**B6:** Yes). Do you like *El alma* because you, like, understand what you are singing although is in another language or that doesn't play a role for you? Is it just the music?

**B6:** It's just the music usually. But I, but I also really like to read the translations or if I understand the text who are not in English or in Hungarian because, yeah, most of the, most of the songs have so, so nice meaning. So that's why I like most of the songs, but I don't know *El alma* (unv.) some years. And there is also, eh, the one *Heureux qui s'abandonne à toi o Dieu*, my French is really bad (**I:** I know which one you mean). Yeah, because I think, that one I like because of the text.

**I:** And you said you are staying longer at the evenings in the church. How long do you stay? Till there is no more guided singing?

**B6:** Ehh, sometimes, it also depends on the, on my mood. For example, yesterday after Oyak I went back, and I was singing for some more time. Sometimes I'm just signing until the guided part. It depends also what was the aid that I came for.

**I:** And you are in the Oyak or have been in the Oyak sometimes. What do you do there? Like, do you talk, or do you join the singing there?

**B6:** Well, some years ago I was more like singing and getting into and playing games and everything. But now I'm, I'm more talking some- for example, yesterday we also did this Hungarian party, so I also try to organize sometimes something. But, yeah, most of the times I'm just looking for connections and building connections with people.

**I:** You are in the choir, so, what do you think about the new songs?

**B6:** I, I really like them. But generally, I really like the new songs and for me is really sad when some songs are not, eh, in, in the book some years later. I, I remember, there was a song that I really liked I they didn't put it on the, on the book, so, I was really sad (lacht).

**I:** Yeah, I understand. It's gone. Well let me see. It's difficult for you to learn the new songs or to learn the songs of Taizé?

**B6:** No, I think they are quite simple. My problem is actually that I am an alto and, eh, I usually hear the soprano and if I'm not singing in the choir then it's really hard for me to sing in alto. It's also for the new songs. Because I, I've learned by my heart when I was a young child and now it's really hard to, you know, reshape.

**I:** Relearn.

**B6:** Yeah, yeah. Because I, but of course soprano is not good for my voice but that was what I was hearing most of the times.

**I:** And how do you find the rehearsals?

**B6:** I think they are really nice. But for me, I would, I would need more time to be more stable at singing, like, to be more sure that, okay this I need to sing.

**I:** Do you feel like they go, like, very fast with learning?

**B6:** Yeah. Because when I was singing in the choir, like, for eight years in my school, eh, we were learning one song four months. And, and we also had rehearsals just for the altos and, yeah, we had rehearsals all the week for long times. And we were practicing for two years for a competition.

**I:** Yeah, it's another, it's different. Perfect, thank you very much.

<b>Interviewnummer</b>		7			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B7	Tabea	23	weiblich	Deutschland	katholisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			05.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			5:23		
Sprache			Deutsch		

**I:** Wie viele Male warst du in Taizé?

**B7:** Ich bin das vierte Mal jetzt hier.

**I:** Und warum bist du immer wieder gekommen?

**B7:** Das erste Mal war ich mit einer Kirchengruppe hier. Da war ich noch ziemlich jung und dann nach meiner Bachelorarbeit ich dachte, ich muss jetzt mal Zeit für mich haben. Und das war auch noch während Corona und dann dachte ich jetzt: so ein bisschen Leute kennenlernen. War ganz spontan. Und dann, äh, hat mir so gut gefallen dieses, äh, allein aber nicht allein sein hier in Taizé und neue Leute kennenlernen und einfach das Feeling hier und diese Offenheit der Menschen hat mir sehr gefallen.

**I:** Und wie gefällt dir die Erfahrung bis jetzt diese Woche?

**B7:** Sehr gut. Sind viele Leute hier, viel Internationale. Das finde ich sehr schön, weil letztes Mal war sehr deutschlastig (lacht). Und das, äh, finde ich richtig interessant alle Nationalitäten kennenzulernen und viel zu erfahren über verschiedene Kulturen.

**I:** Und wie gefallen dir die Gebete oder was gefällt dir davon?

**B7:** Ich finde es ist eine Zeit zu runterkommen, zu sich selbst zu kommen. Und wir hatten es aber in der Bibelgruppe drüber, über die Stille, dass man sich einfach im Alltag- so ich nehme mir nicht die Zeit, äh, oder selten mal wirklich einfach still zu sein und in mich zu kehren. Und das tut einfach gut hier. Ja, und die Musik, äh, einfach dieses Gefühl, dieses, äh, man fängt an mit dem Lied und vier- oder fünfstimmig das macht- ist einfach ein-drucksvoll das zu hören, ja.

**I:** Und wie fühlst du dich, wenn das passiert? Wenn man mit den anderen Leuten zu singen anfängt? Kannst du ein bisschen mehr darüber erzählen?

**B7:** Ja, also, im ersten Gebet oder in den ersten zwei Gebeten, als wir diese Woche ankamen, kamen mir so ein bisschen die Tränen, weil ich irgendwie so berührt war, weil so einfach alles harmoniert und alles so zusammenspielt und jeder einfach jetzt gerade in dem Moment lebt und ich einfach zur Ruhe kommen konnte und meine Gedanken schleifen lassen konnte, es war einfach- Und jetzt immer noch, aber ist es wirklich so diese ersten Momente wieder hier zu sein und, äh, ja, einfach ergreifend manchmal, wenn man so dann an bestimmte Sachen denkt auch währenddessen, ja.

**I:** Du hast gemeint, dass etwas harmoniert, oder so was. Äh, Meinst du es eher musikalisch oder eher menschlich oder beides? Kannst du ein bisschen über dieses Zusammenkommen, Harmonieren sprechen?

**B7:** Hm, ja, die Atmosphäre meinst du? (**I:** Ja). Ja, einfach, dass so viele Nationalitäten und so viele Menschen aus unterschiedlichsten Bereichen und Kulturen, Religionen hier zusammenkommen und dann auf verschiedenen Sprachen singen. Und, äh, ja, Musik verbindet einfach finde ich da in dem Augenblick. Und, äh, ja, da findet jeder so seine Stimme und wenn manche nur zuhören wollen, es ist auch okay. Ich höre auch manchmal einfach gerne einfach nur zu und lasse mich davon inspirieren und dann singe ich manchmal gerne mit und- ist dann so eine Kombination.

**I:** Und hast du so ein Lieblingstaizélie?

**B7:** Oh, schwierig. Eh, (...).

**I:** Oder ein paar Lieblings.

**B7:** *Nada te turbe* finde ich sehr schön. Aber auch, oh, jetzt weiß ich gar nicht mehr auswendig, aber, das eine schwedische das wir zur Zeit (**I:** Aha, ja, Herre...); Herre, etwas, ja, genau, ja. Aber es- man lernt jedes Mal wieder neue kennen. Das finde ich sehr interessant.

**I:** Gefällt es dir diese neue Lieder kennenzulernen?

**B7:** Ja, auch, ja, weil ich kenne jetzt auch noch nicht alle aus dem Buch und, äh, immer mal wieder, man singt in einer Woche dann doch immer ziemlich die gleichen und es ist immer schön neue kennenzulernen.

**I:** Und du hast gemeint *Nada te turbe*. Kannst du Spanisch?

**B7:** Ne, einfach von der Melodie. Genau, das Getragene und, äh, ja auch das Mehrstimmige dann. Also ich singe ja die zweite Stimme dazu und dann ist immer schön, wenn man die auch kann (lacht), bei manchen ist schwierig, zu finden.

**I:** Und was machst du nach den Abendgebeten? Aber dann arbeitest du halt.

**B7:** Genau, jeden zweiten Abend arbeite ich, aber ansonsten schreibe ich auch gerne einfach Sachen auf oder, äh, ich habe überlegt mal zu einem Bruder zu gehen, hab's aber noch nie gemacht. Also vielleicht ist ja noch Zeit (lacht), vielleicht gehe ich mal da noch hin. Aber ich bleibe noch gerne einfach sitzen und (**I:** in der Kirche?) genau, und dieses Mal habe ich es leider noch nicht geschafft, aber mal wirklich lang zu sitzen und dann ist ja wirklich *a cappella* Gesang manchmal und das finde ich dann auch echt schön, wenn dann nur noch ein paar da sind.

**I:** Findest du das anders als in einem normalen Gebet? Hast du da ein anderes Gefühl?

**B7:** Ich finde es intensiver irgendwie nochmal, weil es einfach dann richtig nur ein paar sind und, ja- deswegen wie dann in einer kleineren Runde ist. Aber, ja (lacht)

**I:** Ja, vielen Dank.



<b>Interviewnummer</b>						8
<b>Gesprächspartner</b>						
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession	
B8	Johannes	24	männlich	Deutschland	Protestant	
<b>Aufnahmedaten</b>						
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares			
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares			
Datum			05.08.2022			
Ort			Oyak, Taizé			
Dauer			9:31			
Sprache			Deutsch			

**I:** Wie viele Male warst du in Taizé?

**B8:** Genau weiß ich nicht, so zwischen zehn und 15 Mal.

**I:** Oh wow, okay, und warum bist du immer wieder gekommen?

**B8:** Die ersten Male war ich als Kind hier mit meiner Familie. Da war es gar nicht so wirklich meine Entscheidung, sondern eher die Entscheidung meiner Familie. Aber seit ich als junger Erwachsener herkomme, komme ich vor allem wegen der Leute her. Also, ich mag es sehr gerne hier Leute zu treffen aus verschiedenen europäischen Ländern, aus verschiedenen Schichten, und man hat ja doch zu Hause nicht oft Kontakt mit anderen Leuten, aber ist in seinen eigenen Blasen drin. Und hier mag ich sehr gerne diese Offenheit, die Herzlichkeit der Leute, man kann wirklich mit jedem sprechen und es ist einfach ein, ein, eine sehr gute Stimmung, eine sehr gute Zusammengehörigkeit. Und das gibt mir sehr viel und macht mir sehr viel Spaß, ist der Hauptgrund, warum ich immer wieder komme.

**I:** Und wie gefällt dir die Erfahrung diese Woche?

**B8:** Ja, eigentlich sehr gut. Ich bin leider ein bisschen erkältet, vielleicht hörst du das auch. Das hat mich zwar zwei, drei Tage erwischt, aber kann man nichts machen und selbst mit der Erkältung ist es eigentlich eine sehr schöne Woche und ich lerne viele Leute kennen und ist trotzdem sehr schön. Auch die Arbeit hier beim Oyak macht mir viel Spaß. Also, trotzdem sehr positiv.

**I:** Und wie gefallen dir die Gebete von Taizé?

**B8:** Super. Zu Hause gehe ich nicht so gerne in die Kirche, eigentlich sehr selten sogar, aber hier mag ich die Gottesdienste sehr gerne. Man wird, äh, nicht immer mit so einer Predigt, äh, überzogen, die man dann anhören muss. Sondern es sind wirklich nur Gesänge (..), dann diese Bibelstellen, die vorgelesen werden, und die zehn Minuten Ruhe. Das finde ich auch eine sehr gute Idee. Und anschließend die Möglichkeit mit einem Bruder zu sprechen. Das habe ich auch schon ein paar Mal gemacht, finde ich auch sehr bereichernd. Und deswegen gefällt mir das sehr gut dieses Eingängige, dieses Rhythmische, immer wiederholen und zwei drei Zeilen. Also, diese, hm, diese Musik mag ich sehr gerne.

**I:** Und wie fühlst du dich, wenn du singst oder wenn du hörst, wie die andere Leute singen? Kannst du vielleicht ein bisschen erzählen, wie für dich das Gefühl ist?

**B8:** Hm, es ist ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, das auch verstärkt wird dadurch, dass ja alle auf dem Boden sitzen, ganz nah beieinander. Wenn noch mehr Leute in Taizé sind, es ist so noch, äh, noch krasser, weil dann alle Leute zusammenrücken müssen. Da gibt's wirklich Leute, deren einziger Job ist es, in die Kirche zu gehen und Leute sagen: rückt zusammen, kommt näher, kommt- Hm, wenn da 6000 Leute sind, jetzt sind wir 2000. Aber selbst mit 2000 merkt man schon, dass es schon recht voll ist. Und das verstärkt dieses Gefühl, von wir sind hier zusammen, aber einfach, dass man das gleiche singt, manchmal im Kanon, manchmal einstimmig, in verschiedenen Sprachen. Das ist schon eine große Zusammengehörigkeit und, hm, ja, äh- Es ist auch irgendwie eine Art von Beschäftigung, die, hm, die einen zur Ruhe bringt, weil man einfach singt, man denkt gar nicht so viel. Wenn man jetzt zum Beispiel in den zehn Minuten Stille ist oder wenn man irgendwas anders tut, dann hat man verschiedene Gedanken in seinem Kopf. Aber wenn man einfach singt, dann, äh, ist die Musik, ist das, was einen beschäftigt, dadurch dass du immer nachdenkst, auch wenn man jetzt nicht viel darüber nachdenken muss, aber es sind ja nur dieselben zwei Sätze, die man so singt, mehr oder weniger. Einfach sehr beruhigend und, äh, schafft ein Gefühl von Zugehörigkeit. Es ist eine sehr angenehme, meditative Tätigkeit, würde ich sagen.

**I:** Hast du ein Lieblingstaizélied?

**B8:** Das wechselt jedes Mal. Also, jetzt, zum Beispiel vor zwei, drei Jahren war ich letztes hier vor Corona. Da war mein Lieblingslied *Iedere nacht*. Das haben wir, glaube ich, einmal diese Woche gesungen, aber nicht so oft. Das hat mich ein bisschen traurig

gemacht. Aber nicht schlimm. Und, hm, jetzt diese Woche hat mir gefallen, (..) ich weiß nicht, wir haben einmal (singt) *Bewahre mich Gott* (hört auf zu singen). Oh, das wird aufgezeichnet, jetzt habe ich gesungen, es wird furchtbar. Das fand ich sehr schön, und *De noche iremos*. Also, (singt) *de noche iremos, de noche que para encontrar la fuente solo la sed nos alumbra* (hört auf zu singen). Okay, ich kann überhaupt nicht singen, das musst du löschen, das musst du unter Verschluss halten.

**I:** Ich werde nur „er singt“ schreiben.

**B8:** Ja, genau, er singt. Also, es ist dieses Lied, äh, nachts brechen wir auf und, äh, nur unser Durst leitet uns. Und das finde ich eine sehr eingängige Botschaft, sehr packend. Ja.

**I:** Spricht dir an, mehr den Text oder die Musik in diesem Fall?

**B8:** Äh (..) Das ist eine gute Frage. (5) Ich finde die Melodie eigentlich von fast allen Liedern ganz schön. Natürlich manche mehr und manche nicht so sehr. Aber gerade zum Beispiel *De noche iremos*, da finde ich tatsächlich den Text schön, weil das ist- das muss man sich vorstellen, es ist ja Wahnsinn. Man singt, ich breche nachts auf und mein Durst leitet mich, nur mein Durst. Das ist der absolute Wahnsinn, eigentlich. Äh, das finde ich sehr eindrücklich. Äh, und auch bei *Iedere nacht*, ja, das ist auch, wie gesagt, etwas melancholisches, etwas trauriges aber trotzdem hat es sehr viel Kraft in diesen Worten liegen und natürlich die Melodie gehört dazu. Man kann es nicht unabhängig von der Melodie sehen. Die ist auch sehr, sehr schön. Äh, es muss in einer gewissen Weise zusammen kommen beides. Aber der Text spielt doch auch eine große Rolle.

**I:** Und was machst du denn nach dem Abendgebet? Ich weiß, dass du hier im Oyak arbeitest (**B8:** Jedem zweiten Tag). Aber wenn du nicht im Oyak arbeitest, was machst du denn?

**B8:** Hm, nach dem Gebet bin ich auch länger in der Kirche, wenn ich jetzt nicht arbeiten muss. Bin ich ja länger in der Kirche und höre den Gesang zu. Äh, und dann komme ich meistens auf den Oyak und (unv.) ein bisschen was, unterhalte ich mich mit den Leuten, spiele Karten, höre zu, wie die Leute singen. Äh (4) ich habe auch mal, ein Abend war ich ganz lang in der Kirche, bis zwölf Uhr nachts. Habe ich auch mit einem Bruder gesprochen. Und einfach dagesessen und gesungen und überlegt, reflektiert. Also, es kommt immer ein bisschen darauf an, ja, worauf ich da Lust habe. Aber ich finde gerade die

Abende, finde ich sehr schön und (unv.) da in der Kirche zu sein und diese Atmosphäre dort genießen, weil es sind ja auch immer viele Sänger abends in der Kirche. Also, auch, auch spät nachts so.

**I:** Wirkt das für dich anders spät abends in der Kirche zu sein oder zu singen oder in Stille bleiben, als wenn du im Gebet bist in der Kirche. Würdest du sagen, dass es ein anderes Gefühl ist?

**B8:** Ja, es ist ein bisschen anders, weil es eben keinen festen Rahmen mehr hat. Wenn es während des Gebets ist, es immer einen gewissen Ablauf hat. Erst singt man, dann eine Lesung, dann zehn Minuten Pause und dann noch ein bisschen Lesen, dann singt man wieder und dann stehen mal die Brüder und stehen alle auf und dann- das ist so der Ablauf. Und wenn man da abends ist, ist alles schon passé und man singt eigentlich nur noch und, klar, am Anfang gibt's noch die Zahlen, die angegeben werden, aber auch das ist irgendwann weg, und dann kann man einfach jedes Lied einstimmen, das man gerne singen möchte. Und dann kommen manchmal auch Lieder, die in dieser Woche überhaupt nicht gesungen wurden, die aber die eingefleischten Taizé-Gänger trotzdem noch kennen von den letzten Jahren. Damit wird sowas eingespielt wie *Stante se soli*. Hatten wir diese Woche, glaube ich, überhaupt nicht. Aber manchmal wir das spät abends eingestimmt, weil das doch viele Leute kennen, deswegen es ist- es ist freier. Und man weiß auch, man könnte zu jeder Zeit gehen. Man kann ja nicht aufstehen bevor die Brüder gehen, normalerweise solltest du das vermeiden. Aber wenn so spät ist, da kann man das ja machen. Es ist ja jeder frei. Man kann gehen, man kann auch wieder kommen. Man kann auch irgendwie eine Karte an einen Freund schreiben. (unv.) im normalen Gottesdienst nicht so wirklich machen, nicht während des Gebetes. Also es ist freier, ungebundener und dadurch irgendwie auch schöner. Man entscheidet sich aktiv dafür da zu sein und äh, die ganze kleinen Kinder, die eher so quengeln, die sind nicht mehr da. Und die genervten Teenager, die auf dem Handy (unv.) wie da (unv.) spielt oder, was weiß ich, die sind auch nicht mehr da. Und deswegen ist es aber ein bisschen (unv.), das gefällt mir sehr gut.

**I:** Okay, dann, vielen Dank. Das ist alles.

<b>Interviewnummer</b>		09			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B9	Sergio	19	männlich	Spanien	katholisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			03.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			9:22		
Sprache			Spanisch		

**I:** ¿Cuántas veces has estado en Taizé?

**B9:** Es mi primera vez.

**I:** También es tu primera vez, (**B9:** Sí) vale. Y, ¿qué te está pareciendo por ahora la experiencia?

**B9:** Una pasada. Yo es que la, o sea, venir y vivir aquí con la gente, con poca cosa, no sé, el ambiente que se respira a mí me gusta. Salir de las prisas del- y del no saber qué hacer, a mí me gusta venir a estos sitios.

**I:** ¿Y qué te están pareciendo las oraciones de Taizé?

**B9:** Me están gustando muchísimo. Me resultan- la música me encanta y además las oraciones me ayudan mucho, tanto el espacio como el ver a tanta gente junta rezando me resulta muy-, o sea, me ayuda mucho y me da como alegría y me hace sentirme como acompañado. No sé, me gustan mucho las oraciones.

**I:** Dices que te hace sentir acompañado. ¿Por quién o cómo te hace sentir acompañado?

**B9:** O sea, me hace sentir que lo que- porque cuando estoy en mi casa o con mi grupo, que vengo con ellos, pues sí, yo sé que tengo hermanos que, eh, que vivo la fe con otra gente. Pero no es al nivel de aquí que ya es salir de tu ciudad, de tu grupo, de tu país y ver que hay muchísima gente que a lo mejor no cree igual que tú, es decir, no vive igual que tú la fe pero que seguimos rezando y seguimos rezando al mismo Dios. Y, no sé, no sé, me hace sentirme muy unido a todo. Y, no sé, a mí es algo que me llena mucho, el

sentir que voy acompañado de gente que a lo mejor no conozco pero que vive y camina conmigo.

**I:** ¿Y qué papel tiene para ti la música en la oración? ¿Cómo te hace sentir cuando hay música en la oración? No solo cuando estás en el coro (**B9:** Sí) si no en general.

**B9:** A mí, bueno, para mí la música en mi vida en general es muy importante porque yo a casi todo le pongo música. Entonces, para mí la música y más la música de Taizé es algo que me ayuda mucho a entrar en las oraciones, porque es repetir al final una, una frase y darte cuenta. Y, y muchas veces son cosas que la letra dice que no te estás dando cuenta de lo que dice y al repetirla muchas veces te das cuenta de que es verdad, de que cabe en tu vida, de que en tu vida realmente se hace, se hace real o realmente a lo mejor necesitas lo que te pide la, la canción o- Entonces a mí ese repetir y también la música lo- cuando se canta aquí, pues para mí la- o sea, yo creo que Dios si me habla a través de la música. Me relaja mucho, me ayuda mucho a conectar.

**I:** ¿A conectar con Dios, contigo mismo, (**B9:** A conectar con, con-) con los demás?

**B9:** A conectar con Dios, con-, a concentrarme sobre todo. Porque, yo tiendo mucho a, a lo mejor a sentarme y decir, venga, voy a rezar en silencio y acabo pensando de los deberes que tengo que hacer para- del siguiente- el trabajo de la universidad, lo otro, que me he dejado no sé qué. Entonces el tener mi cabeza, o sea, cuando escucho música y más si tiene varias voces, cuando yo hago silencio como que mi cabeza se ocupa de escucharla y de partirla. No sé si seré yo que estoy medio tarado. Como que engancho, entonces mi mente sigue, claro, como sigue la, la, la frase que se va repitiendo, me resulta mucho más fácil pensar realmente lo que- y conectar con la oración. Concentrarme, yo creo que es lo mismo.

**I:** Vale, ¿y tienes alguna canción favorita de Taizé?

**B9:** Yo, uf, a ver, me, me encantan todas, pero si me tuviera que quedar con una, eh, me quedo con una que decía *Voici Dieu qui vient à mon secours* (**I:** [singt] Na, na, na,) (singt) *qui vient à mon secours* (hört auf zu singen). Esa, porque, no sé, ahora mismo no sé ni lo que dice la letra. La tengo por aquí, pero es que (**I:** Es que es francés). Ya, básicamente. Pero aquí estaba.

**I:** Pero, ¿te gusta la melodía? (**B9:** La melodía me encanta). ¿Lo que te ha llamado más la atención sería la melodía?

**B9:** Claro, pero luego mirando la letra. La letra dice que, o sea, dice aquí este es Dios, he aquí Dios que viene en mi ayuda, eh, y luego dice a ti canto tú que me liberes. Entonces como, ese, aquí está Dios, como una forma de, tanto de ser consciente yo de que Dios realmente viene en mi ayuda y me libera y de además cantárselo a los demás, decir, realmente Dios me libera y yo voy estoy alegre por ello, entonces- (**I:** Se lo comunicas a los demás). Claro, cantarlo, porque muchas veces te puedes sentir tú alegre y no- acabar quedándote en tu alegría y no comunicarlo. Entonces, eh, no sé, me ha gustado mucho esa canción. Me encantan todas. Hay otras en alemán pero que no entiendo la letra, entonces, (lacht).

**I:** ¿Miras a veces las traducciones cuando cantas?

**B9:** Sí, yo las suelo- cuando ponen la letra miro la traducción para saber lo que estoy cantando y ya. Pasa que las que son en otro idioma que no conozco nada pues me cuesta mucho cantar y a la vez-

**I:** Y tú estás en el coro. (**B9:** Sí). Estás cantando en el coro. ¿Qué te parecen las nuevas canciones?

**B9:** (..) Están chulas, a ver.

**I:** Conmigo no tienes que quedar bien (**B9:** No, no). Puedes dar tu opinión libremente.

**B9:** A ver, me gustan lo que pasa es que la de, había cuatro, ¿no? El Alleluia está, está guay. Está chulo, alleluia, alleluia pues está-

**I:** Luego tenemos la portuguesa.

**B9:** La portuguesa lo que pasa es que la cantamos tanto que al final acabé pues aborreciéndola. Pero, no, pero es bonita. No, me gustó, y la otra es que no me acuerdo de cual era.

**I:** Pero ahora estamos ensayando, por ejemplo, las canciones de la misa.

**B9:** Es que hoy no he ido a (**I:** Ah, no has estado. Has estado de excursión) Claro, porque me he salido. No, me he salido con los instrumentos. No ha sido útil, pero sí, pero. No, la, el Kyrie me ha gustado. Era, no sé.

**I:** ¿Y qué te están pareciendo los ensayos en general?

**B9:** Me gustan mucho. Porque, a ver, yo no estoy acostumbrado a cantar en coro. Porque yo, nosotros en G., que es de donde vengo, pues cantamos canciones de Taizé, pero al final como estamos seis o siete pues, en plan, no podemos hacer tanto, o sea, lo que es el coro no podemos formarlo. Y entonces venir aquí y, y ver como los hermanos, no sé si son hermanos, los que van dirigiendo. Como ver cómo dirigen los que dirigen, cómo se nota que saben de música y cómo van- Y no sé, y el sentir que aprendo mucho en el coro. Entonces me está gustando a nivel musical. Y luego a nivel de oración ese ver cómo se construye todo, como se va- No sé, me ayuda también a luego cuando escucho la canción de, de-, en la oración pues a acordarme de cómo vamos construyéndolo todo, eso es muy importante a la hora de cantarla.

**I:** ¿Y qué haces normalmente después de las oraciones de la noche? ¿Te quedas más en la iglesia o vas al Oyak? ¿O las dos cosas?

**B9:** Pues, mira la verdad es que el primer día me quedé un par de canciones más como cinco o diez minutillos y, y luego me fui al Oyak. Porque llegué con ganas y entonces estuvimos allí cantando con los de- El segundo día me quedé un poquillo más y me fui después y ayer me quedé un rato, luego me salí, luego volví a entrar, estuve orando y cantando media horilla y ya me fui al Oyak para despedirme de la gente y ya sí me fui.

**I:** Muy bien. ¿Y qué, qué haces en el Oyak?

**B9:** Pues depende, o sea, o nos ponemos en la carpa a cantar modo más fiesta, fiesta más movida, que hoy creo que intentaremos hacer eso. O, antes de ayer creo que nos pusimos en una esquinilla cantando, a cantar canciones pues en inglés, pero más rollo más hoguera de campamento. Sí. Y luego pues si pilla el Oyak abierto pues a tomarme algo y charlar un ratillo.

**I:** Y, ¿vas con la guitarra al Oyak por la noche y tocas?

**B9:** Sí, suelo.

**I:** ¿Y eliges, por ejemplo, las canciones tú o cómo se eligen las canciones?

**B9:** Bueno, ah, va un poco a aclamación popular, no, pero claro también depende de en el ambiente en el que estés. Si estás en la carpa que es donde está toda la fiesta pues te viene todo el mundo pidiendo canciones que no conoces. Y entonces dices, sss, no la sé cuál es. Pero, no, pero, en general va saliendo también, lo va- vamos improvisando también, como no soy- como somos varias guitarras, solemos estar varias, pues a lo mejor a mí no se me ocurre, pero se le ocurre al de al lado. Entonces lo sigo y luego- a mí me gusta ese ambientillo.

**I:** ¿Y la gente de otros países también se une o sois solo de España?

**B9:** Sí, no, no, nos unimos. A ver, eh, es verdad que hay algunos españoles que tienden a cantar más de- que tienden a no cantar en inglés. Yo intento cantar en inglés, eh, porque es verdad que, lo comentaba con ellos, que a veces las canciones españolas están, son movidas, y están chulas e invitan a echar el ratillo y eso y tal. Pero que claro, como los demás no saben, no conocen la letra pues no- se sienten como un poco desplazados. Entonces yo por eso intento, cuando estoy allí tocando, alternar un poco entre a lo mejor una canción en español, una en inglés, una en español, una en inglés para que así la gente pueda también ser parte un poco del, del ambientillo.

**I:** Genial.

**B9:** Es complicado, de todas formas.

**I:** Sí, ya me imagino, con toda la gente pidiendo. Pues ya está, muchas gracias.



<b>Interviewnummer</b>						10
<b>Gesprächspartner</b>						
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession	
B10	Sofia	24	weiblich	Niederlande	Protestant (reformiert)	
<b>Aufnahmedaten</b>						
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares			
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares			
Datum			06.08.2022			
Ort			Taizé			
Dauer			10:24			
Sprache			Englisch			

**I:** How many times have you been in Taizé?

**B10:** This is my first time.

**I:** Okay, and how are you liking the experience?

**B10:** It's very different from what I know and this moment I really like it. I had to get used to it in the beginning. Because of the travel you are tired and, eh, like, there's a lot of people here so you have to get used to them and, like, the church as well. Because it's a totally different way of having church. But once you, eh, you get used to it, you can appreciate or I can appreciate the, yeah, how the church is being held.

**I:** You said it's very different from what you know. Which are the differences?

**B10:** Eh, yes, because here there's a mix of different churches, right? So, you have orthodox kind of things, catholic and protestant. And I come from a protestant church. And every protestant church is-, of course also there are differences in there, but we normally only sit and then the most important think is like hearing the pastor preach. But here a lot of people are standing, and then sitting and then kneeling and then having icons or paintings in the church and- So, that's kind of different, you know? (lacht) Yes, so it's really nice to see that. But we just don't do the different- there's a difference, yeah.

**I:** And how are you liking the prayers? What do you like about them or what don't you like about them?

**B10:** Eh, I find it beautiful to listen to other languages, but then the other part is that I cannot understand it (lacht) because I cannot speak that language. So, then suddenly you'll hear English and like, oh yeah, I have to focus because I can understand, you know, English. Because this week there is no really Dutch songs that is sang, and only sometimes you hear at some sentences at the prayer (unv.) so that is, I think, nice. Eh, it's nice to hear all languages, but you cannot really learn a lot from it, because it's like short, short. Because of lot of translations. So, it doesn't go and dive deep in what is the meaning or what, why, yes. So, yeah, it's different to know that you share a kind of, eh, something together out of your differences.

**I:** And how do you feel about the music or songs in the prayer? Do you like them? What do you like about them?

**B10:** The things that I like about the songs is that we sing in different languages and that they think about which people are coming. So, but they of course only sing the songs of the people that are in, in majority. So, (unv.) but I like when we sing different songs (unv.) yeah, I think that's what I like. And I also like that, that you repeat a lot of the things so you eventually learn quite fast a song. So, then you are able to sing, you feel like you are more part of this experience.

**I:** You said you like to sing in other languages. Can you describe the feeling, when you are singing? Can you explain a little bit about that?

**B10:** Yes, I think I find it very nice that I can read and then hear how it's pronounced and then think about what it may mean. Of course, you can read it but (lacht) during the song (unv.) but I think it's nice that you can know, get a bit of an idea of the sounds and the pronunciations of the languages. Because you can listen to it and immediately read how it's strictly done. (unv.) And a connection that is still about God. I haven't sang a song like in Dutch but if I imagine if I would have sang Dutch in the church, then I think (...) a feeling of being accepted in your language and nationality. And so, that makes you a bit more part of a group. (unv.) They said that last week we did sing songs, Dutch songs, because then the majority was Dutch, so we sing more. And it was funny that of course more people don't know how you are supposed to say some words. And then is like they sing this, but you should pronounce like that. I possibly do that as well, you know, but it is about singing so it's fine (lacht),

**I:** And you said like feeling part of a group when you are singing. Can you maybe elaborate a little bit about this feeling part of a group?

**B10:** I think it is nice to sing together, because then, you know, you do what others do. So, I think that makes you feel more part of like the- what people is doing. And I think it has to be the same kind of feeling when you're singing in your own language and everyone else is also singing, because it makes you feel like you're recognised and respected and that we are willing to sing in your language, although they may find it (lacht), not a very beautiful language to sing in. But that means, because they are willing to sing it, it's like, they do recognise you.

**I:** And do you have a favourite song of Taizé?

**B10:** Eh (..), because I think there, we sing in different languages I don't know the titles (lacht).

**I:** Maybe you can sing a bit from the beginning?

**B10:** (lacht) But I like some songs when you also have high notes, like, there are some songs like that. But, for- of course, like, the part when you sing *alumbra* or *il a de* (**I:** [singt] *alumbra*), yeah, I think those are really nice. But I don't actually know the meaning, but I've learned that *Deus* is God (lacht) and like, okay, this is still about God (lacht), so it's alright, I think (lacht).

**I:** And what are you doing after the evening prayers? Are you staying in the church? Are you going to Oyak?

**B10:** Eh, it depends, it's not like everyday a do the same. But I think, the routine after the evening prayer is, eh, go to Oyak for a little bit, eh, sometimes speak with just one person or sometimes I meet with my own group. And of course, when you are there some other people, you know, are going to come there and say, oh hi, I'm new, then you meet other people this way because, you know. And I think, yeah, it's good to get another perspective or talk to other persons and hear their story, hear a story.

**I:** And then you go to sleep, or you go back to the church?

**B10:** Eh, no, I actually don't go back to the church after the evening prayer. Because after Oyak I always go to bed. (lacht)

**I:** And what of a job are you doing this week hear?

**B10:** Eh, I volunteered for one job, but I also have a physical condition. So, I thought- I did volunteer and subscribed for that job, but, eh, after a while I thought, I don't think that I'm able to do this. So, then I said, sorry, I cannot. But it was supposed to be in Oyak itself, so (lacht).

**I:** Okay, I think we are done. Thank you very much.

<b>Interviewnummer</b>		11			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B11	Teresa	18	weiblich	Spanien	Katholisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			04.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			5:19		
Sprache			Spanisch		

**I:** ¿Cuántas veces has estado en Taizé?

**B11:** Esta es la primera. Vengo con el grupo de G., somos un grupo muy grande, pero es la primera vez.

**I:** ¿Y qué te está pareciendo por ahora la experiencia?

**B11:** Pues la verdad es que muy guay, o sea. A ver, yo venía con una idea, somos una comunidad muy grande en G. y que va mucho en profundidad en los temas que damos y trabajamos muy bien los textos y todas estas cosas. Entonces yo venía con mucho la idea de encontrarme a mí misma y, aparte de conocer a gente y socializar, que eso también, pero era el hecho de encontrarme a mí misma y aprender de la oración. Que eso era mucho, algo que potenciamos mucho en el grupo. Y la verdad es que, que me está gustando mucho. Yo creía que al principio me iba a agobiar un poco, pero me está gustando un montón.

**I:** ¿Y qué te parecen las oraciones de Taizé? Estás hablando de la oración.

**B11:** Sí. Pues las oraciones muy bien. Me cuesta un poco más la de la mañana, eso sí hay que reconocerlo. Es verdad que pilla un poco de sopetón. Pero viene muy bien para iniciar el día. Eso sí. Y me gusta mucho la dinámica de las oraciones. Que siempre se lee un fragmento y todas las canciones. Que a mí, yo, amante de la música, pues a mí me gusta mucho. Y, y me gusta mucho la verdad el tener tres oraciones al día. Te pone en tu sitio.

**I:** Y, qué- ¿cómo te sientes? Has dicho que eres amante de la música. ¿Cómo te sientes cuando estás cantando en la oración o cuando estás escuchando a los demás cantar? ¿Crees que puedes describir un poco la sensación que tienes cuando estás ahí?

**B11:** Sí, eh, hm, lo hablábamos antes también todos los del grupo. Cuando llegamos el primer día fue como una sensación de acogida total. Creo que sería como lo describiría el sentimiento así inicial. Eh, de encontrarte con todo el mundo que nadie a lo mejor, en ese momento no sabíamos, no conocíamos a nadie que supiese nuestro idioma. Y el encontrarte solo, porque muchas veces vas a la oración solo, sin nadie, y sentarte en mitad de muchísima gente que no comparte nada contigo y oírlos cantar la verdad es que a mí me, me llama un montón la atención y me gusta mucho. Y ahora que ya lo tenemos más integrado en la rutina de estos días, pues cada día mejor.

**I:** Dices, gente que en principio no comparte nada contigo. ¿Sientes que cuando cantas sí que se comparte algo o crees que eso cambia? ¿O lo sigues sintiendo como que no compartes nada con ellos?

**B11:** Sí, no, realmente sí. Además, me gusta mucho que cada canción esté en un idioma diferente y al final está superbién estructurado, creo, el orden en que las cantamos porque nunca hay dos canciones que vayan en el mismo idioma seguidas. Entonces es como que al final que dices, vale, escuchas al de atrás y dices vale, este es, eh, no sé, portugués porque estamos cantando una canción portuguesa y canta increíble. Pero luego de repente canta uno en alemán y dices, vale, no, a lo mejor es alemán. Entonces es verdad que es muy guay en la oración verte rodeada de gente que no conoces, pero yo salgo con la sensación de las oraciones de que al final los que han estado alrededor como que, por lo menos tengo una sensación de paz entre ellos. No sé si conocerlos del todo obviamente no, pero sí.

**I:** ¿Y tienes alguna canción favorita de Taizé que te guste especialmente?

**B11:** Eh, la de, hm, creo que se llama *Il Signore ti ristora*. Esa me gusta mucho. También el *alleluia*, obviamente, que se canta mucho. Y creo que diría eso.

**I:** Vale. ¿Y qué haces después de las oraciones de la, de la tarde?

**B11:** Sí, de la noche. Pues normalmente intento quedarme más tiempo. Me gusta mucho que sea después de la cena, porque al final no es la prisa que- O sea, en la de las doce, por ejemplo, si me doy cuenta de que está la oración y de repente la comida y como que todo el mundo tiene mucha prisa de ir a hacer lo siguiente. Y en la de la noche no. En la de la noche es como que yo voy mucho más relajada, me quedo un rato más por mi cuenta. También porque me gusta mucho el rato de oración con las canciones, pero es verdad que

necesito también un ratito de estar yo conmigo misma, no cantar. Y, y luego ya vamos al Oyak.

**I:** ¿Y qué, y qué pasa en el Oyak?

**B11:** En el Oyak, muy guay. Más música (lacht), más música, sí, sí.

**I:** ¿Y cómo es?

**B11:** Eh, no sé, es un sitio muy guay, la verdad yo no había visto algo así nunca. La, la primera noche el grupo de españoles hicimos con el cajón y con la guitarra que llamó muchísimo la atención, hicimos canciones españolas y luego también los portugueses nos enseñaron canciones típicas y los italianos también. Y ya las últimas noches han sido un poco más de, como nos vamos conociendo un poco más, más recogido, un ambiente más recogido. Entonces, por ejemplo, ayer estuvimos todos sentados alrededor de, o sea, en un círculo grande también cantando. No sé, música hay siempre, realmente.

**I:** Qué guay. Pues, ¿qué trabajo estás haciendo? ¿Estás también en la iglesia con los carteles?

**B11:** Sí.

**I:** Pues creo que ya está. Muchas gracias.



<b>Interviewnummer</b>		12			
<b>Gesprächspartner</b>					
Sigel	Name	Alter	Geschlecht	Herkunft	Konfession
B12	Sven	24	männlich	Schweden	Lutherisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			04.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			4:46		
Sprache			Englisch		

**I:** So, the first question is, how many times have you been in Taizé?

**B12:** This is my second time.

**I:** Okay. And what made you come back?

**B12:** Eh, well, first of all, I really like the vibe. I (unv.) three years ago and I wanted to go, like, again the year after. But those plans where (unv.) of course because of Covid. Eh, but yeah, I, eh, I had some, like, Sweden is a very secular country, it may be hard to sometimes find places where you can, like, exercise your faith. And the, find places that fit you, and I went to France, and I found that this is, like, the perfect way for me to, like, pray and feel a connection to God, eh, so, especially through the singing, eh. So that's one of the things I like most about Taizé. And, like, eh, the singing in prayers. There's a lot of singing and that's, for me is the best way to pray. So, that's basically.

**I:** So, how are you liking the prayers and the singing? Can you elaborate a little bit more about the singing and how do you feel when you are singing?

**B12:** Yeah. It's kind of meditative in a way. Because you, you start singing and you, eh, all the voices blend together and you feel a connection with everybody around you. And you find yourself in a very calmed state, eh, I find myself at peace. Eh, and it's, yeah, it's very meditative.

**I:** You said you feel a connection with everybody (**B12:** Hm), can you just explain how do you feel connected?

**B12:** I think it's just, eh, the way that we are all singing together that's, eh, that makes me feel connected to one another.

**I:** Do you have a favourite song of Taizé?

**B12:** Hm, that's, that's difficult. Eh, (**I:** Or some favourites), eh, (..) I like the German song *Behüte mich Gott* and *Laudate omnes gentes*, as well, of course. A few of my favourites but I, I like most of the songs (lacht). It's hard to choose.

**I:** Yeah, yeah. And you are singing in the choir.

**B12:** Yeah.

**I:** And how do you feel about the new songs?

**B12:** They are nice, especially the Swedish (lacht). It's, it's always nice to sing new songs. Eh, I like them.

**I:** Do you know if this Swedish song is the first one in Swedish?

**B12:** Eh, no, there, there are others Swedish songs actually. But, but not many. A lot of the songs have Swedish texts but it's not for singing.

**I:** And do you have some kind of Taizé prayers or prayers with Taizé songs back home?

**B12:** Eh, yeah, I went for a few of them. ((Eine Gruppe musiziert sehr laut daneben))

**I:** And what are you doing after the evening prayers? Are you staying in the church or going to Oyak?

**B12:** Yeah, sometimes I stay really late in the evening prayers. It's nice to sit down and sing. Ah, sometimes I, eh, I don't go to Oyak really. I'm starting to feel a bit old for, for that (lacht). But, eh, sometimes after the evening prayer I, eh, join up with my friends in the night duty and just walk around together. It is nice to take walks in the evenings when it's not so hot.

**I:** Okay, yeah, I think that's everything. Thank you very much.

<b>Interviewnummer</b>		13			
<b>Gesprächspartner</b>					
<b>Sigel</b>	<b>Name</b>	<b>Alter</b>	<b>Geschlecht</b>	<b>Herkunft</b>	<b>Konfession</b>
B13	Nils	23	männlich	Schweden	Lutherisch
<b>Aufnahmedaten</b>					
Name des Aufnehmenden			Gracia Llorca Llinares		
Name des Transkribierenden			Gracia Llorca Llinares		
Datum			05.08.2022		
Ort			Taizé		
Dauer			6:58		
Sprache			Englisch		

**I:** How many times have you been in Taizé?

**B13:** This is my fourth time.

**I:** Your fourth time. And what made you came back?

**B13:** Eh, I'm travelling here with a couple of friends, eh, and, eh. It's combined meeting them, going here and seeing Taizé and also, eh, when I've been here, I've (..) kind of timed it with new chapters in my life. So (unv.) I want to go to Taizé for self-reflection.

**I:** And how are you liking the experience this week?

**B13:** It's, it's very good. Eh, it's better than I thought actually. I come a long way with my thoughts, so, yeah.

**I:** And how are you finding the prayers?

**B13:** Eh, yeah, I really like them. Eh, (..) It's just the, this year the choir is pretty out of tune, (lacht), so. And, that, that shouldn't bother me as much, eh, as it does, eh. I think it's- But distracts me form praying, actually.

**I:** It distracts you when you are in the choir or also when you are in the morning prayer?

**B13:** It's more when I'm in the choir, because when you're out there in the big- eh, yeah, the community, with the mass, you can say, then it doesn't bother me that much because everyone is kind of singing how they want. And some people can't sing, that's okay, it's not a problem. But when we are singing with the guitar, and every- always being a quarter tone below it's really-

**I:** Disturbing?

**B13:** Yeah (lacht).

**I:** And you said you like the prayers but the choir... So, what do you do like about the prayers?

**B13:** So, I really, it's the, the, the Taizé songs, the meditative experience of singing, the prayer experience of repeating again and again and also, yeah, (unv.) as well the silence, because, yeah, it's, it's very calming and I believe or I perceive that I can go very deep into what I'm thinking. It's a meditative experience.

**I:** And how do you feel when you are singing? Not in the choir, but in the other prayers.

**B13:** How do I feel? (**I:** Yeah). Eh, ah, I feel calmed, I feel in the moment, and I have that in the choir as well (lacht), is not that much is just that to get like really into the moment I'm a bit taking out by the tune. But generally, I feel calmed, I feel, eh, that I can't think of anything else but right now and that the meaning of the text is what I'm singing. And that's really, yeah, why I like the prayers.

**I:** And do you feel like any type of connection like with yourself or with something? Would you say that this in the moment is like you are connecting or-?

**B13:** Yeah, definitely, yeah. I'm feeling more connected to myself and, eh, when, eh (..) I also, it's not every time but I can feel a closeness to God, when, eh, yeah, sometimes. I can't say why or how but, yeah, sometimes.

**I:** And do you have a favourite song of Taizé?

**B13:** Eh, it's, eh *Iedere nacht verlang ik naar u o God*: I think that's my favourite.

**I:** Why do you like it?

**B13:** Eh, I, I don't really know. Because there are other songs that have prettier harmonies, there are other songs that are better, like, that's in my voice range better, but I think it's something, it's the text and the harmony together with- I think the first time I heard it, it had an impact on me.

**I:** And what are you doing after the evening prayers? After your choir duty are you staying in the church or going to Oyak?

**B13:** No, either staying in the church or- yeah, I'm staying in the church until (unv.) or I go and meet the friends I am here with as well.

**I:** And the feeling when staying in the church after the official prayer it's a bit different than in the prayers? Do you think that there are differences?

**B13:** Yeah, it's really different. I actually want- I like the prayers, it's not that I don't like them, but, but I want to stay after because it feels more intimate as well. What I like about the Taizé songs is when you sing without the accompaniment, with just, like, the voices. And that, I think, makes out the more beautiful stuff. Yeah.

**I:** Okay, thank you very much.

