

ECCE_{in this issue}

INTRO VENITE Editorial

Sándor Békési: *The Beautiful Gate*

PORTA PATET VITE Meditation on Picture

Krisztina Dull: *The Call of Peter and Andrew – Call Ahead of the Crowd*

QVI PLASMASTI ME Theological Aesthetics

Wessel Stoker: *Isten: a művészetek mestere. Művészet és vallás viszonyáról*

Wessel Stoker: *God, Master of Arts. On the Relation between Art and Religion*

AGNUS DEI Liturgia

Pap Ferenc: *Református gyónás*

HONOREM DEO Musica sacra

Zsolt Gárdonyi: *Zoltán Gárdonyi und die Kirchenmusik heute*

István Dávid: *The Organ Building Art in the Hungarian Reformed Church*

Balász Méhes: *Concert of Angel among Inhumanity*

MENTEM SPONTANEAM Literature

Éva Petrőczy: *R.S. Thomas: Poet of the Hidden God*

Gotthold Müller: *Der junge Goethe über Martin Luther und die Reformation*

SVSCIPLE Concert

Ágnes Balázs: *Konzerte in der Farkas Strasse in Klausenburg*

Bódiss Tamás: *Zoltáros istentiszteletek a Kálvin téren*

Fekete Csaba, Tóth Anikó: *Matutinum. Protestáns karácsonyi virrasztó zsolozsma Debrecenben*

TVIS SERVANDA Symposion

Pénzes Tibor, Szabolcs: *Alkotók, viszonyok, szövegek. Petrőczy Éva és Szabó András új köteteiről*

The Beautiful Gate

Lectori salutem

by

Sándor Békési



The title of this present Journal for Theological Aesthetics is 'Porta Speciosa': *The Beautiful Gate*.

As is known, the name is a biblical location. According to Acts when Peter and John went up together into the Temple, they healed a lame man at this gate. The quoted location refers to the doorway in two ways: *thyra hóraia* (Acts 3,2) and *pylé hóraia* (Acts 3,10): the most beautiful gate. The exact location is uncertain.

The Beautiful Gate is supposed to be identical with the so-called Nicanor Gate on the East side of the Temple of Jerusalem which led from Court of the Gentiles into the Women's Court.¹ Others disclaim the talk of this bronze gate.² Nevertheless, the *hóraia* gate has probably won renown from the noble metal covering, proportions and special form of it. Josephus Flavius declares that it is the greatest gate of the East side „through which such as were pure came

in, together with their wives.”³ In his other work he describes the following: „Now the magnitudes of the other gates were equal one to another; but that over the Corinthian gate, which opened on the east over against the gate of the holy house itself, was much larger; for its height was fifty cubits; and its doors were forty cubits; and it was adorned after a most costly manner, as having much richer and thicker plates of silver and gold upon them than the other.”⁴

With reference to this Peter said to the lame man: „Silver and gold have I none, but such as I have give I thee: in the name of Jesus Christ of Nazareth rise up and walk” (Acts 3,6). So calling the name of Jesus Christ refers only to entrance into the new life: „I am the door, by me if any man enter in, he shall be saved, and shall go in and out, and find pasture”

¹ Ernst Haenchen, *Die Apostelgeschichte* (Göttingen, 1965), p. 159.

² Jürgen Roloff, *Die Apostelgeschichte* (Berlin, 1988), p. 69.

³ *Antiquitates*, XV, 410

⁴ *De bello Judaico*, V, 201

(John 10,9). In the symbolism of subsequent Christian culture, consequently, the key of the Beautiful Gate is Christ by which the Church enters to the Heaven.

By means of this theological symbolism the *topos* of the Beautiful Gate became part of the architecture of church building in the Middle Age. With the shaping of the entry and mainly, if there was possibility to form it, of the internal gate in atrium there appears *par excellence* the prophetic and eschatological interpretation of the Salvation by Christ as door. Therefore, these gates represent the artistic form which carries spiritual values in its symbolism and inscriptions according to theological programme, especially in the Roman and Gothic periods.

The western internal entry of the Cathedral Saint Adalbert in Esztergom, built in the 1190's, gives a good instance of the Beautiful Gate. In spite of numerous and bloody sieges this monument remained standing until 1764. The wonder was given the name *Porta speciosa*. Moreover, thanks to György Klimó and György Széless, clergymen and collectors of antiquities, the *porta* was painted with oil and described accurately, so we have exact knowledge of its outward appearance after its fatal destruction by earthquake, too.⁵

The political, moral and eschatological messages can be explained from a christological point of view in the various meaning-levels behind the complex iconographical details of the *Porta speciosa* of Esztergom.⁶ Therefore, this architectural monument is an abundant source of liturgy, dogmatics, typology, social ethics, literature and arts.

The architectural function and spiritual message, moral universal order and architectonics, theology and arts, and unified arrangement of liturgy, aesthetics and literature in themselves suggest the *Porta speciosa* as an authentic aponym of the Journal of Theological Aesthetics. That is, theological aesthetics is an appendix neither of theology nor of aesthetics, but essential research of both. Just as the Gate of the Temple represents the door-character of Christ, so theological aesthetics shows deep inner splendor of the Truth and Good through Beauty which also serves as a gate.⁷

The *Porta Speciosa: A Journal for Theological Aesthetics* should like to present the work of Szenci Molnár Albert Institute of Sacred Arts at the Karoli Gáspár Reformed University in Budapest, also in its construction, so that it takes the valuable details of inscriptions of the original *Porta speciosa* into consideration in naming of columns. The motto of this journal is a part of prayer from *The Legend of Saint Agatha* which runs through the arch of the Gate of Esztergom: *mentem sanctam spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem*, in fact, it is an adequate programme for us today too. The fragments of other texts mark the columns in any words and so they give place to meditation on picture, liturgy, church music, literature, visual arts and theological aesthetics in the strict sense.

I would like to make it perfectly clear that the *Porta Speciosa* has the intention of being a special scientific review (*speciosa*) and a real portal where each branch of theology

⁵ Széless György, *Az esztergomi Szent Adalbert székesegyház. Széless György 1761. évi leírása a Szent Adalbert székesegyház és a Szent István templom romjairól* (Esztergom, 1998).

⁶ Marosi Ernő, „Az esztergomi Porta speciosa ikonográfiájához,” in *Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról*. Edited by Székely György (Budapest, 1984), pp. 341-352; *III. Béla emlékezete*. Edited by Kristó Gyula and Makk Ferenc (Budapest, 1981), pp. 162-163.

⁷ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. Bd. I. *Schau der Gestalt* (Trier, 1988).

appears expressively in relation to God, man and the world with the aesthetic approach through *Beauty* which also serves as a gate.

As a fragment of the texts says: *sponsus vocat* – the Bridegroom is calling. Come in and enrich yourself as well as our community with your reception and creation.

Budapest, 2007 Pentecost

PORTA PATET VITE meditation on painting

The call of Peter and Andrew – call ahead of the crowd

by
Krisztina Dull



One of the main differences between literature and art is that we can paint thousands of years with words, while a statue or a picture can show only a moment. This is why it is so unusual when a painter tries to paint a whole course of events in process. Ghirlandaio painted the call of Peter and Andrew this way: on the left side of the picture there is the miraculous catch of fish, where the two fishermen try to pull out their nets full of

fish, while Jesus blesses them. In the middle there is a short conversation, in which the fishermen became fishers of men; the right side of the painting shows the disciples, who leave their nets, their boat, their whole life, to follow Christ, and stand next to him at the call of the other brothers: James and John. It is wonderful, how integrated the composition is: Jesus is the centre, the hills on the two sides of the Lake of Gennesaret are almost symmetrical, and the crowd puts some colour in it.

The crowd. For some reason it was important for Luke to start the story this way: „One day as Jesus was standing by the Lake of Gennesaret, with the people crowding around him...” The people crowding around him. Ghirlandaio tried to paint every detail exactly as it was written, so he didn't spare the strokes, but painted a big crowd: old men, young people, men, women, teachers of the law, poor, virgins, children, bearded and bald men, all kind of people. Why? Why did Jesus call his first disciples ahead of this large crowd? I believe people think that the calling is something personal. It benefits only two persons: Jesus and Me. After that we confess our faith and everybody can see the fruits of our service, but the calling is a very intimate moment. Nobody should disturb it, its place is in our silent prayers, in our room, because we have a part of our lives, into which we do not let strangers enter. We say it this way need some privacy.

But Jesus calls his first disciples in front of a big crowd. Peter falls on his knees in front of hundreds of eyes: „Go away from me, Lord; I am a sinful man!” He and Andrew leave their families and boats in front of hundreds of curious ears, which are hungry to hear a sensation. You can not say to Jesus: „My Lord, let's talk about it privately.” Nor can not say to the crowd: „it is not your concern, please go home.” Why did Jesus call them this way? Think over your calling: who was there? Why were they there? What was their role?



Isten: a művészetek mestere

*A művészet és vallás viszonya**

Wessel Stoker

Mi köze a (poszt)modern korban a teológiának az esztétikához? Tágabban fogalmazva, mi köze egymáshoz a művészetnek és vallásnak napjainkban? Azt szeretném bemutatni, hogy mint a szépség tana, illetve a művészetek filozófiája vagy tudománya, az esztétika is része a keresztyén teológiának.¹ A teológiai esztétika egy azon diszciplínák közül, amelyen keresztül a teológia megtalálja helyét a kultúrában; pontosabban szólva, a tudománynak az a területe, amely a művészetnek és az irodalomnak vallásra, egyházra és teológiára gyakorolt jelentőségére reflektál.

Arra a kérdésre, hogy jelentőségel bír-e a művészet és a vallás kapcsolata, olykor elutasító választ érkezik úgy a művészet, mint a vallás felől. Ami a művészetet illeti – a címben többes számot használok, mivel számos művészet létezik, de az egyszerűség kedvéért általában az egyes számot használom majd – Németországtól, Angliától vagy az USA-tól eltérően Hollandiában általában nagy a csend a vallásos témákat illetően. Joost de Wal, aki a holland képzőművészet és vallás tárgykörében végzett kutatásokat az 1945-1990 közötti időszakról, ezt írja:

Németországban és az Egyesült Államokban a művészettörténészek, teológusok és kritikusok nagy figyelmet szenteltek a kiemelkedő kortárs művészek munkáiban a vallásos témáknak, Hollandiában azonban – néhány kivételtől eltekintve – nem ez a helyzet.²

De Wal kutatását követően arra a következtetésre jut, hogy a vallás fontosabb szerepet játszik a háború utáni művészetben, ahogy azt *A holland identitás a művészetben 1945 után (1984)c.* tekintélyes munka érzékelteti. A tanulmány, amely teljes értékű áttekintést nyújt a stílusbeli tendenciákról az 1945-1980 közötti időszakban, a művészet és a vallás kapcsolatát teljesen figyelmen kívül hagyja. A keresztyén művészet számos példája, valamint a

* Ez a cikk a tanszékvezetői székfoglalói beszéd publikált verziójának átdolgozott formája, amelyet a szerző 2006. október 5-én, az amsterdami Vrije Universiteit esztétika tanszékének betöltése kapcsán tartott.

¹ Az esztétika kifejezéssel kapcsolatban az alábbi kézikönyvekre utalok: B.Gaut and D. McIver Lopes (szerk.): *The Routledge Companion to Aesthetics*. London, 2002, Routledge; P. Lamarque, S. H. Olsen (szerk.): *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition. An Anthology*. Oxford, 2004, Blackwell; 'Ästhetik', in: *Theologische Realenzyklopädie*. 1. Band, Berlin, 1977, De Gruyter, 544-572.; *A teológiai esztétika* kifejezéssel kapcsolatban lásd: R. Viladesau: *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty and Art*. Oxford, 1999, Oxford University Press, Chapter 1.

² J. de Wal: *Kunst zonder kerk*. Amsterdam, 2002, University Press, 17.

kiemelkedő festők és szobrászok munkáiban más vallásokra történő különböző utalások tekintetében ez indokolatlan.³

A vallásos témák tárgyalásának elutasításával találkozhatunk az ismert amerikai tudósnál, Clement Greenberg-nél is.⁴ Ő a formalizmus elméletét képviseli a művészetben: a műalkotás megítélésének egyetlen megfelelő mércéje a forma és nem a tartalom. A művész a médium erejét használja, amellyel dolgozik, más művészetek befolyását pedig, mint az irodalom, kerülnie kell. A festészet csak azzal a lehetőséggel törődik, amelyet maga a vászon nyújt. Ebben az esetben a vászon síkjával, a két-dimenzió lehetőségével Greenberg elutasítja az illuzórikus mélység-perspektívát, amelyet a reneszánsz óta használtak. Greenberg így az egyéni művészi forma tisztasága mellett érvel, ráadásul tagadja azt, hogy egy festménynek tartalma vagy témája lenne. Világos, hogy a formalizmus és purizmus ilyen felfogásában kevés a tér a festmény esetleges vallásos és spirituális tartalma számára, még ha a festő ezt szem előtt is tartotta volna azzal, hogy címet vagy kísérő magyarázatot adott. A művészet autonóm és teológiai vonatkozásokat nem lehet tulajdonítani a számára.

A teológia és az egyház is bizalmatlansággal szemléli a vallás és művészet bármilyen jellegű pozitív összekapcsolását. 1948-ban jelent meg az utolsó *Index Librorum Prohibitorum*. A Szentszék története során több mint 6000 könyvet tekintett ártalmasnak. Ezt a látásmódot a II. Vatikáni Zsinat a 60-as években módosította és teret adott a kulturális emancipációnak. A *Gaudium et Spes*-ben (1965) a következő olvasható: „... az irodalom és művészet nagy jelentőséggel bírnak az Egyház életére nézve”.⁵ Az utóbbi években az esztétika egyre nagyobb figyelmet kapott a katolikus egyházban.⁶ Hollandiában a protestáns teológiára jellemző, hogy azt a teológiai etikát, amely nyitott a kultúra irányában, beárnyékolja Karl Barth dialektika teológiája. Vajon Barth a liberális teológiára és tanítómestereinek kultúr-protestantizmusra adott kritikájával nem öntötte-e ki a gyereket is a fürdővízzel? A keresztyén hit kulturális dimenzióját Hollandiában a protestáns teológia és az egyház mostohaanyaként támogatta, G. van der Leeuw, H.R. Rookmaker, C.W. Mönnich, Regn. Steenma, M. Barnard és mások irányzata ellenére. A holland kultúrát ugyan a lelkészek és kereskedők kultúrájának nevezzük, valójában a teológia épphogy csak komoly beszélgetőpartnere a közszférának, nemhogy a művészetnek.

A vázolt helyzet összefüggéseiben felmerül a kérdés, miért tölti be egy teológus az esztétika tanszéket? Szeretném másképp megvilágítani a művészet és vallás viszonyát. Ez a viszony különböző szemszögből tárgyalható – vagy a művészet, vagy a vallás felől. Én a vallás felől tárgyalom, különösképpen a keresztyén vallás felől. A problémafelvetés specifikusabb megfogalmazását fokozatosan adom majd meg. Hogy világossá tegyem, miért kapcsolódhat pozitív módon egymáshoz a művészet és a vallás, először azt a kérdést teszem

³ I. m. 248.

⁴ A következőkkel kapcsolatban lásd: C. Greenberg: *Towards a Newer Laocoon* (1940). In F. Frascina (szerk.): *Pollock and After. The Critical Debat*. London, 2002, Routledge, 60-70.; C. Greenberg: *Modernist Painting* (1965). In F. Frascina (szerk.): *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. London, 1982, Paul Chapman, 5-10.

⁵ Lelkigondozói rendtartás: „*Gaudium et spes*” in Cserháti József, Fábíán Árpád (szerk.): *A II. Vatikáni Zsinat tanítása*. Budapest, 1975, Szent István Társulat, 415-509.

⁶ S. van Erp: *The Art of Theology. Hans Urs von Balthasar's Theological Aesthetics and the Foundations of Faith*. Leuven, 2004, Peters; R. van den Brandt: *Twintigste-eeuwse literatuur: een uitdaging voor theologen. Verkenningen voor een interdisciplinair gesprek*. In R. van den Brandt és Rob Plum (szerk.): *De theologie uitgedaagd, Spreken over God binnen het wetenschapsbedrijf*. Zoetermeer, 1999, Meinema, 35-60.

fel, miért értékes a művészet. Megvizsgálom, hogy létezik-e egy olyan alap, amelyen a művészet és vallás találkozhatnak. Ha létezik ilyen, akkor következőleg bemutatom néhány példa segítségével, hogyan kapcsolódik össze a teológiai esztétikában a művészet és vallás. Nyilvánvalóvá válik majd, hogy ezek a példák vitathatóak. Ezért végezetül bemutatom, hogyan akarom megközelíteni a teológiai esztétikát.

1. Miért értékes a művészet?

David Hume és Immanuel Kant erre azt feleli: mert élvezetet nyújt.⁷ Egy festmény, vers vagy zenei darab akkor jó, ha gyönyörűséget ad. Mindamellett az élvezetek nagyon különbözőek lehetnek. A művészet előadás formájában hozzájárulhat egy kellemes estéhez, míg egy Beckett színmű intellektuális élvezetről gondoskodhat. Az életben sok olyan dolgot élvezünk, amelyet nem tekintünk művészetnek, úgymint a sport vagy az üdülés. Ezért az élvezetnyújtás tulajdonsága nem elegendő ahhoz, hogy különbséget tegyünk a művészet által kínált és azon élvezetek között, amelyeket egyéb dolgok nyújtanak nekünk. Kant ezért megpróbálja a művészet által nyújtott gyönyörködést tovább pontosítani, mint olyan élvezetet, amely a műalkotások adta szépségből fakad. A szépséget úgy írja körül, mint „érdek nélküli tetszést”.⁸ A Cézanne almás csendéletének érdek nélküli szemlélete inkább annak szépségére vonatkozik, amely által élvezetet élünk át.

A szépségben van a művészet értéke? Kire nincsenek hatással a görög szobrász, Praxiteles szobrai, Páduában a Scrovegni-kápolnában Giotto freskói és Raphael fiatal nőről festett portréja? Felmerülnek azonban különböző ellenvetések arra vonatkozólag, hogy a szépséget a művészet központi értékének tekintsük. Először is, a szépség forrásai nagyon különbözőek lehetnek és nem korlátozódnak a művészetre, mint például a naplemente, egy tetszetős felépítésű állat vagy ember, vagy a stílusosan tálalt étel. Emellett mi a szépség? Platón szépségről írt dialógusában Szokratész azt kéri Hippiástól: „...mi a szép és mi a rút? Rajta csak, ugyan meg tudod-e mondani, mi is az a szép?”⁹ Ennek a követelésnek nehéz eleget tenni. Vannak ugyan a szépségnek olyan szemléletei, amelyek pontos körülírást adnak, úgymint a szépség, mint harmónia vagy a részek arányos viszonya, vagy a szépség, mint tündöklés és ragyogás. Akárhogyan is, arra a kérdésre, hogy mi a szépség, különböző válaszok születnek az idő, hely és kultúra függvényében.¹⁰ A szépség adekvát meghatározását nem lehet eldönteni egyetlen, normatívként vett megközelítéssel.

Hogy milyen nehézséget okoz a művészetet jellemző szépségre tekinteni, abból is látszik, hogy a művészet történetének egyes korszakaiban és művészeti iskoláiban a szépséget egyáltalán nem tekintették döntő ismertetőjelnek. Az írással nem rendelkező népeknél a művészet és az élet egységet alkotnak, s a dolgok esztétikai értékének kérdése nem merül fel. Ott a művészetnek vallási funkciója van és az istenábrázolások még jobbak

⁷ D. Hume: *Of the Standard of Taste*. In D. Hume: *Essays Moral, Plitical and Literary.*; I. Kant: *Critique of Judgement*.

⁸ Kant: *Az ítélelő kritikája*. 1. rész, 2.§

⁹ Plato: *Hippias Major*. 286 c (Kárpát Csilla fordítása).

¹⁰ Umberto Eco: *On Beauty: A History of a Western Idea*. London, 2004, Secker & Warburg.

is, ha szépségük helyett inkább visszataszítóak.¹¹ Arnold Schönberg atonális zenéjét hallgatva némelyek, mint én is, el vannak kápráztatva, mégsem kiáltok fel azonnal: „milyen szép!” „Nem égette-e meg a szépség a maga ábrázatát” a két világháború erőszaka által? Picasso *Guernica*-ja impozáns mű, de a Második Világháború erőszakának e szimbólumát nem sokan fogják kifejezetten szépségnek nevezni. A 20. századi avantgard művészet provokálta a szépség harmonikus formáinak tradicionális felfogását. A művészet nem a szépségről szól, hanem arról, hogy a világot különböző szemmel nézzük: archaikus, kubista, szürrealista módon, vagy a mindennapos tárgyak váratlan összefüggéseiben. Ráadásul a csúf is része lett az esztétikai tapasztalásnak.¹²

Mások a művészet értékét nem a szépségben keresik, hanem a kedélyünkre, *hangulatunkra és érzelmünkre* gyakorolt hatásában. Arisztotelész rámutatott, hogyan váltja ki a tragédia a közönségben az „együttérzés és félelem” érzetét. A tragédia bizonyos cselekedetek katasztrofális következményét mutatja be és eléri, hogy így módon ezek az érzelmek a közönségben katarzist váltsanak ki.¹³ Lev Tolsztoj egyetért ezzel, és úgy véli, hogy a művészetben nem a szépségről van szó, hanem az erkölcsi érzések felkeltéséről, a felebaráti szeretetről és a szolidaritásról.¹⁴ Ennek a megközelítésnek az az erőssége, hogy a művészetet a kommunikáció egyik formájaként értelmezi. A művészet szociális jelleggel is bír. Ezzel a szemlélettel szemben az az ellenvetés, hogy a művészet így csak érzésekről és érzelmekről szólna. A művészetet nem kellene összekevernünk az erkölccsel.

A gyönyör, szépség, érzelm kifejezése a művészetnek kétségtelenül fontos értékei a művész vagy a közönség számára, de ezek az értékek még nem magyarázzák meg, miért gyakorolnak olyan nagy benyomást és miért van akkora hatásuk a nagy műalkotásoknak. Az érték, amely véleményem szerint ezt megmagyarázhatná, a *belátáson* (inzicht) áll. Shakespeare *Othello*-ja betekintést ad a féltékenységbé; Picasso *Guernica*-ja kiábrázolja az elidegenedést, amelyet a borzalmas háború erőszaka idéz elő. Messiaen *Diptyque*-je orgonán tolmácsolja az ellentétet a földi, nyugtalansággal teli élet és az örökélet, a boldogsággal teli paradicsom között. A példák mutatják, hogy a *belátás* gondolatával nem arra célzok, amit didaktikus művészetnek neveznek, ahogyan a középkorban például a művészet a szegények bibliájaként szolgált. A művészet több mint teológiai fogalmak illusztrációja, amelyekhez ragaszkodik az egyház. Én egy másfajta szempontról beszélek: a művészet a maga módján mindig meglepő, új betekintés alkalmát nyújtja. A művészet, ahogyan a példák mutatják, a tudományoktól eltérő módon közvetíti a fogalmakat. Utalva a nevezett példákra, *Othello* a féltékenységet másképp mutatja be számunkra, mint ahogyan azt a pszichológia teszi; *Guernica* 1937. április 26-i bombázásának erőszakát Picasso festménye másképp jeleníti meg, mint ahogy a történetírás; Messiaens hangban történő tolmácsolása teljesen más, mint a keresztyén dogmatika beszéde. A különbség abban van, hogy a művészet a képzelet által

¹¹ G. van der Leeuw: *Wegen en Grenzen*. Amsterdam, Paris, 1948, 219. A cikkben a második, kibővített kiadásra hivatkozom. Az angol verzió: *Sacred and Profane Beauty: The Holy in Art*. London, 1932, Weidenfeld and Nicolson. (Az első kiadás fordítása.) Maga Van de Leeuw nagy fontosságúnak tartotta a szépséget, mint értéket a keresztyén vallásban. Hans Urs von Balthasar a „szépség teológusa”-ként ismert.

¹² M. van Nierop: *Kitsch en andere lelijkeid*. In M. van Nierop és mások (szerk.): *Mooie dingen. Over de esthetica van het object*. Meppel/Amsterdam, 1993, Boom, 50-60.

¹³ Arisztotelész: *Poetika*, VI 49b 24

¹⁴ L. Tolstoj: *What is Art?* In: A. Neill & A. Ridley (szerk.): *The Philosophy in Art, Readings Ancient and Modern*. Boston, 1995, McGraw-Hill, 506-522.

ad betekintést. A képzeletnek köszönhetően a valóság képivé válásáról beszélünk, amely egyedülállóan jellemzi a művészetet. Merleau-Ponty szerint a festő nem utántölti a valóságot, hanem leszűri abból a legtisztábbat és új betekintést ad. A festészet láthatóvá teszi a dolgok alapvonásait és kialakítja saját világát. „A festő látása folyamatos megszületés.”¹⁵ Az irodalomban is valami hasonló történik. A vers, elbeszélés vagy regény egy saját világot idéz meg, - a „szöveg világát” (Ricoeur). Nelson Goodman általában világokat létrehozó módszerekről, világverziókról beszél a művészetet illetően. Állítása *Ways of Worldmaking* c. művében az, hogy „a művészetet éppolyan komolyan kell venni a megértés széles értelemben vett előfeltételeiként, mint a tudományokat; a felfedezés, a teremtés és a tudás bővítésének módjait”.¹⁶ Azáltal, hogy a műalkotások képesek világokat teremteni, a létező világnál többre utalnak. A szemléltetés fogalmának használatával Goodman bemutatja, hogy például a tánc mozdulatai nem a normális és megszokott tevékenységeket szemléltetik, hanem teremtő funkciókkal rendelkeznek. Mintegy új tapasztalatokat fedeznek fel.¹⁷ Ugyanezt mondhatjuk el egy festményről, az irodalomról vagy zenéről. A művészet megértésünket bővítheti az életvitelt, az értelem megfogalmazását illetően az esztétika ismeretelméleti szemléletnek megfelelően, amelyet itt védelmezek. Túl messzire kellene most mennünk, ha ki akarnánk dolgozni azt, hogyan megy végbe művészeti áganként a betekintés adománya, noha később hozok egy példát a festőművészet területéről.¹⁸

Az utolsónak említett értékre ugyanaz vonatkozik, mint a többi háromra. Nemcsak a művészet teszi ezt: bizonyos alkotásoknak nem kell mindegyik értékkel – úgymint élvezetkeltés, szépség, érzelmek kifejezése vagy a betekintés adománya - rendelkezniük ahhoz, hogy műalkotásnak nevezzék őket. A művészetről szemmel láthatóan csak a család-hasonlat fogalmaival tudunk beszélni. Az utolsó értéknek, a *belátásnak* nagy jelentőséget tulajdonítok. Elsősorban azért, mert ez az érték ad magyarázatot arra, hogy a művészet miért nélkülözhetetlen a társadalom számára. A művészet betekintést ad egy kultúra életcéljába. Ez az, ami közös alapot kínál a művészet és vallás számára. Mindkettőben, a művészetben és a vallásban betekintésről van szó az életcél és az értelem megfogalmazását illetően.

2. Művészet és vallás viszonya: kizárólagosság és magába foglalás

a) Kizárólagosság megközelítése: Rookmaker és Van der Leeuw.

Hogyan határozzuk meg a teológiai esztétikában a művészet és vallás viszonyát? A teológiai esztétikán belül most csak a protestáns irányzat néhány képviselőjére

¹⁵ M. Merleau-Ponty: *L'Oeil et l'Esprit*. Paris, 1964, Édit Gallimard, 32.

¹⁶ N. Goodman: *Ways of Worldmaking*. Hassocks, 1978, The Harvester Press, 102.

¹⁷ N. Goodman: *A Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, 1970, The Bobbs-Merill Company, 64. skk.

¹⁸ A kérdéssel kapcsolatban lásd: G. Graham: *Philosophy of The Arts: An Introduction to Aesthetics*. London, 2005, Routledge.

szorítkozom.¹⁹ A neo-kálvinista Hans R. Rookmaker Herman Dooyeweerd-del együtt – akkoriban mindketten a Vrije Universiteit-en tanítottak – abból indul ki, hogy a teremtettség egy gazdagon differenciált egész, Isten által adott törvényekkel. A művészet egy külön területhez tartozik, amelynek lényegi vonása a szépség.²⁰ A művész feladata valami szépet alkotni, ahogyan Isten szépnak teremtette a világot: „és látá Isten, hogy jó” (1Móz 1:10).²¹ A művészet és a (keresztyén) vallás viszonyának meghatározója az *antitézis* neo-kálvinista fogalma, a hit és hitetlenség antitézise.²² Rookmaaker hangsúlyozza, hogy a művészet minősége nem a művésznek a keresztyén hit iránti viszonyából ered. Sokkal inkább a művész azon tehetségéhez van köze, hogy valami szépet alkosson, „feltéve ha megmarad a művészet normáinak határai között, ha megvalósítja emberi természete teljességét és nem büszkélkedik züllöttséggel vagy gonosszággal, vagy nem dicsőíti az ördögöt”.²³

Felmerülhetnek ellenvetések ezzel a szemlélettel szemben. Jóllehet a művészet sajátosságát hangsúlyozza a művészet és szépség életünk kitüntetett aspektusai révén, de ezzel egy időben a művészetet, teológiailag vitatható módon, a keresztyén tan felől ítéli meg. A neo-kálvinizmus Istenre egyoldalúan, mint a teremtettség szuverén törvényadója tekint, amelyben Isten majd visszamenőleg tevékenykedik Krisztusban, mint a hívők iránti szeretet és kegyelem. Isten lényege, e felfogás szerint, szétválik egyrészt akarata (Isten a törvényadó), másrészt szeretetére (Isten kegyelme). Ennek felel meg az emberiség kettősége is: a „cselekedeti szövétség” az egész emberiségre vonatkozik, a „kegyelmi szövétség” pedig csak a kiválasztottak számára. A teremtettség és megváltás így elválik egymástól.²⁴ Az „általános kegyelem” fogalmát használták ugyan a világra vonatkozólag, de az általános és különleges kegyelem szétválasztása azzal a kockázattal jár, hogy sérül Isten létének egysége, akarata és szeretete, és ezzel együtt cselekedeteinek következetessége. Ráadásul a művészet számára ez az álláspont kevésbé gyümölcsöző, mivel a keresztyén hitvallás felől negatívan tekint a művészetre. Így ír Rookmaaker híres *Modern Art and the Death of a Culture* c. könyvében: „a modern művészet szemlélése az avantgarde szellemi gyümölcsének szemlélése: ők azok, akik elől járnak egy Isten nélküli, norma nélküli világ szemléletének építésében.”²⁵ G. van der Leeuw ezt a szemléletet helyesen ahhoz a viszonyhoz hasonlította, amely „a hét provincia és a Generális-országok között áll fenn a Köztársaság idején. Az utóbbiak is hozzájuk tartoztak, elsősorban azért, hogy engedelmességesek legyenek.”²⁶

Hogyan látja a vallás-fenomenológus és teológus Van der Leeuw maga a művészet és vallás viszonyát *Wegen en Grenzen* (1948) c. ismert munkájában? Négy struktúrát különböztet meg azon módozatok közül, ahogyan a vallás és művészet viszonyulhatnak egymáshoz: 1. a kettő teljes egysége, ahogyan az még előfordul a „primitív” kultúráknál;

¹⁹ A katolikus állásponttal kapcsolatban lásd: R. Viladesau: *Theological Aesthetics*, és Van Erp: *The Art of Theology*; a keleti-orthodox álláspont: P. Evdokimov: *The Art of the Icon: A Theology of Beauty*. Wheaton, 1990, Anthony Clarke.

²⁰ H. R. Rookmaaker: *Sketch for an Aesthetic Theory based on the Philosophy of the Cosmogenic Idea*. In M. Hengelaar-Rookmaaker (szerk.): *The Complete Works of Hans R. Rookmaaker*. Vol.2. Carlisle, 2002, Piquant, 24-79.

²¹ H. R. Rookmaaker: *The Creative Gift*. In *The Complete Works*. Vol. 3. 207.

²² I. m. 147.

²³ H. R. Rookmaaker: *Modern Art and the Death of a Culture*. Wheaton, 1994, Crossway Books, 228.

²⁴ J. Begbie: *Voicing Creation's Praise: Towards a Theology of the Arts*. Edinburgh, 1991, T& T Clark, 143-155.

²⁵ H. R. Rookmaaker: *Modern Art and the Death of a Culture*, 222.

²⁶ Van der Leeuw: *Wegen en Grenzen*, 2.

2. átmeneti struktúra, amelyben a kettő közötti viszony lazább, végül teljesen formasággá válik; 3. konfliktus, amelyben vallás és művészet ellenséges entitásként állnak egymással szemben; 4. az újra felfedezett egység.²⁷ Erre a négy struktúrára hivatkozik a tánc, dráma, szó, képi ábrázolás, építészet és zene területén. Fenomenológusként a művészet és vallás közötti utakra és határookra mutat rá; teológusként átéli „mindannyiszor annak csodáját, ahogyan a vallás és művészet két áramlata összefolyik”.²⁸ Vissza akarja állítani a művészet és vallás egységét. Rookmaakertől eltérően Van der Leeuw nem Istenből, a törvényadóból indul ki, hanem az inkarnációból, Istenből a Krisztusban. Rámutat, hogy Pál apostol Krisztust Isten képmásának nevezi. A művészet teológiájának középpontja a Képmás; az a tény, hogy Isten kiábrázolta magát.²⁹ „Hagyni kell felfedezni a szépség emberi alkotásaiban Isten munkájának nyomait, ha Isten még földi Teremtésében is elhelyezte képmásának vonásait.”³⁰ Ez már önmagában is lényeges és így is tekintethetünk a művészetre. Van der Leeuw azonban egy lépéssel tovább megy és művészetről kialakított látásmódját az apostoli teológia határozza meg. A művészet Van der Leeuw számára elsősorban keresztyén, megkeresztelt művészetként érdekes. A művészet és vallás viszonyát az újra-keresztyénivételre alapozza. Megjegyzem mellesleg, hogy az idők megváltoztak és a jelenlegi több-vallásos társadalomban másképpen kell megfogalmazni a keresztyén jelenlétet.³¹

Van der Leeuw, mint a politikai Áttörés Mozgalom (Breakthrough Movement) embere másképp tekintett a kultúrára, mint a neo-kálvinista Rookmaaker. Van der Leeuw a kultúra mellett érvelve elveti azt az eszmét, hogy bezárkózzunk saját körünkbe. E különbségek ellenére Van der Leeuw és Rookmaaker a művészet és vallás viszonyát illetően ugyanazt az álláspontot képviseli. A művészet és vallás viszonyát mindketten kizárólagosként (exkluzívként) tekintik, nem abban az értelemben, hogy a keresztyén hit kizárja a művészetet, hanem úgy, hogy a keresztyén hit normát állít a művészet számára. Nincs nagy különbség aközött, hogy a művészet és vallás viszonyát az általános kegyelem, valamint az antitézis határozza meg, vagy az újra keresztyénivétel. Minkét esetben a keresztyén vallás határozza meg a viszonyt, míg a művészetnek csak csatlakoznia kell. Ezt a szemléletet védelmezi napjainkban Philip Blond, aki a posztmodern, katolikus teológiai áramlatnak, a Radikális Ortodoxiának képviselője.³²

Rookmaaker és Van der Leeuw metodikai hiányossága abban áll, hogy behatárolt vallásfogalommal dolgoznak. A vallást szervezett keresztyén vallásként fogják fel. A művészet és kultúra teológiai értékelésének a keresztyén tan a mértéke. Ha ilyen mértéket használunk, akkor csak kizárólagos módon tekinthetünk a vallás és művészet viszonyára, a teljes igazság birtokának magatartásával anélkül, hogy elismernénk, a szekuláris művészet is gazdagíthatja a keresztyén vallást. A művészetnek megkeresztelt művészetnek kell lennie. Az a művészet, amely nem az, ezen oknál fogva rövidesen negatív megítélésben részesül. Ehhez kapcsolódik, hogy Rookmaaker és Van der Leeuw hangsúlyozzák a szépség helyét a

²⁷ I. m. 439.

²⁸ I. m. 47.

²⁹ I. m. 466, 377. skk.

³⁰ I. m. 471.

³¹ I. m. XIV. fejezet. Van der Leeuw álláspontjához lásd még M. Barnard: *De dans kan niet sterven. Gerardus van der Leeuw (1890-1950)*. Zoetermeer, 2004, Meinema, 2. fejezet.

³² P. Blond: *Perception: From Modern Painting to the Vision in Christ*. In J. Millbank (szerk.): *Radical Orthodoxy*. London, 1999, Routledge, 220-242.

művészetben. Így a művészetben belül elmennek olyan betekintések fogalmak mellett, amelyekből tanulhatna a teológia. Ugyanígy kevésbé tanul a teológia abból az egyházat és teológiát érintő kritikából, amely a művészvilág felől érkezik. Mondjunk egy példát: Jézus alakja világszerte, rangos írók számtalan regényében és történetében megjelenik. Kuschel, aki kutatásokat végzett ezen a téren, a sok Jézusról szóló irodalomban egy általános tendenciát látott feljövőben: sok szerző kritikus az egyházzal, de pozitív Jézust illetően, ahogyan megjelenik az evangéliumokban.³³

b) Magába foglalo megközelítés: Tillich

Látszólag patthelyzet áll elő: a teológia a művészetet saját „érdekeltsége” felől ítéli meg, de amikor ez megtörténik, az összegzés gyakran az, hogy kevés teret kap a művészet mint az egyháztól és teológiától független entitás. Úgy tűnik, Paul Tillich továbblép ezen az állapoton. Hogy megérthessük, mélyüljünk el művészeteológiájában.

Tillich nagy érdeme, hogy kifejlesztette a vallásnak egy tágabb értelmét, megkülönböztetve tőle a szervezett istentiszteletet. Amikor a vallásról mint kultúrával kapcsolatban állóról beszél, akkor a vallást a Feltétlenből, vagy Végső Valóságból való részesedésként fogja fel, megkülönböztetve azt a szervezett istentisztelettől. Ezen a módon kell ismert kijelentését olvasnunk, hogy „a vallás a kultúra lelke és a kultúra a vallás formája”. A különböző életerek a maguk módján mutatnak rá a végső valóságra, és ez a művészetre is vonatkozik. A korreláció, a művészet és vallás kölcsönös viszonya mellett foglal állást. A festőművészet és irodalom segítségével fogom bemutatni, milyen módon kapcsolja össze Tillich (és az ő nyomán mások) egymással a vallást és a művészetet.

Mi tesz egy festményt *vallásos* műalkotássá? Egy műalkotás nem azért vallásos, mert tartalma vallásos téma, mint például egy Krisztus vagy Madonna-alak. Nem a tartalom, hanem a *stílus* határozza meg, hogy egy festmény vallásos-e. Általában a festmény stílusán kívül beszélünk tartalmáról, témájáról és a formáról vagy kompozícióról, a vonal és szín játékaról. Tillich ezt kiegészíti a *Gehalt* (mélység-tartalom) fogalmával, amellyel a festmény metafizikai jelentését vagy mélységét jelöli. Amikor azt állítja, hogy a stílus határozza meg egy festmény vallásosságát, akkor a stílus fogalmát nem művészettörténeti értelemben fogja fel, mint az impresszionizmus vagy expresszionizmus stílusa, hanem teológiai fogalomként. A stílus mutat rá arra a módra, ahogyan a végső valóság megeleveníthető a felszín megnyílásával. A formák illetén törése világosan megmutatkozik, ahogyan Cézanne egy csendéletet, Van Gogh egy fát megfest, vagy az expresszionista festők munkáiban. Frits van Uhde *Krisztus Emmausban* naturalista realizmusa az empirikus valóság visszaadása, ezért a legkevésbé vallásos, mivel a valóság tárul fel és nem a metafizikai mélység.³⁴ A *stílus* a „Mélység-tartalom (Gehalt) azonnali befolyása a

³³ K.-J. Kuschel: *Im Spiegel der Dichter: Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf, 1997, Patmos, 5. Kapitel; K.-J. Kuschel: *Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Zürich/Gütersloh, 1978, Benziger Verlag/Gerd Mohn; K.-J. Kuschel: *Jesus im Spiegel der Weltliteratur: Eine Jahrhundertbilanz in Texten und Einführungen*. Düsseldorf, 1999, Patmos.

³⁴ P. Tillich: *The Religious Situation (1926/1932)*. In J. and J. Dillenberger (red.): *P. Tillich On Art and Architecture*. New York, 1987, CrossRoad, 69. 96. 178. (A következőkben rövidítve: AA)

formára”.³⁵ Teológusként Tillich úgy tekint a festményekre, hogy mennyiben mutatkozik azokban a *Gehalt*, a metafizikai mélység, amely megidézi a végső valóságot. Így ír erről:

Valóban lehetséges látni Cézanne csendéletében, Marc állatábrázolásában, Schmidt-Rottluff tájképében, vagy Nolde erotikus festészetében az abszolút valóság közvetlen kinyilatkoztatását a relatív dolgokban; a világnak mélységtartalma (*gehalt*) a művész vallásos eksztázisának tapasztalatán keresztül átsugárzik a dolgokon; „szent” tárgyakká váltak.³⁶

A vallásos és nem-vallásos festőművészet közti különbségtétel kritériuma a kifejezőerő: mennyiben nyílik meg a valóság felszíne és formája úgy, hogy megelevenedik a *Gehalt*, a valóság metafizikai mélysége. Tillich ezt a kritériumot olyan művészeti áramlatoktól veszi át, mint az expresszionizmus és a „Neue Sachlichkeit”, de ezzel a kifejezőerő nem korlátozódik ezekre a művészeti áramlatokra.³⁷ Tillich a művészettörténet egészén keresztül mutatja be a kifejezőerő példáit, amely által egy műalkotás vallásos alkotássá válik, mint Jeroen Bosch, Pieter Breughel, Grünewald, Goya, stb. munkáiban. A festmény, amelyre gyakran visszatér – Picasso *Guernica*-ja. Vallásosnak nevezi, mert feltör a felszín, és megjelenik valami a végső valóságból, amelyben egyidejűleg részesülünk, ugyanakkor el vagyunk tőle idegenedve.³⁸ A természet a képen meg van fosztva empirikus formájától. Többé nem a tartalomról, nem a külső tényyszerűségről – *Guernica* bombázása – van szó, hanem a háborús erőszakról, mint olyanról. Tillich a legprotestánsabb festménynek nevezte, mert prófétai tiltakozás ez a világ destruktív és démoni erőivel szemben.³⁹

Milyen mértékben kell megállapítanunk, hogy vallás és művészet viszonya a *korreláció*, a kölcsönös részesedés? A művészet sarkpontja nem vezet vissza a (szervezett) keresztyén valláshoz, hanem látszólag a maga módján mutat rá a végső valóságra. Tillich maga sokat tanult a művészettől teológiájára nézve és teológiai kulcsfogalmakat kölcsönzött tőle.⁴⁰ Mégis, amint látni fogjuk, Tillichnél nincs igazán szó korrelációról művészet és vallás között.

Tillich a művészet teológiai analizisét a festőművészetre és építészetre korlátozta. Tillich *Rendszeres Teológiájából* (1951) ismert kérdés-felelet korrelációs módszerét alapul véve mások az irodalomra alkalmazták nézeteiket. A költészetre, regényekre, drámákra, de a filozófiára is úgy tekintenek Tillichel együtt, mint létkérdésekkel teli tartalékra, amelyekre a teológiának választ kell adnia.⁴¹ Ez visszalépésnek látszik, mintha a művészet és kultúra csak gyűjtőpontja lenne azoknak a létkérdéseknek, amelyeket a teológia megválaszolhat. Vajon korreláció ez még? Kölcsönös ez a viszony vallás és művészet között, ahol a

³⁵ P. Tillich: *Religious Style and Religious Material in the Fine Arts* (1921). In AA 51.

³⁶ I. m. 54.

³⁷ P. Tillich: *Gläubiger Realismus II* (1928). In P. Tillich: *Gesammelte Werke*. 4. Band, Stuttgart, 1961, Evangelisches Verlagswerks, 88-106.

³⁸ P. Tillich: *Contemporary Visual Arts and the Revelatory Character of Style* (1958). In AA, 136.

³⁹ P. Tillich: *Existential Aspects of Modern Art* (1955). In AA 95.; v.ö.: AA 179.

⁴⁰ W. Schüssler: *Die Bedeutung der Kunst, Kunstgeschichte und der Kunstphilosophie für die Genese des religionsphilosophischen und kulturtheologischen denkens Paul Tillichs*. In P. Tillich: *Kunst und Gesellschaft. Tillich-Studien*. I. Band, Münster, 2004, Lit. Verlag, 49-87.

⁴¹ P. Tillich: *Systematic Theology*. Vol. I. London, 1968, James Nisbet, 70.

művészetet is elismerik sajátosságában? Elsősorban Németországban, de az Egyesült Államokban is alkalmazták Tillich kérdés-felelet módszerét, hogy „használják” az irodalmat a teológia számára.⁴² Úgy alkalmazzák, többnyire az irodalom-tudományos analízis megkerülésével, mint létkérdések éléstárát a teológia részére. Ez az irodalom önmagában való értékének tagadása, és csak úgy bánnak vele, mintha létkérdések gyűjtőpontja, „az emberi lét kérdező képességének” (Fraglichkeit) nyilvántartása lenne, teológiai feleletek nyerésére. Ezzel sérül a korreláció a művészet és teológiai között.

Meddig jutunk Tillichnek a művészet és teológia viszonyáról alkotott nézőpontjával? Tillich azon kísérlete, hogy teológusként értelmezze a művészetet, kérdéseket vet fel:

1. Tillich a művészetben, a végső valóságra, a metafizikai mélységre akar rámutatni. Ezzel kapcsolatban meg van győződve arról, hogy a *végső valóság egyértelműen a keresztyén hit személyes Isteneként értelmezhető*. Ez a művészeknek csak egy nagyon korlátozott csoportjára érvényes, olyan zeneszerzőkre, mint Messiaen, Tavener és Pärt; vagy olyan festőkre, mint Van Eyck, Rembrandt, Van Gogh és Malevich. Úgy a filozófiában, mint a művészetben nagyon különböző módon értelmezik a végső valóságot. A metafizikában sokféle módon írták körül: panteista módon (Spinoza), szellemként (Hegel), vagy anyagként (Marx). A végső valóság megelevenítésében Kandinsky-re és Mondriaan-ra elsősorban a teozófia hatott. És akkor még nem is említettem azt a művészetet, amelyet más nagy vallások inspirálnak, úgymint a hinduizmus, buddhizmus és iszlám.

2. Tillich nemcsak hogy azonosítja a végső valóságot a személyes Istennel, hanem meg is határozza a stílust, ahogyan a vallásosnak meg kell jelennie a festészetben. Ennek példája az a mód, ahogyan az expresszionizmus a transzcendenst megjeleníti, nevezetesen a felszín feltöréseként. A kifejezőerő kritériuma, meglátásom szerint túlságosan behatárolt. Ha ezen a módon ítéljük meg a *Gehalt*-ot, a metafizikai mélységet a festőművészetben, akkor ez túl gyorsan elzárja az utat a transzcendenst egyéb megjelenései előtt.

3. A két előbb említett megfontolást együttvéve arra a következtetésre jutok, hogy Tillich a művészet és vallás viszonyát illetően Van der Leeuw és Rookmaaker kizárólagosságát felcseréli a magába foglalásra, ami által saját elképzelését a végső valóságról nemcsak hogy beleolvassa annak megjelenéseibe, de a stílust is meghatározza, ahogyan a festőművészetnek a végső valóságot ki kell fejeznie. Az egyház nélküli művészet, amely a végső valóságra mutat, implicite a keresztyén hit személyes Istenére mutat.

4. Tillich a festőművészet teológiai megítélésekor nem vesz tudomást a műalkotás esztétikai analíziséről, akár rendelkezik az metafizikai mélységgel, akár nem. A műalkotás teológiai értékelése így különvlik a művészettörténész vagy művészetkritikus esztétikai megítélésétől. Ugyanez vonatkozik mutatis mutandis az irodalomra is. Kérdés az, hogy vajon meghatározhatjuk-e a művészet vallási jelentését a művészettörténet, az elmélet és a művészet hermeneutikájának felhasználása nélkül.

5. Tillichet az érdekli, *hogy bemutassa a művészetben a feltétel nélkülit vagy a végső valóságot, amelynél a tartalom vagy téma mellékes*. Hiszen egy festmény, szerinte, nem vallásos témája, hanem metafizikai mélysége miatt vallásos. Amikor Tillich figyelmet szentel egy festmény tartalmának, az olyan témákra korlátozódik, mint az elidegenedés és

⁴² G. Langenhorst: *Theologie und Literatur: Ein Handbuch*. Darmstadt, 2005, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 22-26.

negativitás. Emlékezzünk vissza arra, hogy Picasso *Guernica*-ját a legprotestánsabb festménynek nevezi. Bármit is kínálhat a művészet a belátáshoz, azt Tillich már *a priori* elhelyezte saját, bűn és kegyelem lutheri teológiájának medrében.

Röviden: Tillich azzal járult hozzá a teológiai esztétikához, hogy kibővített vallásfogalma által képes volt a művészetet az egyházon kívül is teológiailag értékelni. Még sincs szó művészet és vallás közti korrelációról a *kölcsönös* részesedés értelmében. A kizárólagosságot az önmagába foglalásra cseréli: a kulturális kifejeződésekben a végső valóság a keresztyén hitből ered. A művészet és vallás korábbiakban tárgyalt exkluzív és inkluzív viszonyának látásmódjai arra indítanak, hogy problémafelvetésemet a következőképp pontosítsam: lehetséges-e olyan viszonyt vázolni művészet és vallás között, amelyben kettőjük tényleges kölcsönösségről van szó és egyikük sajátossága sem sérül?

3. Művészet és vallás viszonya, mint korreláció

Van der Leeuw és Rookmaaker kizárólagos álláspontja konfrontációhoz vezet a vallás és az egyházon kívüli művészet viszonyában. Tillich inkluzív álláspontja a festőművészetben és építészetben belül az implicit végső valóságra fókuszál, amelyet azonosít a keresztyén hit Istennel, az irodalmon belül pedig azokra a létkérdésekre, amelyeket a teológia válaszol meg. Korreláció igazán nem jön létre. Az az álláspont, amelyet be szeretnék mutatni, a korreláció álláspontja, művészet és vallás kölcsönös részesedése, amelynél mindkettő sajátosságát elismerik. Ezt következőképp mutatom be.

A művészet, ahogyan mondtuk, különösen értékes, mivel betekintést ad a létorientációt illetően (1. pont). Mivel a vallás is hoz létre életirányultságot, ezért mindkettő ugyanazzal a kérdéssel foglalkozik. A közös érdekelttség a világszemléletben van, amelyet tágabb értelemben véve az emberi lét interpretációjaként összegzek. A világszemléletet nem korlátozom annak szervezett formájára, de a nem-szervezett, töredékes világszemléletre sem. Minden ember rendelkezik ilyen vagy olyan módon, implicit vagy explicit világszemlélettel, az emberi lét interpretációjával. Ezért neveztem a világszemléletet antropológiai kategóriának.⁴³ Másutt is érveltem az értelem mellett, amely szekuláris, spirituális és vallásos formát kaphat.⁴⁴

A művészet és vallás közötti korreláció a világszemléletben van (a szó tág értelmében). Ha egy kibővített vallásfogalom helyett a világszemlélet az alapja a művészet és vallás viszonyának, akkor a művészetet nem kell többé visszavezetni a vallásra, ahogyan mindkét, fentebb tárgyalt álláspont esetében történt. A művészet, még amikor sajátosságában fogadják is el, nagy horderejű a vallásra nézve és viszont, a vallás a művészet egy forrásává lesz. Hangsúlyozni szeretném, hogy az egyházon kívüli művészetről beszélünk. A művészetnek az egyházon és liturgián belül elfoglalt helye már egy más téma és eléggé fontos ahhoz, hogy külön figyelmet szenteljünk neki.

Két dolgot szeretnék megemlíteni, hogy bemutassam, milyen jelentős a művészet a vallás számára. Először is azt a módot, ahogyan a művészet megeleveníti a végső valóságot

⁴³ W. Stoker: *Is Faith Rational. A Hermeneutical-Phenomenological Accounting for Faith*. Louvain, 2004, Peeters, 3. 5. 1.

⁴⁴ W. Stoker: *Is the Quest for Meaning the Quest for God? The Religious Ascription of Meaning in Relation to the Secular Ascription of Meaning*. Amsterdam, 1993, Rodopi.

és ahogyan az Istenről való teológiai beszédhez viszonyul. Hogy elkerüljük saját teológiai felfogásunk beleolvasását a végső valóság megelevenítésébe a művészetben, a művet először műalkotásként, a reá jellemző interpretációs eszközök segítségével (művészettörténet, irodalomtudomány, zenetudomány) kell analizálnunk. Csak ezután kezdődhet meg a művészet teológiai értelmezése. Csak azt követően lehet elkezdni a teológiai párbeszédet, ha már megállapítottuk, milyen módon idézi meg a vallásos transzcendenciát egy olyan festő, mint Caspar David Friedrich vagy Rothko.

A végső valóságon kívül léteznek más témák is a létértelmezést illetően, amelyek értékesek a teológia számára. Az irodalom nem azért jelentős, mivel alapvető kérdésekkel dolgozik, hanem elsősorban mivel olyan betekintést adhat, amely a teológiát elmélkedésre készíti. Ezenfelül szekuláris nyelven és nem a teológia sokak számára érthetetlen nyelven fejezi ki az olyan vallásos fogalmakat, mint kegyelem, kiengesztelődés, halál, stb. Shakespeare Lear királya arról az uralkodóról szól, akiből látszólag minden bölcsesség hiányzik. Szeszélyből osztja fel királyságát három lánya között. Teológiailag a halál szerepe miatt érdekes ez a színmű. Lear a színmű végén halott lányát, Cordeliát tartja a karjaiban - drámai momentum, amely majdhogynem egy szekuláris *piéta*.⁴⁵ Végül is Cordelia az igaz emberség példája. Az idős Lear túl későn ismerte fel lánya szeretetét és a halott Cordeliával a karjaiban most ezt kiáltja: „Látjátok ezt? Nézzétek őt. Nézzétek ajkait, / Ide nézzetek, ide nézzetek”.⁴⁶ Ebben a pillanatban maga Lear is meghal. Ez tényleg a vég? A színműben Lear lassan semmivé vált, most pedig pusztá anyaggá redukálódott. A halál komolysága mellett valóban ez a vég? A teológiai kérdés itt az, hogyan teljesedik be az élet. Esetleg csak úgy félbeszakad beteljesedés nélkül, ahogyan a valóságos életben? Egy másik példa: T. S. Eliot *Hamvazószerda* c. verse és Virginia Woolf *A világtűztorony* c. regénye betekintést ad az idő szétesésének tudata és az örökké tartó pillanat keresése közötti feszültségbe.⁴⁷ A teológus számára érdekesek az ilyen betekintések az idő és örökkévalóság viszonyáról való gondolkodás okán. Természetesen számos explicit vallásos téma van, amely előtérbe kerül az irodalomban. Kuschel bemutatta „Jézus az irodalomban” témakörében írt tanulmányaiban, hogyan gazdagodhat a krisztológia az irodalmi példák megismerése által.⁴⁸

A vázolt viszony a művészet és vallás közötti korreláció, amelyben a teológia számára, amennyiben nem mondanak neki ellent, kihívássá válhatnak a betekintések a művészetben. Némelyek ennek kapcsán a művészet és vallás közötti párbeszédre beszélnek, ami számomra rendkívül kíváncsúnak tűnik, de a gyakorlatban, ismereteim szerint, alig történik valami.⁴⁹ Egyelőre fenntartom azt, hogy a művészet által a teológia horizontjának bővüléséről van szó. A művészet számtalan vallásos és világszemléleti témát tolmácsol, amelyek gyakran hallgatóságosak maradnak. Ebben áll a teológia és vallástudomány feladata. Időnként a teológus osztja majd meg a fogalmakat a művészettel,

⁴⁵ Ezzel és a következővel kapcsolatban lásd: P. Fiddes: *The Promised End: Eschatology in Theology and Literature*. Oxford, 2000, Blackwell, 61, 66-71.

⁴⁶ *Lear Király*. V. felvonás III. szín (fordította Vörösmarty Mihály).

⁴⁷ P. Fiddes: i.m. 5. fejezet

⁴⁸ Lásd a 33. lábj.

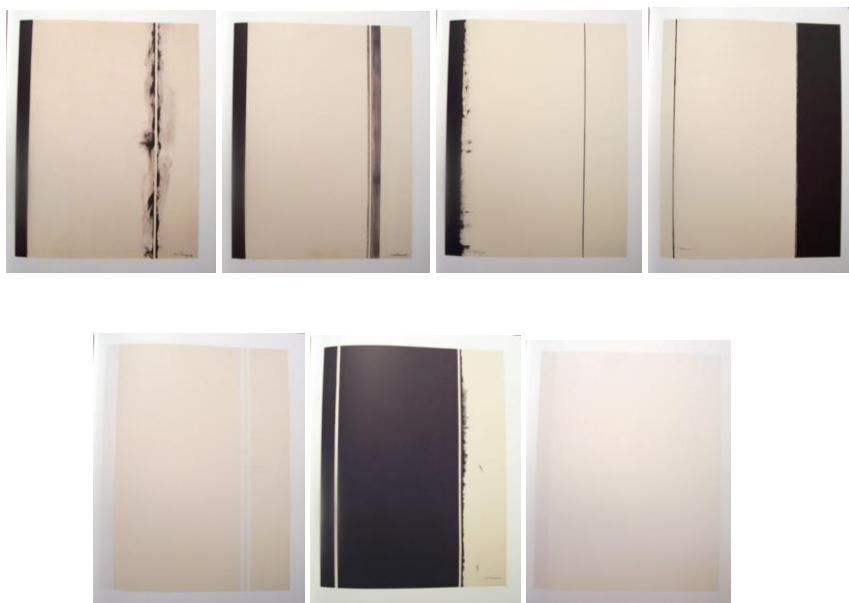
⁴⁹ Langenhorst megerősíti ezt a teológia és irodalom viszonya kapcsán a németajkú országokban. Langenhorst: *Theologie und Literatur*, 214-223. A teológia és irodalom viszonyáról az angolszász világban a 45. lábj. mellett lásd még: D. Jasoer: *The Study of Literature and Religion*. Basingstoke and London, 1992, Macmillan, és a *Literature and Theology* c. folyóiratot.

néha ellentmond neki, néha az egyik fogalmai gazdagodnak a másik által. Félreérténénk a helyzetet, ha úgy tartanánk, hogy ennek a viszonynak csak a vallás látja hasznát. Fordítva is ez a helyzet: sok művész számára a keresztyén vallás napjainkban is az inspiráció forrása, amely más világvallásokra is érvényes.⁵⁰ Ezért tűnik számomra úgy, hogy a művészet és vallás viszonyának megfelelő jellemzője a *kölcsönösség*, amelynek alapja a közös érdeklődés az emberi lét interpretációja iránt.

Amikor a művészet és a vallás viszonyát korrelatívként jellemeztem, egyben arra is utaltam, mire nem gondoltam előadásom címével: *Isten: a művészetek mestere*. Ezt lehet úgy értelmezni, hogy Isten a tanár a művészetekben. Az ilyen szemlélet gyakran azt jelenti, hogy a teológus határozza meg a normákat a művészet számára. Ezt elutasítom, ahogyan ez az előzőekből világossá válhatott, és ezt másképp fogom fel. Az egyházatyák, mint Ambrosius és Augustinus, Istenre teremtetési munkájában úgy tekintettek, mint művészre, a művészek pedig gyakran hasonlítják alkotó munkájukat Isten teremtéséhez. És ez nem helytelen: a művészetben felvillanhat valami a kijelentésből. Hiszen Isten részes az egész világban, a művészetben is. Valóban, Isten a művészetek mestere.

Barnett Newman *A kereszt stációi* c. műve alapján bemutatom a művészet ilyen teológiai megközelítésének példáját. Máshonnan, például az irodalomból vett példák bemutatására sajnos most nincs lehetőség.

Barnett Newman: *A kereszt stációi* (1958-1966)



⁵⁰ Lásd a 3. lábj.

1) *A mű, mint műalkotás*

Az első pillantás a műre értetlenséget szülhet, mivel olyan kevés a felismerhető vonás. Az első kiállítás sokkolt némelyeket, főleg mivel a cím tagadhatatlanul utal Krisztus keresztútja tizennégy stációjának katolikus tradíciójára, Krisztus keresztútjának dalátható epizódjaira Pilátus házatól a Golgothára. Másokat, ahogyan engem is, lenyűgözött Newman festményeinek első megtekintése, anélkül, hogy közvetlenül ki tudtam volna jelteni, hogy pontosan mi vezetett az elragadtatottsághoz. Talán a hatalmába kerít valakit, mint azt a hölgylátogatót *A kereszt stáció*-jának kiállításán, aki Peter Handke *Balkezes nő* (*Die linkshändige Frau*) c. művében szerepel. Évekkel később úgy mesél róla, hogy lenyűgöző tapasztalat volt.

Keret nélküli festményeket látunk és meglehetősen nagy, sík, perspektíva nélküli felületeket. Az avantgarde festőművészet története kapcsán Greenberg beszél a festmény sík felületének elutasításáról, hogy „rés képződjön” a realista, perspektivikus tér számára, ahogyan az a tradicionális festészetben történik.⁵¹ A kubizmusnál még beszélhetünk a sík mélységéről, mivel az rendelkezik bizonyos szobrászi struktúrával. Az absztrakt expresszionizmus feltöri ezt, folytatva Monet késői munkáját, amelyre jellemző volt a „polifon” struktúra, amely a pontok és színek mezőinek hangsúlyozása által jött létre. Amit Greenberg Jean Dubuffet és Jackson Pollock alkotásáról mond, vonatkozik *A kereszt stációi*-ra is:

...a mindenütt 'decentralizált', 'polifon' kép, amely számít a felszín összehúzóására az azonos vagy közel azonos elemekkel együtt, amelyek észlelhető variáció nélkül ismétlik önmagukat a kép egyik sarkától a másikig.⁵²

Az olyan festményeknek, mint *A kereszt stációi*, az érzékelése közvetlen. Nincs szükség értelmi rekonstrukcióra ahhoz, hogy meghatározzuk, mit látunk, mint az expressionista és kubista festmények esetében. Nem részszempontokkal állunk szemben, amelyekből a szemlélőnek kell egy egészet alkotnia. Az ábrázolás közvetlenül van jelen: egyetlen szempillantással átlátjuk a mezőt és a függőleges vonalat. A színhasználat rendkívül visszafogott: fehér és fekete különböző árnyalatokban. A függőleges vonal mindig más. Nagy változás van a hetedik stációnál, ahol a széles vonal most a jobb oldalon helyezkedik el, míg ezt megelőzően a baloldalon volt. A 9-11-ig és a 14. stációnál hiányzik a fekete és a felület teljes egészében törtfehér különböző árnyalataiban.

A stílus elárul valamit a festmény tartalmáról. Az absztrakt az expresszionizmusban utal a formateremtés szándékára, amely elvonatkoztatása által intellektuális tartalmat hordoz.⁵³ Newman saját művészetét „ideografikusnak” nevezi, amivel arra céloz, hogy absztrakt formáin keresztül egy gondolatot fejez ki. Ezt az indiánok művészetéből kölcsönzi. Ott is absztrakt formákat használnak, amelyek arra irányulnak, amit Newman „metafizikai

⁵¹ C. Greenberg: *Towards a Newer Laocoon*, 68.

⁵² C. Greenberg: *The Crisis of the Easel Picture*. In C. Greenberg: *Art and Culture. Critical Essays*. Boston, 1961, Beacon, 155.

⁵³ B. Newman: *The Plasmic Image* (1945). In J. P. O. Neill (szerk.): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*. Berkeley, 1992, University of California Press, 139. skk (A következőkben rövidítve: BN).

megértésnek” nevez. Így az absztrakt formaadásban intellektuális témával foglalkozik, amely az élet, az ember és a természet misztériumát érinti.⁵⁴

Mi jelen esetben a tartalom? Állítsunk még egy kérdést mellé: ki határozza meg ezt a tartalmat tulajdonképpen - az alkotó, a mű vagy a szemlélő? Általában óvatosságnak kell kezelnünk az alkotó magyarázatát, hiszen maga az alkotás a lényeg, amelyben vagy megvalósul az alkotó szándéka, vagy nem. A kiindulópont a jelentés számára maga a párbeszéd a szemlélővel. Ahol a jelentés nem adja magát közvetlenül, ahogyan ebben az esetben is, az alkotó útmutatásai segíthetnek. Még ha nagy figyelmet szenteltem is az alkotó szándékának, ez nincs befolyással arra, hogy a jelentést a szemlélő a műalkotással folytatott párbeszédében határozza meg.

A színhasználat, a különböző árnyalatú fekete és fehér, - ahogyan a cím is, - a tartalomra utal. Newman ennek kapcsán *Guernica* feketéjére, fehérjére és szürkéjére utal, annak tragikus témájával együtt.⁵⁵ Festményeinek *A kereszt stációi* címet adta, alcímként Jézus kereszten elmondott szavaival: *Lema Sabachtani* (Miért hagytál el engem?). Az alcímről a következőt írta *A kereszt stációi* - nak az R. Solomon Guggenheim Múzeumban megrendezett kiállításának katalógusában (1966):

Ez a Passió. Jézus kiáltása. Nem a szörnyű út a Via Dolorosa-n, hanem a kérdés, amelyre nincs felelet...Ez a kérdés, amelyre nincs felelet, oly rég van velünk - Jézus óta - Ábrahám óta - Ádám, az eredeti kérdés óta...Az első zarándokok azért járták végig a Via Dolorosa-t, hogy azonosuljanak az eredeti pillanattal, nem pedig, hogy leredukálják azt egy kegyes legendává; nem is azért, hogy magasztalják egy ember és agóniájának történetét, hanem hogy tanúi legyenek minden egyes ember agóniája történetének: az agóniáénak, amely egyetlen, folyamatosan könyörtelen, szándékos - vég nélküli világ.⁵⁶

Nem a történeti, datálható krisztusi kereszthordozásról van szó, ez nem bemutatás, mint például Aad de Haas *Keresztút stációi* (1946-1947) c. képe, hanem a 'miért' kérdés elszenvetésének kifejezése. *A kereszt stációi* tartalma a szenvedés miértjének kiáltása. A festmények méretének kiválasztása azért ilyen, mert „ez az emberi lépték az emberi kiáltáshoz”.⁵⁷ Mind a tizennégynek körülbelül egyforma a nagysága: kétszer másfél méter (198x152-154 cm).

Nézzük meg még egyszer ezeket a festményeket, amelyeket a „20. század Sixtusi-kápolnájának” neveznek.⁵⁸ Newman hangsúlyozza, hogy a II. Világháború miatt újra fontossá vált a festőművészet számára a tartalom.⁵⁹ Miről szól *A kereszt stációi*? A megfestett stációkban egymást váltja a világos és a sötét. Az 5. és 6. stációban erőteljes a fekete. Az 5.-nél a fekete pettyek a miért kiáltásának energiaimpulzusait jelezhetik, míg a függőleges sáv egy vonallá vált: vajon ez utalás a „túloldal” hallgatására? A 6. stáció jelzi a megadást. Az 5. és 6. stáció felelet-megtagadása után a 7. stációban megjelenik az isteni

⁵⁴ B. Newman: *The Ideographic Picture* (1947). In BN, 108.

⁵⁵ B. Newman: *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B.Hess* (1966). In BN, 277.

⁵⁶ B. Newman: *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani* (1966). In BN, 188.

⁵⁷ B. Newman: *The Fourteen Stations of the Cross* (1958-1966) (1966). In BN, 190.

⁵⁸ F. Meyer: *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*. Düsseldorf, 2003, Richter Verlag, 160.

⁵⁹ B. Newman: *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B.Hess* (1966). In BN, 274. skk.

átellen egy drámai szembenállásban, míg a 8. stáció mintha egy irány nélküli egyensúlyt jeleznék.⁶⁰ A 9-11. stációról hiányzik a fekete. Ami szintén feltűnő, hogy a 11. stáció teljes egészében törtfehér, különböző árnyalatokban. Hogyan értelmezzük ezt? Milyen kulcsot kell használnunk a megértéshez?

2) Hermeneutikai analízis

A kereszt stációi jó példája annak, hogyan ad betekintést a művészet az emberi élet irányultságába. Newman azt mondja, hogy a kortárs festő a létezés misztériumával foglalkozik.⁶¹ Ő, aki zsidó származású, gyakran ad festményeinek görög mitológiából származó címek mellett bibliai címeket, úgymint Ádám, Éva, Józsué, Szövetség, stb., mindemellett itt a keresztyén tradícióból kölcsönöz. Ahogyan sok modern, vallásos témájú alkotásnál, szakít a tradicionális ikonográfiával, ebben az esetben a keresztyén bevett ábrázolásaival. Két kérdés foglalkoztat minket: a helyes magyarázat kérdése és A kereszt stációi jelentésének helyessége teológiai szempontból.

Vajon a zsidó és keresztyén tradíció felől kellene néznünk A kereszt stációi-nak tartalmát? Jézus szenvedéstörténeteként szemlélve a 9-11. stációt, amelyeken hiányzik a fekete, összehasonlíthatnánk a hegyen történt megdicsőülés jelenetével, amely itt összehúzódik a miért kiáltásának egyetlen momentumába, mint fénysugár a szenvedés közepette. Az utolsó stációt a keresztyén ikonográfia felől, a törtfehér miatt a hiányzó feketével, értelmezhetnénk úgy, mint a feltámadást. Ez azonban nem túlságosan triumfalista magyarázat, s vajon nincs ellentétben Newman szándékával, hogy csupán kiáltásra szorítkozzon? Utalhatunk a 22. zsoltárra, ahonnan Jézus kereszten elmondott szavai származnak. Az a zsoltár az elhagyatottság kiáltásával kezdődik és bizalommal ér véget: „Ments meg engem az oroszán torkából...Rólad szól dicséretem...”. Newman a zsoltárral megegyezően maga is azt vallja, hogy Jézus miért kiáltása nem panasz. Továbbá utal arra a paradoxonra, hogy Jézus üldözöttként a kereszten megbocsátást kér üldözői és azok számára, akik őt a keresztre szegezték.⁶² Ez a magyarázat egybevág az utolsó, fekete nélküli, csak törtfehér stációval. Jézus a megbocsátás által képes új kezdetet teremteni a legkilátástalanabb helyzetben is. Ezt nem szükséges közvetlenül keresztyén értelemben felfogni. Az új kezdet témája megismétlődik Newman *Onement 1* (1948) munkájában: festményei és rajzai a kezdetről, az újjáteremtésről és új kezdetről szólnak.⁶³ Erre utalhat itt a 14. stáció is. Newman a kiállítás katalógusában a következőt idézi a zsidó *Pirke Abot* írásból:

Akik a halálra születtek
Akaratod ellenére formáltattak
Akaratod ellenére születtek
Akaratod ellenére élnek
Akaratod ellenére hálnak meg.⁶⁴

⁶⁰ Ez Meyer szemlélete is: i.m. 140.

⁶¹ B. Newman: *The Plasmic Image* (1945). In BN, 140.

⁶² B. Newman: *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B.Hess*. In BN, 276. skk.

⁶³ S. Polcar: *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge, 1991, Cambridge University Press, 188-195.

⁶⁴ Barnett Newman: *The Stations of the Cross: Lema Sbachtani* (1966). In BN, 188.

Newman csak a *miért* kiáltásának pillanatát akarja visszaadni. A kereszten elmondott szavak és a *Pirke Abo*-i idézet ilyen kombinációja által Newman *A kereszti stációi*-ban a kereszten elmondott szavakat kiragadja a keresztyén hit kontextusából. Új jelentést ad Jézus szenvedésének: Jézus kereszten elmondott szavai az embernek a végesség miatti kiáltása, olyan, mint minden egyes ember szenvedésének kifejezése, ajkain a *miért* kérdésével.

A kereszten elmondott szavak Newman-féle új értelmezését a hermeneutika felől a szemléltetés fogalmával lehet világossá tenni. A szemléltetés, ahogyan Goodman megjegyzi, a mű teremtő funkciójára utal. A szemléltetés példája a mintalap. Az anyagminta szemlélteti az illető anyag színét, anyagát és struktúráját. A festmény is szemléltet, csak metaforikus módon. *A kereszti stációi*-nak vásznai szó szerint feketék, szürkék és fehérek, metaforikusan azonban, szomorúak egyetlen szikrányi reménnyel. Newman számára a művészet nem illusztráció valami olyasmihöz, ami már tudvalevő. Ezért nem nevezi ezeket a festményeket a „22. zsoltárnak”, ahogy nem is a katolikus tradíció keresztútját mutatja be, amint már szó volt róla. Vagy a szemléltetés fogalmaival élve: ahelyett, hogy az ismert címkéket szemléltetné, ezek a festmények új formákat mutatnak be a vizuális tapasztalat elrendezése számára és ezért előbb a maguk címkéjüként funkcionálnak azon tapasztalatok számára, amelyeket eddig nem ismertünk a szenvedéssel kapcsolatban, de a címkék által tudomást szerzünk róluk.⁶⁵ Newman a *Pirke Abot*-ra történő utalással Jézusnak a szenvedésről a kereszten elmondott szavainak specifikumát a szenvedésre vonatkozó általános kérdéssé tágitja, mint ami az emberi lét végességének következménye. Jézus itt a keresztyén dogmatikától eltérően, archetípusként funkcionál. Jézus szenvedése, minden ember szenvedése. Ez egy lehetséges értelmezés a szerző útmutatásai alapján. Meghatározó, hogy *A kereszti stációi* ugyanilyen tapasztalatot váltanak-e ki a szemlélőnél is.

3) Művészet és teológia

A kereszti stációi kihívást jelentenek a teológus számára is. Utalni szeretnék néhány dologra. Newman, ahogyan mondtuk, a keresztyén teológiától eltérő jelentést ad a szenvedésnek, azaz a végesség miatti szenvedésnek - itt az erőszak okozta halál kontextusában. A klasszikus teológia Krisztus szenvedésénél minden hangsúlyt Isten és ember kapcsolatára helyez. Newman azt kéri, hogy egy másik aspektusnak szenteljünk figyelmet az evangéliumokban, nevezetesen, hogy Krisztus Istentől való elhagyottságában emberként szenved, szembenézve erőszakos halálával. A tizennégy stáció Jézus egyetlen *miért* kiáltásába történő tudatos csoportosítása által a teológia szembesül azzal kérdéssel, hogy Krisztus szenvedését nem tekinti-e túl könnyen a szenvedéstörténet egy epizódjának és a Nagypéntek nem fordul-e át túl gyorsan a Húsvétba. Emlékszem a szavakra a *Pirke Abot*-ból: „Akik a halálra születtek....Akaratod ellenére hálnak meg.” Azáltal, hogy Jézusnak üldözői által előidézett erőszakos halálát tárgyalja, Newman egy olyan témát érint, amelyet az irodalomtudós René Girard dolgozott ki: Jézusnak, mint bűnbaknak a halála.

Egy másik kérdést érint az, hogyan jelenik meg itt a vallásos transzcendencia. A kifejezőerő tillich-i kritériuma túlságosan kötődik az expresszionizmus modelljéhez és ez

⁶⁵ Goodman: *Languages of Art*, 64. skk.

ebben az esetben nem elegendő, mivel az absztrakt-expresszionizmus „alakatlan” stílusában a felszín feltörése nem kérdés. Newman munkájában más módon elevenedik meg a transzcendens. Utalhat a romantikára, mint például Caspar David Friedrich festményeivel való hasonlóságra.⁶⁶ Esetleg a negatív teológia egy formájáról lenne itt szó? Newman „alakatlan stílusa” ugyanis ürességet jelenít meg, amely paradox módon ki van töltve.⁶⁷ A 7. stáción például a baloldali fekete csík összeszűkül egy vonallá, a fekete áthelyeződik jobbra és szélessé válik. Beszélhetnénk az isteni szemben-levőről, aki együtt szenved a szenvedő teremtménnyel.

A harmadik fontos kérdés a teológia számára a *vég* interpretációja. Carel Blotkamp megjegyzi, hogy a műalkotás befejezése nehéz folyamat a művész számára. Cézanne munkássága például felveti a kérdést, hogy mikor nevezhetünk egy festményt befejezettnek.⁶⁸ A *kereszt stációi*-nál más értelemben játszik szerepet a vég kérdése. Vajon miért tartja magát Newman a tizennégy stációhoz, miközben nem ragaszkodik ahhoz, hogy kötve legyen Krisztus keresztútjának klasszikus eseményeihez? A 14. stáció a tradíció szerint a sírba helyezés. Newman 14. stációjánál eltűnik a fekete és csak törtfehér van. A kérdés vajon az, hogy mit is jelent itt pontosan a *vég*? A 14. stáció fehérje az emberi vágyat fejezi ki egy új világ iránt? A ikonográfiában a fehér a szépséget, tisztaságot és győzelmet jelenti. Newman maga a Második Világháború szörnyűségei miatt nem hisz már az új világban. Nem tudja osztani Malevich eszményképét az új világról.⁶⁹ Ezzel elvethetőnek tűnik a vég egy másik magyarázata is: a vég, mint a jövőbeli lehetőségek kezdete. Ez a kereszt elmozdulása lenne a feltámadás irányába, amely nem volt Newman szándéka. Ezen a ponton feszültséget érzek az alkotó szándéka és műve között. A *kereszt stációi*-val egyidőben festette Newman a *Be II (Lét II)* jelzésű képét (1961-1964). Ebben az alkotásban a vörös-narancssárga csíkot, ezt az egyetlen színt tekintik Newman válaszáának a kiáltásra.⁷⁰ Utalva a *Pirke Abot* szavaira mondhatjuk, hogy a *BE II* minden szenvedéssel és végességgel szemben arra az emberi képességre utal, hogy értelmet találjon a számára kiszabott időben.⁷¹ Jézus, Newman szerint, egy példája volt ennek. Teológusként azt kérdezném, honnan származik a „bátorság az értelemhez”? Az ember a bátorságot az értelemhez véges létezésében nem veheti magából a végességből. Ehhez a végességnél többre van szükség, ahogyan azt Newman is nyilvánvalóan gondolja. Ez magyarázhatja, miért elevenedik meg oly gyakran munkáiban transzcendens tapasztalása.

Newman *A kereszt stációi* c. művén keresztül be akartam mutatni, hogy lehetséges egy harmadik álláspont művészet és vallás viszonyát illetően. Nem a kizárólagosság, nem is a magába foglaló, hanem a művészet és vallás közötti korreláció álláspontja. Newman művészete kihívás a teológia számára a szenvedést, transzcendenciát és véget illetően. Kölcsönhatás van művészet és vallás között az emberi létet érintő betekintések

⁶⁶ R. Rosenblum: *The Abstract Sublime* (1961). In: H. Geldzahler (szerk.): *New York Painting and Sculpture. 1940-1970*. New York, E.P.Dutton & Co., 350-359.

⁶⁷ M. C. Taylor: *Disfiguring. Art, Architecture, Religion*. Chicago, 1992, The University of Chicago Press, 90. (Hivatkozással H. Rosenbergre).

⁶⁸ C. Blotkamp: *De onvoltooide van Cézanne. 40 korte beschouwingen over moderne kunst*. Warnsveld, 2004, Terra Lannoo, 138-140; F. Baumann (szerk.): *Vollendet Unvollendet Cézanne*. Vienna, 2000, Hatje Cantz Verlag.

⁶⁹ B. Newman: *A Conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess*. In *BN*, 275.

⁷⁰ Ezzel és a következővel kapcsolatban lásd: Meyer: *The Stations of the Cross*, 140.

⁷¹ I. m. 142.

vonatkozásában. Newmanra tagadhatatlanul hatottak a zsidó és keresztyén források. A teológia pedig felfedezi, hogy a művészek is foglalkoznak létértelmezéssel és abba betekintést nyújtanak. A művészet Jézusa nem a teljes Jézus, mégis sokszor a teológusok által elfeledett Jézus. A teológiai esztétika ezt az űrt hivatott betölteni. Ha a keresztyén teológia semmit nem tanul a művésztől, ezoterikussá válhat, és megfordítva, a kultúra felszínessé válhat, ha nem használja a keresztyén vallás vagy más vallások forrásait. A művészet és vallás kölcsönhatásból fakadó meggazdagodás művészeti áganként – irodalom, film, dráma, építészet, szobrászat, zene – különböző. Ez azonban további kutatást igényel.

Befejezés

Ez a példa is mutatja, hogy a teológiai esztétika művelése olyan tevékenység, amely különféle diszciplína határán történik. Ez azzal a veszéllyel jár, hogy bármely oldalról támadás érheti. A teológia, filozófia és művészet reflektációja közti határon állni sebezhetővé teszi azt, aki más diszciplína felől érkezett. Tillich a határt mégis a tudás gyümölcsöző helyének nevezi.⁷² A határon gondolkodni azért gyümölcsöző, mert a teológiai esztétikában a különböző diszciplínák horizontjának kell összeolvadnia.



⁷² P. Tillich: *Auf der Grenze* (1962). In *Gesammelte Werke*, 12, 13.

God, Master of Arts

On the Relation between Art and Religion

By

Wessel Stoker

Stating the problem: What does theology have to do with art in this (post)modern period? The question of whether art and religion can be of significance of each other is sometimes *negatively* answered. I would like to throw a different light on the relationship between art and religion. To make clear why art and religion can be related in a positive way, I will first pose the question of why art is of value (1). I will see if there is a basis on which art and religion can meet each other. If such a basis can be found, I will subsequently give some examples of how art and religion have been related in theological aesthetics (2). It will become apparent that these examples are problematic. For that reason I will, finally, show how I myself want to approach theological aesthetics (3).

1. Why is art of value?

To give *pleasure*, *beauty*, expression to *emotion* are important aspects of the value of art for the artist or the public, but these values do not yet explain why especially great works of art make such an impression and have such influence. In my view, one value that can explain this I have not yet mentioned, i.e. that of *providing insights*. Art can broaden our insight with respect to our orientation in life, the ascription of meaning.

I consider the last value, the giving of insights, to be of great importance. Art provides insights into the life orientation of a culture. *This provides a basis for ground shared by both art and religion*. Both art and religion are concerned with insights regarding direction in life and the ascription of meaning.

2. The Relationship between Art and Religion within Protestant theological aesthetics: exclusivism and inclusivism

How is the relation between art and religion viewed within Protestant theological aesthetics?

— The Neo-Calvinist Hans R. Rookmaaker and the Dutch theologian Gerardus van der Leeuw. Both scholars regard the relation between art and religion as *exclusive*, not in the sense that Christian faith excludes art, but in the sense that Christian faith is the norm for art. The Christian religion determines the relation, art has to obey. The problem is here that there is little room for art as an independent entity.

— Tillich has developed a broad concept of religion in distinction from religion as organized. When he speaks of religion in connection with culture, he views religion as the involvement of the unconditional or the ultimate, in distinction from organized religion. Each of the different areas of life refers in its own way to the ultimate and that also

obtains for art. He argues for *correlation*, a mutual involvement of art and religion with each other. What makes a painting a *religious* work of art? Not the theme, but the style. The style is religious if it shows *Gehalt*, metaphysical meaning.

— My comment on Tillich: Tillich wants to indicate the ultimate, the metaphysical depth, in art. He assumes here that the ultimate *can be unambiguously construed to be the personal God of the Christian faith*. This is true of only a limited number of artists.

Tillich identifies not only the ultimate with the personal God, but he also defines the style in which the religious is evoked in painting. The model for this is the way in which transcendence is evoked in expressionism, namely as the breaking open of the surface. The criterion of expressiveness is, in my view, too limited.

Taking both of the above considerations together, I conclude that, with respect to the relationship between art and religion, Tillich trades in the *exclusivism* of Van der Leeuw and Rookmaaker for *inclusivism*. He trades in exclusivism for inclusivism: the ultimate in cultural expression is to be derived from the Christian faith. Art outside the church that refers to the ultimate would implicitly refer to the personal God of the Christian faith. There is nothing here of a correlation between religion and art in the sense of a *mutual* involvement.

3. *The Relationship between Art and Religion as Correlation*

The position that I will propose is that of a correlation, of a mutual involvement of art and religion in which justice is done to the uniqueness of both. Art is, as stated, particularly valuable because it provides insights concerning orientation in life. Because religion also creates a life orientation both are thus concerned with the same thing. The common interest lies in a worldview that I will take broadly as an interpretation of human existence as such. The correlation between art and religion lies in the worldview (in the broad sense of the word). If worldview, instead of a broad concept of religion, is the basis of the relationship between art and religion, then art does not have to be converted to religion as it is in the two positions described above.

Art is important for religion. First of all, the way in which the ultimate is evoked in art and how this relates to theological speaking about God. Apart from the ultimate, there are also other themes concerning the basic interpretation that are valuable for theology. For theology, literature is important not because it deals with fundamental questions but primarily because it can provide insights that lead theology to reflect. Moreover, it expresses religious ideas like grace, reconciliation, death, etc. in a secular language and not in the (for many) incomprehensible language of theology.

Barnett Newman's *The Stations of the Cross* as an example of such a theological approach to art. It is only that moment of the cry of the why that Newman wants to depict. He gives new meaning to the suffering of Jesus: Jesus' cry as the cry of the human being regarding his finitude as such, the expression of the suffering of every person with the question of the why on his lips. Newman's art challenges theology with respect to *suffering, transcendence and the end*. There is interplay between art and religion regarding insights about human existence. The Jesus of art is not the whole Jesus but is often the Jesus

that theology has forgotten. If Christian theology does not learn anything from art, it may well become esoteric and, conversely, a culture may well become superficial if it does not make use of the sources of the Christian religion or of other religions.



Református gyónás

A bűnvallás, bűnbocsánat-hirdetés történeti és gyakorlati kérdései

Pap Ferenc

A bűnvallás és bűnbocsánat-hirdetés az ember Isten elé lépésének kultuszi problémájával szembesít, liturgiátörténeti és liturgikai kérdéseket vet fel. Az elméleti-teológiai alapigazságok liturgiai alkalmazása, visszatükröződése, gyakorlati megvalósulása talán mai egyházi közbeszédünk egyik legizgalmasabb és egyúttal legellentmondásosabb kérdése. Teológiai érveléssel magyarázható, történelmi szokásként fogható fel, vagy csupán kényelmes hanyagságunk egyik velejárója az, hogy a bűnvallás és feloldozás, illetve kegyelemhirdetés rendszerint nem része a református istentiszteletnek? Nem menti ezt a tényt az a jó szándékú gyakorlat sem, hogy legalább a gyülekezet megbízásából és képviselőtében elmondott lelkési ima tartalmazzon bűnbánó részt is, azaz az istentisztelet elején, de már a bibliaolvasás után egyetlen imádság egyesítse önmagában a bűnvallás, az Isten magasztalásának és dicsőítésének szándékát.¹ Teológiailag és liturgiátörténetileg hogyan indokolható az, hogy az úrvacsora szertartása a magyar református gondolkozásban és gyakorlatban maga a *bűnbánati szertartás/cselekmény* (*actus penitentialis*), az úrvacsora szinte „az igaz református vezeklés” módjaként fogható fel. Ezért jelenik meg és jellemezhető a magyar protestáns, de különösen a református úrvacsorai gyakorlat gyászszertartásként és gyászmenetként,² mindezt aláhúzza és megerősíti az is, hogy úrvacsorai énekként előszeretettel a Református Énekeskönyv (RÉ) 457. és következő vagy más bűnbánati énekeit, illetve éppenséggel a hat bűnbánati zoltárt jelölik ki. Az sem okoz már zavart a közfelfogásban, hogy ezek közül egyik sem tartozik az ún. *sákramentumi énekek* (RÉ 429-448) közé. Az érdeklődő felfedezheti egyúttal, hogy énekeskönyvünk úrvacsorai énekeinek döntő többsége jóval a reformáció kora után keletkezett, másik ének dallamára (*ad notam*) éneklendő verses költemény, és javarészt az ún. 1806-os

¹ Tapasztalatunk szerint egyre inkább nem teljesül ez a kíváncsi sem. A lelkészek nem ismerik sem a keresztyén, sem a magyar református istentiszteleti imádság formai, tartalmi kritériumait, eszköztárát, műfajait, állandó fordulatait, de még a bőségesen fennmaradt imádságokat sem (pl. HUSZÁR Gál, SZENCI MOLNÁR Albert). A privát kegyességi életből átmentett, improvizatív és előkészítetlen imádságokon nő fel vagy hal ki a gyülekezet, ami azt mutatja, hogy a képzett liturgusok funkcionálisan nem tudnak mit kezdeni az imádsággal. A fentiekből magyarázható számos dogmatikai tévedés, de az is, hogy rögtön az istentisztelet kezdetén már közbenjáró imádság hangzik el, ami pedig azt mutatja, hogy mi Isten előtt tulajdonképpen csak azért gyülekezünk össze, hogy a saját magunk számára kiesdekeljünk valamit a kegyelemből. Nem feledhetjük, hogy a latin oratio (előre elkészített, bizonyos célból tartott) beszédet, ékesszólást jelent. Az imádság részletesen bemutatása és meghatározása in: *Dienstboek: een proeve. Schrift, Maaltijd, Gebed*. Zoetermeer, 1998. 868-872.

² Néhány évvel ezelőtti tanulságos, de egyúttal szomorú tapasztalatom, hogy az egyik ünnepi időben egy előre meghirdetett istentiszteleten úrvacsorára került volna sor, mire szinte közfelkiáltással jelezte a gyülekezet: *Nekünk arra nincs szükségünk*.

reforménekeskönyv szellemi holdudvarához és képviselt értékrendjéhez kapcsolható.³ A magyar reformáció úrvacsorai énekeit és gyakorlatát valahol másutt kell keresnünk.

Ha nagyon mélyen belegondolunk, mai magyar református gondolkozásunkban és gyakorlatunkban szinte a bűnbánati aktus maga bír már sakramentális jelleggel, amihez a kenyér és a bor jele csupán hozzátársul. Meglátásom szerint mind az úrvacsorával „keretezett” bűnbánati aktus, mind az igehirdetés sokak számára talán nem elméleti-teológiai, hanem gyakorlati megvalósulásában nagyon is az *ex opere operato* gondolat felé közeledik. A bűnvallás vagy közgyónás a római katolikus liturgikus teológia szerint sem azonosítható a tanításuk szerinti bűnbánati szentséggel (*sacramentum paenitentiae*).⁴ A bűnbánati cselekmény (*actus penitentialis*) a szertartás elején az igeliturgiát előzi meg, a celebráns felszólítására (*Vizsgáljuk meg lelkiismeretünket, és bánjuk meg bűneinket...*) a gyülekezet közgyónást végez a *Confiteor* (*Gyónom a mindenható Istennek...*)⁵ elmondásával. Ezt követi a pap bűnbocsánatot kérő fohászkodása (*Irgalmazzon nekünk a mindenható Isten, bocsássa meg bűneinket, és vezessen el az örök életre!*), ami nem szentségi feloldozás.⁶

A nyugat-európai református, önmagukat a kálvini hagyományokból eredeztető egyházakban rendkívül sokszínű a bűnvallás és a bűnbocsánat-hirdetés liturgikus gyakorlata, ami az elmúlt évszázadok sajátos és önálló fejlődéséből, valamint az elmúlt évtizedek liturgiai megújulásának eredményeként fogható fel. A helyi gyülekezetek sokféle gyakorlata még inkább bonyolítja kérdésfelvetésünket. A bűn és a bűnvallás fogalma Nyugat-Európában a „modern” ember és a „modern” lelkész számára alapvetően elavultnak tűnik.⁷ Éppen ezért ott úrvacsorai szertartás bűnvallás és bűnbocsánat-hirdetés nélkül is elképzelhető. Ebben az írásban tulajdonképpen a bűnvallás vagy közgyónás (*confessio generalis*), kérdésfeltétel/próba (*confessio specialis*), bűnbocsánat-hirdetés (*absolutio*) hármas liturgikus akciójának összefüggéseit kívánjuk történeti megközelítéssel bemutatni.

A reformáció kálvini ágának örökségéhez tartozó egyházak istentiszteleti gyakorlatában bűnvallással ma két helyen találkozunk: (1) a liturgia első felében az írásolvasás előtt külön imádság formájában; (2) az úrvacsorai szertartás részeként a szereztetési ige felolvasása után önvizsgálatra való felhívással egybekötve.⁸ Az itt következő példák mindegyike úgy értendő, hogy azoktól helyben egyéni megfontolás alapján szabadon el lehet térni.

³ Vö. Fekete Csaba: *A Benedek-féle énekeskönyv (1806) néhány kérdése*. In *Református Egyház XLV (1993/2)* 35-38.

⁴ „Nem a bűnbánat szentségéről van itt szó, hanem arról, hogy elismerjük bűnös voltunkat akkor is, ha Isten kegyelmi állapotának reményében élünk és annak tudatában is vagyunk.” Várnagy Antal: *Liturgika. Szertartástan. Az egyház nyilvános istentisztelete*. Abaliget, 1999. 252. A bűnbánattartás (mint szentségi cselekmény) csupán egyik formája a (fülbe)gyónás. Vö. részletesebben uo. 127-141.

⁵ A *Confiteor* mint tétel tulajdonképpen a gyónó imádság első szaváról kapta nevét (*Confiteor Deo omnipotenti...*). Az alábbiakban a magyar liturgikus fogalmak mellett az egyértelműség érdekében mindig megadom a latin/német szakkifejezést is.

⁶ Verbényi István – Arató Miklós Orbán (szerk.): *Liturgikus Lexikon*. Budapest, 2001. 44.

⁷ Finom eltérést figyelhetünk meg a terminológiában is: *Sündenbekenntnis* helyett *Schuldbekenntnis* (holl. *schuldbelijdenis*) lett az általános szakkifejezés.

⁸ Oskamp, Paul – Schuman, Niek (ed.): *De weg van de liturgie. Tradities, achtergronden, praktijk*. Zoetermeer,

³2001. 185. A református úrvacsorai szertartás tanítói jelleggel (*lerende viering*) bír, kiszolgáltatásának módját a hollandiai református tradíciókban több befolyás formálta, ezért keverékforma (*mengvorm*). Vö. részletesebben: *Dienstboek*. 894-900.

A gyülekezet bűnvallását az istentisztelet elején a szabadon választható (értsd: elhagyható) részek közé sorolják a mai liturgiák, a gyakorlatban sokszor a *Kyrie*⁹ tétellel helyettesítik, illetve mossák egybe, ami liturgiátörténetileg nem igazolható. Az utóbbi évtizedekben mintegy tropizált miseordináriumként kötött szövegű, ünnepkörönként változó, legtöbbször énekelt formák terjedtek el a holland gyakorlatban.¹⁰ A svájci új rendtartásban a prédikációs istentiszteletnek nem része sem a bűnvallás, sem a feloldozás. Az istentiszteleti ajánlás azonban felkínálja a „predikációs istentisztelet bűnbánati résszel”¹¹ rendet, ahol a liturgia kezdő részében egy odaillő olvasmány (pl. Tízparancsolat) után bűnvallás, kegyelemhirdetés és bűnbocsánat¹² következhet. Az úrvacsorás istentiszteleti rendtartásban a köszöntés és kezdő ének után kerül sor a bűnvallásra feloldozás és kegyelemhirdetés nélkül.¹³ Feltűnő azonban, hogy az istentiszteleti rendtartásokban – ha szerepel is a bűnvallás – a kegyelemhirdetés vagy feloldozás végképp elmarad.¹⁴

Most már csupán az a kérdés, hogy az ismertetett két típus közül – eltekintve ezek variációitól – melyik bír történelmi hitelességgel; azaz: a bűnvallásnak és feloldozásnak az istentisztelet elején önálló aktusként vagy a prédikáció után, az úrvacsorai szertartás közelében kell-e lennie. Ahhoz, hogy erre a kérdésre helyes választ tudjunk adni, a reformációt megelőző idő liturgiai változásait kell röviden áttekintenünk.

A keresztyén istentisztelet tudvalevőleg hosszú fejlődésen ment keresztül, különösen igaz ez a misét bevezető szertartás (*ritus initiales*) összetevőire. A reformációra adott római válasz, a tridenti ritus¹⁵ a mise kezdetére a celebráns ministránsokkal folytatott párbeszédes előkészületi imádságát, az ún. lépcsőimát rendelte – a kórus által énekelt *Introitus*hoz kapcsolva –, ami a különféle liturgikus előírások változtatásaival együtt egészen a II. Vatikáni Zsinatig élt. A liturgiareform e lépcsőima helyett a már fentebb említett bűnbánati cselekményt (*actus penitentialis*) vezette be, melynek része lett a korábbi papi *Confiteor* (*Gyómon a mindenható Istennek és nektek testvéreim ... imádkozzatok érettem Urunkhoz, Istenükhöz*). A X. század környékén, minden bizonnyal a skolasztikus teológia hatásaként is, általános és markáns büntudat ébredt az emberekben, a celebráns az oltár lépcsőjénél állva „védi meg” magát, hogy ki merje szolgáltatni a szentséget.¹⁶

A bevezető-kezdő szertartás három részből állt, a pap az oltárhoz vezető lépcsők előtt állva elimádkozta a *Judica* (*Ítéld meg engem*) zsoltárt (Zsolt 43/42,4: *Hadd menjek be*

⁹ A *Kyrie és Gloria* ordináriumtételék elsősorban a hódolatot és az imádatot fejezik ki, a *Kyrie*-ről tévesen gondolják, hogy az a bűnbánati aktus része.

¹⁰ *Dienstboek*. 865-867. *Énektételeket* lásd uo. 524kk.

¹¹ Gerüst eines Predigtgottesdienstes mit Bußteil

¹² Schuldbekenntnis, Zuspruch der Gnade und Vergebung

¹³ Az istentiszteleti ajánlásokat lásd: *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*. 1998. 235-238., továbbá: www.liturgiekommission.ch.

¹⁴ Holland rendet lásd: *Dienstboek*. 852-857. „Het belijden van schuld en het ontvangen van vrijspraak hebben ook hun plaats in het pastoraat.” uo. 864.

¹⁵ Az általánosan használt *tridenti ritus* tulajdonképpen az ősi római (kuriális, pápai udvarban használatos) liturgia új(bóli) kiadása a reformáció után, V. PIUSZ pápa kötelező érvénnyel rendelte el a fennhatósága alatt lévő, akkor már jogosan római katolikus egyháznak nevezett egyházban, ami a helyi liturgikus hagyományok háttérbeszorulásával, ill. eltörlésével járt. Magyarországon Pázmány Péter akaratára 1630-ban tette kötelezővé a tridenti ritust a nagyszombati zsinat.

¹⁶ Oskamp–Schuman: i.m. 187.

Isten oltárához...), majd a *confessio* (*Confiteor*) és két rövid zsoltárvers (*versiculus*), valamint két imádság következett. Ez a rend tehát a XVI. századra szilárdult meg, kialakulása meglehetősen késői, hiszen a *confessio*t a XI. század végén említik először a források, a XIII. századból van adat a *Judica* zsoltárra is.¹⁷

Az istentiszteletet bevezető szertartási imádság tehát tulajdonképpen a pap előkészületi imádsága volt,¹⁸ innen érthető az egyes szám első személy használata.¹⁹ A nagyszombati szertartáskönyv (1583) szerint:

Gyunom Vram Istennec, Bodog aszonnac, szent Peter Apostolnac, szent Pal Apostolnac, szent Istuan királynac, szent Laszlo királynac, szüz szent Imrehnac, Istennec mind soc szentinec. Vagyoc bünös Isten előtt, gonosz gondolatimba, szandekimba, beszedimbe, szitkos atkos voltomba, hamissan hitemet mondasomba, Istennec tíz parancholatit nem tartasomba, hét halálos bünbe, és a kilencz idegen bünökbe reszes voltomba, öt erzekenséget ióra nem birtomba, nyolcz bodogságot nem keuantomba, es a mi iot tehettem volna azt nem tetembe. Mindennemű büneimbe hag'om Istennec bünösze magamat. Kerem Vram Istent, bochása meg büneimet. Kerem aszonyom szüz Mariát, szent Peter Apostolt, szent Pál Apostolt, szent Istuan királyt, szent Laszlo királyt, szüz szent Imrehet, Istennec mind soc szentit, tamadgyanac mellettem, imadgyanac Istent erettem. Kerlec tegedet lelki attyám, imádgy Istent erettem, oldoz meg köz gyuntam büneimből, Istentül adatot hatalmaddal szent Peter apostolnac kepeben.²⁰

Ez a magyar nyelvű közgyónás (vö. *köz gyuntam büneimből*, azaz *~confessio generalis*) a nép ajkán hangzott el, megtartva a korábbi *Confiteor* számos nyelvtani

¹⁷ Vö. Mihályfi Ákos: *A nyilvános Istentisztelet. Egyetemi előadások a lekipásztorkodástan köréből*. Budapest, 1918. 441-443. Jenny, Markus: *Die Einheit des Abendmahls-gottesdienstes bei den elsässischen und schweizerischen Reformatoren*. Zürich, 1968. 25. Verbényi-Aráto: i.m. 112.

¹⁸ A reformáció utáni tridenti rítusban az Introitus éneklése alatt először a celebráns mondja a *Confiteor*t, majd a ministránsok felelik: *Misereatur tui omnipotens Deus... (Irgalmazzon neked a mindenható Isten, bocsássa meg bűneidet, és vezessen el az örök életre)*, majd a népet képviselő ministránsok imádkozzák a *Confiteor*t, a következő záró fordulattal: *Ideo precor ... et te, pater, orare pro me ad Dominum Deum nostrum (...és téged, atyám, hogy imádkozzatok értem Urunkhoz, Istenünkhöz)*. Vö. részletesen www.katolikus-traditio.hu/3-1.htm.

¹⁹ A dominikánusok *confessio*ja ez: *Confiteor Deo et Beatae Mariae et beato Dominico et omnibus sanctis et vobis fratres, quia peccavi nimis cogitatione, locutione, opere et omissione, mea culpa, precor et vos orare pro me*. Egy másik változat: *Confiteor Deo omnipotenti istis et omnibus sanctis et tibi frater, quia peccavi nimis cogitatione, locutione, opere et in pollutione mentis et corporis. Ideo precor te, ora pro me*. Egy ausburgi misekönyv *confessio*ja: *Ego reus et conscius omnium malorum meorum. Confiteor Deo Patri omnipotenti et B. Mariae semper Virgini et omnibus sanctis et vobis in Christo, quod ego miser et indignus peccator peccavi nimis in vita mea, mala cogitatione, locutione, consensu, visu, ore, opere, et omissione: mea culpa, mea gravissima culpa. Ideo precor gloriosissimam Virginem Mariam, sanctos apostolos Petrum et Paulum atque Andream [több szent felsorolása következik] istos et hodiernos et omnes sanctos Dei et patronos et vos orare pro me peccatore*. Idézi Mihályfi: i.m. 442.

²⁰ Idézi Kathona Géza: *A róm. kath. confessio generalistól a Melotai-agenda gyónóimájáig*. Debrecen, 1941. 98. (Különlenyomat a Csikesz Sándor emlékkönyvek 2. kötetéből. Theologiai tanulmányok 66.) = Sörös Béla: *A magyar liturgia története*. Budapest, 1904. 330.

fordulatát és tartalmi elemét.²¹ Ennek gyökereit és magyarázatát a középkori prédikálórendek megjelenése és tevékenysége kapcsán a dél-német és svájci régióban kialakult prédikációs istentiszteletben, a *pronaus*ban kereshetjük.²² A *pronaus* a misét előzte meg, középpontjában a magasra emelt szószékről nemzeti nyelven (értsd: németül) elhangzott buzdító prédikáció állt. Ennek az „előszertartásnak” a rendje igen változatos volt, helyenként és korszakonként változhatott, állandóan visszatérő alkotóelemei között a Miatyánkot, az Apostoli Hitvallást, később az Ave Mariát és a Tízparancsolatot, valamint a bűnvallást, közgyónást (*confessio generalis*, németül: *Offene Schuld*), az általános bűnbocsánat-hirdetést, feloldozást (*absolutio generalis*) említik a szakirodalomban, ezeket akár katechizáló formában magyarázhatták is, és közösen elmondták anyanyelvükön. Mai fogalommal élve a *pronaust* egyfajta igeliturgiának tarthatjuk, amely elválhatott, azaz nem föltétlenül kapcsolódott szervesen és szorosan a miséhez.²³ Johann Ulrich SURGANT (ca. 1450-1503) a *pronaus* rendjét a prédikáció után ekként jegyezte fel: Miatyánk és Ave Maria, hitvallás, Tízparancsolat, bűnvallás (*Offene Schuld*) feloldozással (*absolutio*).²⁴ Marten MICRON (1523-1559), a németalföldi egyház- és liturgiátörténet kiemelkedő alakja²⁵ is a prédikáció után tartja számon a bűnvallást, azaz az *Offene Schuld*-ot.²⁶ R. KUNZ megállapítása szerint a *pronaus* legfontosabb része a közgyónás (*Offene Schuld*) volt, amely a prédikáció előtt és után is állhatott.²⁷ A gyülekezeti közgyónás igényét és létjogosultságát HONORIUS von Autun, a XII. század első felében Regensburgban működő skolasztikus teológus és prédikátor avval magyarázza, hogy „a fülbegyónáskor némely bűnök feledésbe merülhetnek.”²⁸ KÁLVIN pedig ekként nyilatkozik a magán-, ill. fülbegyónás gyakorlata ellen: „Csodálkozom pedig azon, hogy minő képpel merészelik ők azt bizonygatni, hogy az általuk emlegetett gyónás isteni jogon alapszik. Elismerjük ugyan, hogy már nagyon régóta használatban van, de könnyen bebizonyíthatjuk, hogy régente kiknek-kinek szabadjára volt hagyva. Bizonyos, hogy III. Ince²⁹ előtt erről semmi határozott törvény vagy rendelet nem létezett...”³⁰

A protestáns istentisztelet történetében a közgyónásnak különleges szerepet tulajdoníthatunk. A reformáció előtt a középkor egyháza általános és mélyreható krízisét éli

²¹ A nagyszombati *Agendarius*ban a magán-, ill. fülbegyónás szövege kissé eltér a közgyónásától: „... Kerlec tegedetis lelki atyám ... halgasd meg az en gyunasomat, es büneimről valo vallasomat, es oldoz meg engemet az Vr Istentül neked adatot hatalommal.” Kathona: i.m. 98.

²² A *pronaus*ról részletesen írtam a Károli Gáspár Református Egyetem Hittudományi Kara által Budapesten, 2006-ban Boross Géza professzor úr 75. születésnapja alkalmából megjelentetett köszöntő kötetben *A szószék* címmel.

²³ Kunz, Ralph: *Gottesdienst evangelisch reformiert. Liturgik und Liturgie in der Kirche* Zwinglis. Zürich, 2001. 39-40.

²⁴ Oskamp-Schuman: i.m. 186.

²⁵ Gentben született, majd Zürichben tanult teológiát, ahol Heinrich Bullinger tanítványa volt. 1550-ben a hitük miatt üldözött és elmenekült hollandok gyülekezetének első lelkipásztora lesz Londonban. A londoni menekültgyülekezetnek és Micronnak a reformáció első idejéből és első kézből számos értékes liturgiátörténeti forrást és információt köszönhetünk. A londoni *Dutch Church* mind a mai napig nagy tekintéllyel bír és tisztelet övezi, ugyanis ez volt tulajdonképpen az első holland gyülekezet, amit történetesen Londonban alapítottak, s a holland református egyház megszervezéséhez nagyban hozzájárult.

²⁶ Oskamp-Schuman: i.m. 186.

²⁷ Kunz: i.m. 43.

²⁸ Idézi Kunz: i.m. 43.

²⁹ A XIII. század elején működött pápaként.

³⁰ KÁLVIN János: *A keresztyén vallás rendszere. I. Pápa*, 1909. (reprint) 603.

– különösen igaz ez a (dél-)német és svájci vidékekre –, ami a liturgia és az egyházi énekzene területén követhető és érthető meg a leginkább, a középkor emberét pedig teljes kiábrándultság jellemezte a vallás és az erkölcs területén. A reformátorok fellépését és tevékenységét csak a fenti szempontok alapos mérlegelésével lehet igazán megérteni. Úgy tűnik a mai tudományosság és közgondolkodás szerint, hogy a reformátorok minimumhelyzetet teremtettek az éneklés, az úrvacsora, az istentisztelet tekintetében, de éppenséggel az ellenkezője az igaz: a templomban és az istentiszteleten bevezetett és megkövetelt éneklés és annak színvonala, az évenkénti négy úrvacsora (ZWINGLI), hetenkénti, de legalább havi egyszeri kommunió (KÁLVIN) stb. olyan sokkoló és vállalhatatlan maximális igényként hatott, hogy – forrásaink szerint – tulajdonképpen maguk a reformátorok is kompromisszumra kényszerültek. A *pronaus* tehát a középkor emberének és egyházának megszólítására és felrázására szolgált, de egyúttal „előszertartásként” fokozatosan elkülönült és szétvált a misétől, a teljes keresztyén istentisztelettől, melynek elidegeníthetetlen része (lenne) az úrvacsora. A korabeli állapotok nem föltétlenül mindenütt megvalósuló csökevényességét jól szemlélteti a következő példa: „... a keresztyénség egyik legnagyobb örömnépét, a Húsvétot, akként ülték meg, hogy a prédikáló pap, szerzetes vagy barát, minden erejét és tehetségét összeszedte, hogy a hallgató közönséget minél édesdedebben megnevetesse. Mint Bazel derék reformátora, Oekolampád³¹ elbeszéli, egyik lelkész a szószéken a kakukkot, a másik pedig a pulykát, ismét a másikat a ludat utánozta. ... elég annak szomorú következményét jelezni, hogy a szószék színpaddá, a lelkészek pedig valóságos komédiásokká lettek.”³²

1521 Karácsonyán Wittenbergben KARLSTADT a misekánont már nemzeti nyelven, azaz németül mondta,³³ **Straßburgban** pedig 1524. február 16-án, a Nagyböjt első vasárnapja (*Invocavit*) utáni kedden – tehát egy hétköznapi szertartás keretében – megtartották az első teljesen németnyelvű és lényegében evangélikus (evangéliumi) úrvacsorás istentiszteletet, melynek egyik, de jelentős ismérve az volt, hogy a misében megszokott papi *Confiteor* bűnvallás helyébe a nép által mondott közgyónás (*Offene Schuld*) lépett. Az addigi oltár használaton kívülre került, akusztikailag kedvező helyre egy asztalt

³¹ Johannes Oekolampad (Ökolampad, Oekolampadius – 1482-1531) reformátor

³² Márk Ferencz: *Zwingli Ulrich élete és reformatori működése. Születésének négyszázados emlékére*. Budapest, 1884. 4-5.

³³ Egy általános félreértésre szeretném e helyen felhívni a figyelmet a liturgia és a nemzeti nyelv használatának vonatkozásában. Tudjuk, hogy a reformációt megelőző korban, már a magyarság megtérítésének időszakában és azután mindvégig alkalmanként használták a magyar nyelvet a liturgiában, ahogyan ősi nyelvemlékeink is erre mutatnak (Halotti beszéd, Ómagyar Mária siralom stb.). Tudjuk azt is, hogy a nép maga énekelhetett és énekelt magyarul különböző alkalmakkor (pl. körmenet). A teljes liturgia – kellő műveltség és lehetőség hiányában – a székesegyházakon kívül egyébként sem valósult meg, de a középkori teológiai felfogás szerinti legszentebb és legtitokzatosabb részeket (értsd: misekánon, „átváltoztatás”) mindenképpen latinul és igen halkán mondták (vagy próbálták meg elmondani). A népet ilyenkor különösképpen fegyelmezni kellett. Vö. Török József: *A katolikus egyház és liturgia Magyarországon. A kezdetektől a 19. század végéig*. Budapest, 2000. 11-41. Alvinczi Péter (1570-1634) úrvacsoráról írt művében (Kassa, 1622) éppen ezért kérdezi: „Vajjon a közönséges nép mit ért abban, midőn a pap sugva, avagy deákul birbitél?”. Alvinczi Péter: *Az Úrnak Szent Vacsorájáról való Rövid Intés az szent Pál tanítása szerint. Egy néhány szükséges kérdésekkel és feleletekkel egyetemben*. Kassa, 1622. In Incze Gábor (szerk.): *A reformáció és ellenreformáció korának evangéliumi keresztyén (református és evangélikus) egyházi írói II*. Budapest, 1934. 20.

állítottak,³⁴ amely *elé* állva – a kezdeti időben még minden biztonnal az oltárterbe vezető lépcsőknél – a gyülekezettel *együtt* mondta el a bűnvallást (*Offene Schuld*), csak a prédikáció elmondására ment *fel* a szószékre, majd az azt követő ének alatt az asztal *mögé* állt, ahonnan az úrvacsora liturgiáját vezette.³⁵ Nem sokkal később – minden biztonnal a hirdetett ige és a sákramentum egységét hangsúlyozandó – megjelenik az a gyakorlat is, hogy a lelkész csupán a szereztetési ige elmondására lép az asztalhoz (oltárhoz), számos magyarországi forrásunkban is továbbél ez.

Nem véletlen, hogy a közgyónás (*Offene Schuld*) és *absolutio* helyes gyakorlata a reformáció liturgiátörténetének és „istentiszteleti reformjának” egyik legfontosabb és legemblematikusabb kérdése lett az úrvacsorával együtt. A gyóntatófülke sötétjében a papnak elmotyogott „bűnbánat” mint alkupozíció, pénzzel megvehető, cédulára írt bűnbocsánat, a pénzbehajtás nyilvánvaló célja, az ezekből származó számos visszaélés, a szemmel látható és virágzó erkölcsi züllés az egyház megjobbításáért fellépőket cselekvésre sarkallta. Ennek legláthatóbb jele a bűnvallás és feloldozás igazi értelmének és jelentőségének helyreállítása.

A korai, nyomtatásban vagy feljegyzésekben megmaradt liturgiák és istentiszteleti rendtartások elsősorban a *teljes*, azaz úrvacsorás keresztyén istentisztelet rendjét rögzítik, általában igen részletesen ennek is csak az úrvacsorás részét – érthető módon. Egyes források esetében feltételezhető, hogy azok csupán a szerző, a gyakorlat vagy a közösség szempontjából fontosabb mozzanatokat említik meg, ami olykor megnehezíti a liturgiátörténeti elemzést és kiértékelést. A korábbi dominikánus, Martin BUCER³⁶ és az 1526-os nyomtatott strasbourg istentiszteleti rendtartás szerint az istentisztelet egyaránt bűnvallással kezdődik, amit bűnbocsánat-hirdetés követ, majd a gyülekezet *zsoltárt* vagy egy *éneket* (*Lied* – mintegy *Introitusként*) énekel, ehhez kapcsolódhatott a *Kyrie* és a *Gloria*. Majd *köszöntéssel* és *imádsággal* (*kollektá*) folytatódott a szertartás. Az *epistola* (olvasmány az apostoli levelekből) – amelyet a lelkész röviden meg is magyarázhatott³⁷ – és az *evangélium* felolvasását a *Tízparancsolat* vagy egy *zsoltár* választotta ketté. A szószékről elmondott *prédikációt* – melyhez úrvacsora előtti *intés* is kapcsolódhatott – a *hitvallás* (*Credo*) vagy egy másik *ének* eléneklése, majd egy imádság (*Kirchengebet*) követte; ezt

³⁴ A *mensa* nem ismeretlen a korai keresztyén gyakorlatban. Később oltárpítmények (*retabulum*) keletkeztek azáltal, hogy a *mensa*t az apszis hátfalához helyezték, ami egyre díszesebb, monumentálisabb, összetettebb és művészileg igen igényes építményrendszer lett a barokk korban. Verbényi–Arató: i.m. 158. A *versus absidem seu orientem* elv és gyakorlat szerint a celebráns az egész néppel együtt keletre fordul a szertartás bizonyos részei alatt. A legutóbbi liturgiareform koncepciója szerint a mise bemutatása *versus populum* is (sic!) elképzelhető, de a Vaticanum rendelkezései szerint a *versus orientem* és a *versus populum* „miseirány” között csak a szabadon oltár(asztal) esetében választhat; a döntő tehát az oltár építészeti megoldása. Semmi nem indokolta, ill. indokolja – mint más, a „vatikáni zsinat szellemében” bevezetett építészeti és liturgikus újítás esetében sem – az építészeti modernkedést, a műemlékileg brutális és/vagy művészetileg megkérdőjelezhető átalakításokat, a használaton kívül került korábbi oltárpítményeket.

³⁵ Jenny: i.m. 13–17.

³⁶ Bucer rendtartása (*Ordnung*) majdnem egészében megegyezik Johannes Schwan 1525-ös úrvacsorai liturgiájával (*Ordnung des Herren Nachtmal*).

³⁷ Az olvasmányokat forrásaink rendszerint követte egy-egy rövid magyarázat a korai időben. Ez egyrészt a teljes és igaz keresztyén tanítás kifejtésének igényével függhetett össze, másrészt pedig – véleményem szerint – az alakulóban lévő nemzeti nyelvű bibliafordítások kérdésével is (pl. Zwingli és Luther fordítása). A fogságból hazatérő zsidóság számára a bibliaolvasás, –fordítás és –magyarázat szorosan összekapcsolódott. „Szakaszokra osztva olvasták a könyvet, Isten törvényét, és úgy magyarázták, hogy a nép megértette az olvasottakat” (Neh 8,8).

tartalmi kritériumai alapján *közbenjáró imádságként* (*oratio oecumenica*) foghatjuk fel. A szereztetési igék után a lelkész kiosztja a kenyeret és a bort, amiben maga is részesedik, majd egy hálaadó ének (*Lobgesang*) és egy rövid hálaadó imádság után áldást mond, és így ér véget a szertartás.

A későközépkori források szerint a közgyónást (*Offene Schuld*) a misében a *kommunió* – amikor és amennyiben volt – *előtt* mondták el, ami JENNY szerint a prédikáció után következett.³⁸ Megjegyzendő azonban, hogy a XIII-XIV. századtól kezdődően a prédikáció vagy homília liturgikus helye egyáltalán nem egyértelmű, ugyanis az a mise után, majd a XVI. századtól a mise előtt hangzott el, ami egészen a XX. századig így volt,³⁹ és jól érthető, magyarázható a *pronaus* szertartás kialakulásával és jelenségével.⁴⁰ Számos magyar protestáns közgyónás szövege konkrét (előre)utalást tartalmaz az úrvacsorára: „*hogj lehessek melto vendeg az te szerelmes fiadnak asztalanal, es reszesülhessek azokban az jobban, mellyeket az ő testenek töredelmességevel, vérenek hullásával szerzet*” (Melotai-ágenda); „*Bizunk azért a te véghetetlen és nagy irgalmasságodban, hogy minékünk minden bűneinket a Christusért meg-botsátoz, és reszesitesz mind azokban, kiket a te szent Fiad vére hullásával és halálával hivednek készítettél; Mellynek erős bizonyysága e drágalátos szent Vatsora, kiben szent Fiad teste és vére adattatik minékünk lelki ededelünkre, hogy igaz hit által edgyesülvén ő véle, reszesüllyünk minden te javaidban*” (Paksi György 1643-as ágendája, Kecskemét).⁴¹

ZWINGLI világi papként (*Leutpriester* ~a latin *plebanus* német fordítása), Zürich város tanácsának megbízásából maga is a mise keretein kívül (*extra missam*) prédikált,⁴² majd 1522. november 12-én, a hivataláról való lemondása utáni napon a tanács megbízta, hogy „ezután is, mint eddig lássa el a szószéket prédikációkkal”; 1529. február 20-án véglegesen betiltották a misét – a mindennapi mise helyén Zürichben régóta a *pronaus* állt, ami tulajdonképpen prédikáció volt.⁴³ A zürichi rendtartásban a prédikáció liturgikus elkülönülését elősegítette az egyházzenéhez kapcsolódó sajátosan radikális, de nem teljesen érthetetlen kapcsolat. A svájci reformáció sajátos nívója az, hogy a reformátorok szándéka ellenére egy mellékistentiszteleti forma (*pronaus*) – különböző időben és eltérő, sajátos fejlődés következtében – a reformált európai egyházakban, így a magyar reformáció területén is egyetlen főistentiszteleti formává lett. Az egyre jobban elnyújtott morál- vagy moralizáló prédikáció és a (ki)oktató imádság-stílus az istentisztelet vízfejévé lett, ami

³⁸ Jenny: i.m. 25.

³⁹ Ezt a folyamatot is részletesen bemutattam a fentebb hivatkozott *A szószék* című írásomban.

⁴⁰ Jenny később, Zwingli kapcsán ugyanezt a tényt is előadja. Jenny: i.m. 34.

⁴¹ A szövegközlés alapja Kathon: i.m. 115. és 118.

⁴² A prédikálás abban a korban külön engedélyhez volt kötve, ahogyan ma is tulajdonképpen az igehirdetés feladatát a pápa és az egyházmegyéik területén a püspökök végzik, ebben munkatársaik a papok és különleges módon a szerzetesek, szentelésük részeként nyerik el a prédikálás feladatát, amit a megfelelő törvényi előírások alapján gyakorolhatnak. Vö. Erdő Péter (szerk.): *Az egyházi törvénykönyv. A Codex Iuris Canonici hivatalos latin szövege magyar fordítással és magyarázattal*. Budapest, 1985. 756-772. kán.

⁴³ Jenny: i.m. 31., 34., 35. Svájcban a *prédikációra menni* kifejezés annyit tesz, mint *istentiszteletre menni* (*Wir gehen in die Predigt*).

elnyomott maga körül mindent, így nem csodálkozhatunk azon, hogy a közgyónást (*Offene Schuld*) Zürichben az 1675. esztendőben eltörölték.⁴⁴

ZWINGLI először az évenkénti négyszeri úrvacsorázást⁴⁵ szorgalmazta, ami a korabeli állapotokhoz képest szintén előrelépésként értelmezendő, és ugyancsak ellenállásba ütközött. A reformátor terveiből és a szakirodalomból kiolvasható, hogy ez az évi négy alkalom csupán a kezdet volt, amely a teljes keresztyén istentisztelet helyreállításának kezdetét szándékozott jelezni.⁴⁶

ZWINGLI esetében is a fennmaradt források elsősorban a teljes istentisztelet úrvacsorai rendjét részletezik. A prédikáció (értsd: *pronaus* a hozzá kapcsolódó rövid köszöntéssel, könyörgéssel) után az elmúlt héten elhunytakra emlékeztek „hirdetés” (*Abkündigung*) keretében, majd a közgyónást (*Offene Schuld*) mondták el közösen, melynek konkrét szövegét nem ismerjük. E helyen a prédikációt valóban *pronaus* szertartásként kell értelmeznünk, ugyanis a közgyónás és feloldozás után *kollekta* imádság, *epistola* (olvasmány), *Gloria*, *evangélium*, *Credo* következett. Az 1529-es rendtartás rubrikája az *absolutior*ól ekként rendelkezik: „A prédikáció végén, a közgyónás után, ekként szól a prédikátor: Mindenható, örök Isten! Bocsásd meg bűneinket, és vezess el az örök életre Jézus Krisztus, a mi Urunk által. Amen.”⁴⁷ 1525. április 13-án, Nagycsütörtök ünnepén „sok nép nagy csodálkozásával” két szín alatt (kovászalan kenyér és bor) szolgáltatták ki a szent vacsorát,⁴⁸ melyről a későbbi életrajzíró kissé leegyszerűsítve ekként emlékezik: „s miután a lelkész a gyülekezettel együtt a szokásos bűnvallomást elmondotta, kiosztották a lelképásztorok mindkétféle alakban.” Az ezután következő megállapítás azonban helytelen, ugyanis a közgyónás és a bűnvallás (mindkettő *Offene Schuld*) ugyanaz a fogalom: „A

⁴⁴ Vö. Kunz: i.m. 42-44. Az '50-es, '60-as évek óta a közgyónás visszavételére kísérletek történtek Svájcban, e liturgiai elem ellen – és azóta is megfigyelhetjük – a bűnvallás mellett a református hagyományú egyházakban legfőképpen dogmatikai indíttatású érvelések hangoznak el, mintha az istentisztelet az üdvösség dogmatikai rendjét (*ordo salutis*) lenne hivatott minden egyes alkalommal és minden egyes mozzanatában bemutatni. Barth szerint a bűnbánatnak közvetlenül a prédikáció előtt kellene elhelyezkednie, a közgyónás feltétele pedig az, hogy azt a Tízparancsolat felolvasása vezesse be, előzze meg – ez a megközelítés számos helyen visszaköszön BARTH nyomán. A Tízparancsolat-közgyónás-absolutio hármás rendje sok helyen bevett szokás lett, de joggal jegyzi meg mások – amivel én is egyetértek – ez nem óreformátus vagy óprotestáns gyakorlat, hanem későbbi fejlemény. Az istentisztelet és az *ordo salutis* kérdésköréhez lásd Kunz: i.m. 44-46.; valamint Jenny: i.m. 123., ahol „az *ordo salutis* manapság divattá váló tagadásáról a liturgiában” beszél (1968!), amit egyszerűen „romantikus félreértésnek” minősít. Az istentisztelet kérdésének megvitatásakor talán végre egyenrangú és egyenjogú partnerként kellene kezelni a liturgiátörténetet, a liturgikus és a dogmatikus teológiát, ahol azonban a történeti szempont nem maradhat alul, hanem éppen a két elméleti diszciplína tájékozódását kell, hogy segítse.

⁴⁵ Karácsonykor, Húsvétkor (beleértve Nagycsütörtök és Nagypéntek ünnepét), Pünkösdkor és ősszel, feltehetőleg szeptember 11-én, a zürichi *Grossmünster* patrónusainak emléknapiján. Az ünnepnapokon többször került sor kommunikációra, a gyülekezetet különböző szempontok alapján osztották fel, hogy ki mikor járuljon az úrvacsoravételhez.

⁴⁶ Jenny: i.m. 64-70.

⁴⁷ A közgyónás szövegével kapcsolatban Leo Jud (1482-1542) – aki hasonlóan fontos egyház- és liturgiátörténeti forrásunk Svájcban, mint a fentebb említett németalföldi Marten Micron – 1523-as keresztelői könyvecskéjét (*Taufbüchlein*) idézhetjük: „Mi mindannyian hulljunk térdre alázatosan Istenünk, mennyei Atyánk előtt, és szóljunk ekként szívünk mélyéről: Óh Atyám! Vétkeztem az ég ellen és teellened, nem vagyok méltó, hogy fiadnak hívattassam. Légy irgalmas nekem, szegény bűnösnek!”. Jenny: i.m. 42., 54-55. (A német nyelvű formulákat saját fordításban közlöm.) Vö. Oskamp-Schuman: i.m. 188. Számos más forrás szerint is a közgyónás részben vagy egészben a tékozló fiú szavaira (Lk 15,21) emlékeztet, vagy azokat idézi.

⁴⁸ Jenny: i.m. 45-51.

gyónásnak ugyan mindenféle nemét, mint amellyel a papok sokszor visszaélést űztek, eltörölte”⁴⁹ a reformátor.

KÁLVIN esetében nem feledkezhetünk meg arról a tényről, hogy ő nem gyakorló liturgusként, az istentiszteleti gyakorlat mindennapos tapasztalatából közelít a reformáció felé. Az úrvacsora Szentírás alapján felállított helyes rendjét az 1535-ben Bázélben megírt és 1536-ban kiadott *Institutioban* már megfogalmazta, de ennek ellenére konkrétan nem tudjuk, hogy Bázélben vagy másutt milyen élmények és tapasztalatok voltak rá hatással.⁵⁰ Genfben minden bizonnyal 1536 Karácsonyán szolgáltatta ki először az úrvacsorát, 1537. január 16-án keltezett első genfi rendtartásában a zürichi és berni szokásokkal szemben azt mondja ki, hogy Jézus az úrvacsorát nem évenként kétszeri vagy háromszori alkalomra, hanem hitünk gyakori, sűrűn ismétlődő gyakorlatára (*fréquent exercice*) szerezte. Éppen ezért az úrvacsora szertartását (*communication de la Sainte Cène*) legalább minden vasárnap meg kellene tartani, de tekintettel a keresztyén nép nagy gyengeségére, míg ez az állapot fennáll, és hogy ezzel a szent és legnagyobb titokkal (*sacré et tant excellent mystère*) nehogy visszaéljenek, havonta egyszer a három templom egyikében ünneplik az úrvacsorát. Többek között ez vezetett KÁLVIN és Genf szakításához.⁵¹

A strásburgi francia gyülekezet feltehetőleg KÁLVIN 1538. szeptemberi odaérkezése után nyeri el önállóságát, úrvacsorai szertartásra először és francia nyelven 1538. november 3-án, a Mindenszentek ünnepét követő vasárnapon került sor. A francia gyülekezet istentiszteleti rendtartása a fentebb bemutatott német liturgiával szoros összefüggésben állt, amely alapvetően hármasságú volt. Az asztalánál kezdődött közgyónással (*Offene Schuld*) és az Írásból vett vigasztaló szóval (*Trostspruch*) és *absolutio*val. A prédikációs rész a szószéken történt, majd talán a hitvallás eléneklése (verses parafrázis) alatt ismét az asztalhoz ment a liturgus.⁵²

1541 szeptemberében visszatérve Genfbe, KÁLVIN előző szolgálati helyén szerzett tapasztalatait vitte tovább, és nem az 1538-as állapotokat „melegítette fel”, de mindeközben figyelemmel volt a genfi helyzetre is. A legszembetűnőbb változás, hogy az 1542-es rendtartásból a közgyónás mellől – tekintettel a genfi népre, ill. a tanácsra – hiányzik az *absolutio*, amit – úgy tűnik – KÁLVIN is nagyon sajnált, ennek magyarázata és későbbi története azonban egyáltalán nem világos.⁵³ A másik változás, amit szintén nem lehet konkrétan megokolni, hogy az istentisztelet korábbi hármasságú tagolása – amit a liturgus helye egyértelműen mutatott – kissé átalakult: (1) ígéhirdetési rész közgyónással, zsoltárénekkel

⁴⁹ Márk: i.m. 36.

⁵⁰ Jenny: i.m. 103-110.

⁵¹ Jenny: i.m. 110-111. Vö. Pásztor János: *A liturgia Kálvin tanításában és gyakorlatában*. 148-154. In: BÉKESI Sándor (szerk.): *Ostium in caelo. Jubileumi kötet dr. Bolyki János teológiaprofesszor 75. születésnapjára*. [Budapest], 2006. 148-162.

⁵² Jenny: i.m. 112-118., Pásztor: i.m. 155-159.

⁵³ 1545-ben a liturgia bevezetésével kapcsolatában ezt írja Kálvin: „Bűnvallással kezdjük, amihez a Törvény és az Evangélium feloldozó verseit tesszük hozzá.” Idézi Pásztor: i.m. 154. Kérdés, hogy ezt a mondatot hogyan kell egészen pontosan értelmezni, hiszen a bűnvallás után klasszikusan mindig a vigasztalás/feloldozás hangzott el. A fennmaradt rendtartások nem utalnak arra, hogy a közgyónás után a Tízparancsolat felolvasását, illetve inkább eléneklését (akár két részre bontva) az evangéliumi kegyelem-hirdetés követte volna, arra azonban van adatunk 1537 táján, hogy maga a bűnvallás mondanivalójában és felépítésében a Tízparancsolatot követte. Jenny: i.m. 112-113.

és prédikációval a szószéken; (2) előkészületi rész könyörgéssel, a Miatyánk parafrázisával, később a Tízparancsolat éneklésével a szószékről; (3) úrvacsorai rész az asztaltól. A lelkész legkorábban a prédikációt követő *Credo* elmondása után hagyja el a szószéket, a hitvallást a liturgus a nép/gyülekezet nevében (*au nom du peuple*) hangosan és egyedül imádkozza. 1562-ből, a zsoltárok éves beosztásának táblázatából ismerjük az évenkénti négy úrvacsorai istentisztelet genfi rendjét – az eredeti sorrendben idézem –: *Húsvét, Pünkösd, szeptember első vasárnapja és a Jézus Urunk születéséhez legközelebb első vasárnap*, míg Bernben az évenkénti három alkalom továbbra is tartotta magát. KÁLVIN külön gondot fordított arra, hogy az úrvacsorára való felhívás időben, a megelőző vasárnap hangozzék el.⁵⁴

Az *Institutioban* a bűnvallásról, de egyúttal – liturgiai szakkifejezéssel élve – a gyülekezet közgyónásáról, az egyház szolgájának feladatáról ekként ír KÁLVIN:

A Szentírásban ugyanis a bűnvallomásnak csak egyféle módja van előírva s ez a következő: ... neki [Istennek] kell bűneinket megvallanunk, hogy bocsánatot nyerjünk... A rendszeres bűnvallást, eltekintve attól, hogy azt Isten a saját szájával ajánlja, egy józan eszű ember sem meri kifogásolni, ha annak hasznosságát megfontolja. Minthogy ugyanis minden szent gyülekezetben Istennek és az angyaloknak színe elé állítjuk magunkat, mi más lehetne a mi cselekvésünknek kezdete, mint méltatlanságunknak megismerése? De azt mondhatná valaki, hogy hiszen ez minden könyörgés folytán megtörténik, mert valahányszor bocsánatért esedezünk, bűneinket megvalljuk. Ez igaz; azonban ha meggondoljuk, hogy mily nagy a mi gondatlanságunk, aluszékonyságunk és hanyagságunk, beláthatjuk, hogy üdvös dolog az, ha a keresztyén nép a bűnbevallás valami ünnepélyes szertartásával gyakorolja magát az alázatosságra. ... És valóban látjuk, hogy a jó erkölcsű egyházakban eredményesen alkalmazzák azt a szokást, hogy az egyház szolgája vasárnaponként a maga és a nép nevében is szavakba foglalja a bűnvallás mintáját, melyben mindannyiunkat bűnösséggel vádol és Istenhez bocsánatért könyörög.⁵⁵

Láttuk tehát az eddigi példák segítségével, hogy a közgyónás és a bűnbocsánat-hirdetés az istentisztelet legelején, a bevezető részben kapott helyet. 1540-ben arról értesülünk, hogy Nürnbergben hosszas vita után a bűnvallást (*Offene Schuld*) az *absolutio*val a prédikáció után vezették be.⁵⁶ 1523-ban még Zürichben is az *evangéliumot* követte a prédikáció, ami – ahogyan fentebb láttuk – az 1525/29-es rendtartásban ismét az istentiszteletet bevezető szertartás részeként szerepel.⁵⁷ FAREL 1533-as istentiszteleti rendtartásában a prédikáció után, az úrvacsorai előkészület részeként szerepelt a közgyónás (*Offene Schuld*), a Miatyánk, az Apostoli Hitvallás (*Credo ~ Symbolum Apostolicum*), majd a kegyelemhirdetés.⁵⁸

⁵⁴ Jenny: i.m. 125-136.

⁵⁵ Kálvin: i.m. 606-608.

⁵⁶ Jenny: i.m. 26.

⁵⁷ Jenny: i.m. 58. A prédikáció helyét a római liturgia történetében fentebb vázoltam.

⁵⁸ Jenny: i.m. 98., 107.

A bázeli 1529-es úrvacsorai rend (*Ordnung des Herren Nachtmals*)⁵⁹ egy rövid bevezető rész után, mely – szokott módon – nem taglalja az addigi szertartási elemeket, a következő feliratot tartalmazza: „*Itt éneklik vagy mondják a hitet*”,⁶⁰ tehát a prédikációt szorosan követő úrvacsorai szertartással van dolgunk, amit felhívó és figyelmeztető szavak vezetnek be, majd a lelkész így szól – más forrásokból kivehető információk alapján feltételezve – a szószékről:

... mi mindannyian bűnösök vagyunk, azért hogy minél jobban és áhítatosabban imádkozzunk, és a szentséget vegyük,⁶¹ számláljuk elő és valljuk meg⁶² bűneinket a mi Urunknak, Istenünknek és mennyei Atyánknak.

Óh, mindenható Isten és mennyei Atyánk! Mi, szegény bűnösök megvalljuk, hogy gyermekségünkől fogva a mostani óráig vétkeztünk törvényeid áthágásával, gonosz gondolatainkkal, szavainkkal, akaratunkkal és cselekedeteinkkel és nagy hitetlenségünkkel,⁶³ így tehát nem vagyunk méltók, hogy szemeinket az égre emeljük, vagy hogy gyermekeidnek nevezessünk. Kérünk Téged, irgalmasságodért és neved dicsőségéért kegyelmezz meg nekünk, és megbocsátással vedd el a mi bűneinket.

Urunk, irgalmazz, Krisztus, kegyelmezz, Óh, Urunk, irgalmazz, légy hozzánk kegyelmes és irgalmas.⁶⁴

Halljátok vigaszunkat.⁶⁵

A könyörülő Isten elküldte e világba egyszülött Fiát kegyelmének bizonyos zálogaként, ugyanis az Ő Fia ártatlan Bárányként megáldoztatott, érettünk eleget tett, bűnünket hordozta, hogy aki hisz a mi Urunk Jézus Krisztusban, el ne vesszen, hanem elnyerje minden bűnének bocsánatát és az örök életet. E hit által, bízva az ígéretekben, megtisztítottunk és megszabadítottunk⁶⁶ minden bűnunktől. Ezért legyen dicséret az Atyának és a Fiúnak és a Szentléleknek. Ámen.

Ezután ének a 130. zsoltár következik doxológiával vagy a híres Luther-korál (*uß tieffer not*, vö. RÉ 217),⁶⁷ majd egy rövid átvezetés, egy hosszabb imádság és Miatyánk. A Fil 2,5-11 Krisztus-himnusza, valamint Krisztus szenvedésének Lukács, Máté, Márk és János evangéliumából való felolvasása után intés hangzik el, mindezek után az úrvacsora

⁵⁹ Az alábbiakban a bázeli szertartás betűhű átírását idézem saját fordításban Jenny: i.m. 148-149. alapján. Vö. még Jenny: i.m. 75-88.

⁶⁰ Értsd: e helyen éneklik vagy mondják a hitvallást (*Credo*).

⁶¹ Értsd: a sákramentumot fogadjuk (*die Sacrament empfangen*), furcsa azonban, hogy egy nyilvánvalóan latin eredetű és semleges nemű szót (*sacramentum*) a németben nőneműként kezeljenek. A semleges nemű szavak esetében a szokásos névelőt alkalmazza (pl. *das brot, das trinckgschirr*). A közgyónás előtt nem sokkal, a bevezető sorokban a szó többes birtokos esetét találjuk, ekként: *verrächter ... der heyligen Sacramenten des Tauffs und des Herren Nachtmal*.

⁶² Elbeszél, felsorol és elpanaszol: *ertzellen und klagen*.

⁶³ Egy 1560 körül szövegváltozat szerint még betoldja: *és hálátlanságunkkal*.

⁶⁴ A közgyónást *német* Kyrie követi.

⁶⁵ Itt is, mint más helyeken és rendekben (pl. Bern) vigasztaló szó, kegyelemhirdetés áll a közgyónás után, nem a szó szoros értelmében feloldozás (*absolutio*).

⁶⁶ Eredeti szófordulat: *geledigt und gefryet werden*.

⁶⁷ „Ahol nem éneklik a zsoltárokat, ezután az *Aus tiefer Not*ot mondják, etc.” (*Wo man nit singt die Psalmen hår / nach so spricht man, uß / tieffer not, etc.*).

szeresztetési igéit mondja a lelkész. A most idézett bázeli rendtartásból nem, de egy korabeli – habár néhány évvel korábbi – levélből és a liturgia első kiadásából arra következtethetünk, hogy a liturgus a szószékről (1) a Miatyánk elmondása alatt⁶⁸ vagy (2) a szeresztetési igék elhangzása előtt mozdult el, és lépett az úrvacsorai szertartás helyszínére,⁶⁹ habár az intést az 1529-es változatban minden megszakítás vagy átvezetés nélkül követi a szeresztetési elmondása.⁷⁰ Az idézett mondatból az is következtethető, hogy az úrvacsorai liturgia a még meglévő *oltár* előtt (*ante altarium vel mensam*⁷¹), de annak az evangéliumi hit jegyében hátat fordítva, a gyülekezettel szembe fordítva történik.

A szintén 1529-ben kiadott **berni** liturgia az évenkénti úrvacsorai rendet írja elő a város és az ország⁷² számára Húsvét, Pünkösd és Karácsony ünnepén.⁷³ Az előszó után, amely tulajdonképpen egy részletes úrvacsorai tanítás, következik az *úrvacsora formája*.⁷⁴ Miután tehát a szolgálattelvők és a gyülekezet összegyülekeztek, és előkészültek, hogy a hálaadást (sic!) elkezdjék,⁷⁵

a szolgálta⁷⁶ forduljon a néppel szembe,⁷⁷ és ekként szóljon:

Mivel mi az Úr vacsoráját el akarjuk kezdeni, ezért a mi kezdetünk⁷⁸ legyen az Úr nevében, akinek valljuk meg bűneinket nyilvános gyónással,⁷⁹ és ezt mondjuk: Én, szegény bűnös, megvallom Istennek, mennyei Atyámnak, hogy én sajnos sokat vétkeztem, és szent törvényeit szüntelenül áthágtam, gonosz gondolatokkal, szavakkal és cselekedetekkel, a testvéri szeretet elmulasztásával, egész életemben, ezért Istenem és Atyám, magamat vétkesnek ismerem, mindazonáltal kegyelmedet óhajtom, és ezt mondom: || Atyám, vétkeztem az ég ellen és teellened: Ezért nem vagyok méltó, hogy fiadnak nevezzenek.

*Mi Atyánk, ki vagy a mennyekben [...] Ámen.*⁸⁰

Mondjátok el velem együtt a mi szent hitünket is.

⁶⁸ Erre utal a bázeli első, 1525/26-os változat. Jenny: i.m. 82-83., 144.

⁶⁹ „Pro suggestu legimus omnia usque ad verba coenae, quae ante altarium vel mensam recitantur...” Jenny: i.m. 75-76.

⁷⁰ Természetesen az a kérdés is megfogalmazódhat, hogy a 2-3 évvel korábbi forrás vajon konkrétan az ismertetett úrvacsorai rendtartásra vonatkozik-e, de azt sem tudjuk, hogy az általunk ismert rend egészen pontosan hogyan valósult meg (esetleg változataiban), azt nem a fontos dolgokra koncentrálo „bő vázlatként”, nem minden részletre kitérő mintaként kell-e felfognunk, mint számos más esetben.

⁷¹ Az *oltár* és *mensa* liturgiai és építészeti kapcsolatáról lásd a 34. lábjegyzetet.

⁷² Értsd: Bern és a fennhatósága alatt álló terület.

⁷³ *Bruch des Herren Nacht- / mal, wie es fürhin in unser Statt und / Land, sol zů Osteren, Pfingsten / unnd Wienachten, durch / das Jaar gebrucht werden.* Az alábbiakban szintén a betűhű átirás szövegét idézem saját fordításban Jenny: i.m. 159., 163-164. alapján. Vö. még Jenny: i.m. 89-94.

⁷⁴ *Hie volget die form / des Nacht- / mals.*

⁷⁵ A szóhasználat nyilvánvalóan az úrvacsora *eucharisztia* jellegére utal.

⁷⁶ Értsd: szolgálattelvő (*der diener*).

⁷⁷ Szabadabban talán ekként is lehetne fordítani: *álljon a néppel szemben, a nép felé*, de itt minden bizonnyal polémikusan kell érteni a szöveget, ugyanis az evangéliumi szertartás szerint nem az oltár felé, hanem a nép felé fordul a szolgálattelvő: *sol sich der diener gegen dem volck keren*, s amennyiben az oltár még megvolt, akkor ugyanaz a helyzet áll fenn, mint amiről fentebb a bázeli liturgia kapcsán szóltunk.

⁷⁸ *unser anfang*

⁷⁹ Értsd: közgyónás, itt *Offene Schuld* helyett *mit offner bicht* (nyilvános gyónással).

⁸⁰ Itt következik a Miatyánk szövege doxológia nélkül.

¶ *Hiszek egy Istenben [...] És az örök életet.*⁸¹

*Ezután mondja a
szolga nyilvánosan:*⁸²

*Bizalomra méltó beszéd ez, írja Pál: A mi Urunk Jézus Krisztus azért jött
erre a világra, hogy a bűnösöket üdvőztse,*⁸³ *[ha] ebben hisztek és bíztok,
üdvözülni fogtok.*⁸⁴

A kegyelemhirdetés után a szereztetési igéket olvassa a liturgus a Máté, Márk és Lukács evangéliumából és Pál apostoltól (1Kor 11).⁸⁵ A prédikáció, az istentisztelet első része tehát szintén megtörtént már, annak lefolyását itt sem közli forrásunk, mert természetesnek veszi.

Tanulmányunk elején ismertettük, hogy a reformáció kálvini ágát követő egyházak istentiszteleti gyakorlatában ma bűnvallással és feloldozással két helyen találkozhatunk – amennyiben van bűnvallás – a szertartás elején, bevezetésképpen, vagy az úrvacsorai liturgiában, a szereztetési igék elmondása után önvizsgálatra felhívás formájában. Feltettük azt a kérdést is, hogy e két alaptípus közül melyik a „történetileg hiteles” forma. Hangsúlyozzuk ismét, hogy bűnvallás alatt következetesen a közgyónás (*confessio generalis*, *Offene Schuld*) liturgikus akcióját értjük. A feltett kérdésre a fentiek fényében bátran válaszolhatjuk, hogy egyik sem, hiszen ez a kettősség más változásokkal együtt a konfesszionalizmus, tehát a reformáción belüli ágak önállósodása, pontosabban elkülönülése korától, azaz a XVII. század második felétől kezd kialakulni.

A figyelmes olvasónak feltűnhetett, hogy kérdésünket sokkal finomabban fogalmaztuk meg: a bűnvallásnak és feloldozásnak az istentisztelet elején önálló aktusként vagy a prédikáció után, az úrvacsorai szertartás közelében kell-e lennie. Erre a kérdésfeltevésre pedig az a felelet, hogy mindkettő helyes. Miért?

Minden egyes XVI. századi óreformátus vagy óprotestáns forrás vizsgálatakor a teljes keresztyén istentisztelet *helyreállításának igényét* kell szem előtt tartanunk. Ez a helyreállítás úgy történhetett, hogy a reformátorok a korukat jellemző, de korábban kialakult és megszilárdult középkori torzulások fényében a *pronaus* (~igeliturgia) és az *úrvacsorai szertartás* újbóli összekapcsolását, mintegy összeszerkesztését kívánták elvégezni, azaz a

⁸¹ Az Apostoli Hitvallás (*Credo ~ Symbolum Apostolicum*) szövege végig Ámen nélkül.

⁸² E helyen is a polémikus hangvételt érezhetjük: nem magányosan és „sutyorogva”, hanem mindenki előtt és mindenkinek nyilvánosan mondja.

⁸³ Eddig a mondat tulajdonképpen az 1Tim 1,15 (revideált Károli: Igaz beszéd ez és teljes elfogadásra méltó, hogy Krisztus Jézus azért jött e világra, hogy megtartsa a bűnösöket) fordítása vagy parafrázisa. Ma talán a központosítás segítségével ekként tagolnánk a szöveget: *Bizalomra méltó beszéd ez – írja Pál – a mi Urunk Jézus Krisztus...*

⁸⁴ Ezt a feloldozásként értelmezhető egész mondatot nagyon nehéz helyesen magyarul visszaadni: *Es ist ein getrüw werdes wort, schrybt Paulus: Unser Herr Jesus Christus ist in dise welt kommen, die sündler sãlig zemachen, dem gloubend und vertrüwend, so werdend jr heyl. A selig és heil kifejezéseket csak üdvösséggel tudjuk visszaadni a mi nyelvünkön.*

⁸⁵ Az úrvacsora szertartásának a szereztetés, ill. alapítás történetének többszöri felolvasásával a cselekmény eredetét, végrehajtásának formáját akarják hangsúlyossá tenni (nem emberi cselekmény), ezt szintén polémiaként értelmezhetjük a korábbi gyakorlattal szemben.

*keresztény istentisztelet egységének helyreállítására törekedtek. Ez volt a reformáció nagy és tagadhatatlan eszménye. A felhozott történeti forrásokat úgy értelmezhetjük és értékelhetjük helyesen, hogy a közgyónás és feloldozás (vagy kegyelemhirdetés) annak függvényében került, ill. maradt az istentisztelet elején vagy a prédikáció után, hogy a korábbi *pronaus* és a *mise*⁸⁶ összekapcsolása miként ment végbe. A pap előkészületi bűnbánati imádsága, valamint a fülbegyónás gyakorlata helyére a középkori gyakorlatban ismert, a *pronaus* kötelező alkotóelemei közé sorolt, a szertartás végén közösen elmondott közgyónás és általános érvényű feloldozás, kegyelemhirdetés lépett, amely mintegy szilárd kapcsolópontként tartotta össze és egyesítette a korábban kettévált szertartáselemeket. Ez az első időben mindenképpen úgy történt, hogy a *pronaust*, a prédikációs részt nyomban követte az úrvacsora liturgia. A XIII-XIV. század folyamán kivált és önállósodott *homília* azonban számos esetben a korábbi miseliturgiába beépülve azt eredményezte, hogy a közgyónás (*confessio generalis*) a teljes: homíliás és úrvacsorás istentisztelet bevezető részében maradt (Straßburg, KÁLVIN), másutt pedig arra következtetünk, hogy a prédikációt követte a bűnvallás és az úrvacsora (ZWINGLI, Bázeli, Bern). Röviden meg kell jegyeznünk, hogy a felvetett kérdés tárgyalásakor mindvégig a (vasár- és ünnepnap) *főistentisztelet*ről beszélünk, tudva azt, hogy természetesen a hétköznapi és ünnepnap *mellékszertartások* (könyörgések és imaórák) régióként és országokként, esetleg városokként más-más rendben, de a nyugati kereszténység által kialakított és elfogadott rendben és szertartási elemekkel folytak.*

Hangsúlyosan ki kell mondanunk, hogy maga a bűnvallás és feloldozás szertartása az úrvacsora liturgiájához (szereztetési ígék, imádságok, emlékezés Krisztus szenvedésére, kommunikálás stb.) kapcsolódott, azt megelőzte, bevezette, de semmiképpen nem képezte annak konkrét részét.

KUNZ meglátása szerint⁸⁷ ZWINGLI a középkori rendet vette át, KÁLVIN azonban a bűnvallást (*Offene Schuld*) azzal a szándékkal helyezte az istentisztelet kezdetére, hogy a római katolikus miseértelmezésnek elejét vegye, hiszen „az igehirdetésnek mindig bűnbánati prédikációnak kell lennie.” Az istentisztelet elején számos zsoltár példájához hasonlóan a bűnvallás (*Offene Schuld*) Isten kegyelmének segítségül hívását és magasztalását szolgálja. Ezt a nem teljesen követhető gondolatmenetet azzal a megállapítással folytatja, hogy a zürichiek kivételével a legtöbb reformált egyház KÁLVIN gyakorlatát követte,⁸⁸ ezekben a közgyónást a szertartás elejére helyezték.⁸⁹

⁸⁶ A mise (~lat. *missa, dimissio*) elnevezés azért azonosítható az úrvacsora szertartásával – a szó maga az elbocsátó formulából (*Ite, missa est*) eredeztethető, általános használata a VI. század óta jellemző –, mert a hittanulókat, a katekumeneket már korábban, az igeliturgia végén elbocsátották, tehát a legszentebb szertartáson (*missa fidelium*) csak az egyházba a keresztség által felvett emberek vehettek részt, akiket ezekkel a szavakkal küldtek útjukra. Vö. Verbényi–Arató: i.m. 146., Mihályfi: i.m. 339-340., 349-351., Várnagy: i.m. 479.

⁸⁷ Kunz: i.m. 43.

⁸⁸ A szöveg alapján nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy a szerző csupán a svájci (kantonális és autonóm) egyházakra gondol-e, vagy egyúttal a kálvini ághoz tartozó többi markáns (holland, magyar stb.) reformált egyházra is. A fejezetben alapvetően svájci példáról van szó, de szerencsésebb lett volna, ha ezen a helyen egészen konkrét példákat nevez meg.

⁸⁹ Ez a megállapítás is túlságosan általános, ugyanis nem mondja ki, hogy mely egyházak és mikor követték, ill. vették át Kálvin gyakorlatát – akár csak Svájc kontextusában is. A hivatkozott berni és bázeli, de más magyar példák is cáfolják a kijelentést.

A dél-német és svájci óreformátus fejlődés mellett a magyar óprotestáns liturgiátörténetről is szólnunk kell röviden. SÖRÖS Béla summásan állapítja meg, hogy a KÁLVIN és ZWINGLI „értelméhez ragaszkodók” a gyónást az úrvacsorai szertartással kapcsolták össze, míg a lutheránus vonulat e kettőt szétválasztva egy gyónó és egy homíliás-sákramentumos szertartást ismert.⁹⁰ HUSZÁR Gál „*A mi Urunk Jézus Krisztus test szerint való születésének ünnepe napján, ha az Úr Jézusnak szentséges Vacsoráját kiszolgáltadjuk, a Régi Anyaszentegyháznak rendtartását követvén*” feliratú karácsonyi teljes liturgiája bűnvallást és feloldozást a LUTHER nevével fémjelzett *Deutsche Messe*hez hasonlóan nem tartalmaz.⁹¹ Az eredők és eredmények tekintetében ma már kissé óvatosabbak vagyunk, mint száz évvel ezelőtt. A magyar óprotestáns liturgiátörténet forrásainak újbóli feltérképezése, ill. közreadása és elemző értelmezése sokat lépett előre az elmúlt években, saját múltunkat és a változásokat az európai folyamatok tükrében is látva és láttatva megkíséreljük bemutatni és értékelni. Meglátásom szerint KATHONA Géza témánkra vonatkozó tanulmánya⁹² a magyar protestáns közgyónás történetét és történeti kapcsolatrendszerét a korabeli református teológiai közgondolkodás szellemében tárgyalja, de – éppen ezért – eredményei és értékelő megállapításai metodikailag mégis megkérdőjelezhetők. A hitbéli nagykorúság büszkeségével tekint vissza az általa reformátusnak, puritánnak⁹³ – ami inkább csak purizmus – tartott gyökerekre, a XVIII-XIX. század racionalista-purista-pietista stb. fordulatok szemszögéből értelmezi azokat⁹⁴ – ettől függetlenül munkája számos értékes adatot tartalmaz, amit ma újra és újból kell értékelnünk. A közgyónás gyakorlatát Európa-szerte, a nyugati keresztyénség területén a középkori egyház alakította ki, nem „kitalálta”, hanem a teológiai és liturgiátörténeti fejlődés részeként a sajátjából (kifejezések, gondolatok, az imádság elemeiből és stílusából) merítve a gyülekezet kötött szövegű bűnvallásaként alkotta meg. Ezt a szertartási elemet a később protestánsnak vagy evangélium szerint reformáltak nevezett egyházak közössége, – és úgy tűnik – a Trident után római katolikusnak nevezendő (!) egyház is *a saját magát meghatározó és egyúttal másoktól megkülönböztető hitelvek szerint* – Magyarországon is –

⁹⁰ Sörös: i.m. 243.

⁹¹ Huszár Gál: *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséretes és imádságok. Komjáti, 1574. Hubert Gabriella tanulmányával.* Budapest, 1986. [401-428.] Vö. még Papp Anette: *Az egyházi ének szerepe a 16-17. századi protestáns liturgiában.* In *Théma II* (2000/3) 20-27. (részletesen ismerteti Huszár Gál főistentiszteleti rendtartását)

⁹² *A róm. kath. confessio generalistól a Melotai-agenda gyónóimájáig.* Lásd 20. lábjegyzet!

⁹³ Vö. „*Puritán-e a pataki agenda?*” *Liturgia Sacrae Cœnæ.* 71-79.

⁹⁴ „Az absolutio generalis már sokkal inkább a róm. katolikus szellemiség szülte volt, mint előzménye a confessio, mégis ahol a protestantizmus sikeresen megszabadult a kísértő róm. katolikus papi kulcs hatalom hagyományaitól, ott indítást adott a liturgiában Isten bűnbocsátó kegyelmének kultusz keretében történő manifestálása céljából a bűnvallóima paralell [sic!] társúl csatlakozó absolutio alkalmazására.” Kathona: i.m. 99. „De minthogy a confessio generalis róm. katolikus hagyomány volt, a vele szemben való állásfoglalást nagymértékben befolyásolta az a területenként külön figyelembeveendő körülmény, hogy a reformáció milyen mértékben vált úrrá a róm. katolicizmus felett.” Kathona: i.m. 103. „Tehát a róm. katolikus confessio generalisból Bornemissza által elindított közgyónat benyomult olyan helyre is, hol annak korábbi jelentkezését a *Méliusz-féle purifikáció* mereven visszautasította a gyakorlatát, hihetőleg átmeneti időre, ki is szorította.” Kathona: i.m. 114. „A győzelem a keleti, Melotai-féle formáé lett, mely az átvett anyagot a református evangéliumi szemléletnek és érdekek megfelelően szellemben és formában újjáalkotva adta vissza a XVI. századi protestáns kényszerconnumium zavaró világnézeti és liturgikus hatása alól teljes mértékben csak a XVII. század végére felszabaduló nyugat[-magyarországi] reformátusságnak. ... E gyónóima a református lélek legdrágább szellemi öröksége s álmában is alig gondolhatná valaki róla, hogy kiteljesedett életének tiszta, üdítő vize valaha a róm. katolikus berkekből csergedezett.” Kathona: i.m. 122.

saját szertartásába felvette, vagyis inkább: a közös gyökérből eredő hagyományt továbbvitte. A ránk maradt gyónó imádságok összegyűjtése, liturgia- és nyelvtörténeti elemzése rendkívül fontos lenne a folyamat minél pontosabb megértése érdekében.

A XVI. század közepének és második felének magyar liturgiátörténetéről zsinati határozatok, énekeskönyvek, fennmaradt szertartásrendek tanúskodnak,⁹⁵ de ennek ellenére csak annyit lehet megállapítani – a fejlődés folyamatát konkrétan nem ismerjük –, hogy az 1600-as évekre az *inkább* református ágat követő gyülekezetekben egy három részből álló főistentiszteleti típus alakult ki: (1) Homiliás istentisztelet, (2) bűnbánati–gyónó–feloldozó szertartás, (3) kommunió (bezáró–hálaadó résszel).⁹⁶ Ez a hármas felosztású szertartás a délnémet és svájci régióban bemutatott fejlődés eredményéhez hasonlítható, ahol a *pronaust* és a *misét* összekapcsolták, s így megeremítették a keresztyén istentisztelet egységét. Fentebb hangsúlyoztuk, hogy a *pronaus* egy behatárolható földrajzi egység, – uniformizált istentisztelet-felfogás hiányában – egy konkrét „liturgikus tájegység” sajátja volt. Egyelőre – úgy tűnik – nincs adatunk a *pronaus* magyarországi konkrét megfelelőjére, habár a korabeli egyház és liturgia, társadalom helyzetének egyre több részletét ismertük meg az újabb kutatások eredményeiből, és komolyan számolhatunk az európai folyamatok hazai kihatásával, befogadásával és alkalmazásával, de egyelőre többet nem jelenthetünk ki.⁹⁷

ALVINCZI Péter úrvacsorai liturgiája (Kassa, 1622)⁹⁸ teljesen ezt a hármas rendet követi, azonban csak – szokásos módon – a főistentisztelet prédikáció utáni részét fejtí ki. ALVINCZI református ugyan, de ostyával az oltárról/-tól osztják gyülekezetében⁹⁹ a szent jegyeket. Az előre meghirdetett napon a prédikáció után a szószékről úrvacsorai intés és buzdítás hangzott, majd áldást mondtak, a szószékről leszállva a kórus vagy a kántor éneke (nem gyülekezet!)¹⁰⁰ alatt a liturgus az oltárhoz megy, odagyülekeznek az úrvacsorázók

⁹⁵ Közgyónásról és feloldozásról, az úrvacsora kiszolgáltatásnak módjáról adatokat közöl Sörös: i.m. 243-260.

⁹⁶ *Liturgia Sacrae Cænæ. Az az: UR VACSORAJANAK Ki-oztáfaban-való Rend és Cselekedet.* Patakon, 1658. Közreadja [és magyarázza]: Fekete Csaba. Sárospatak, 2003. 72. (*Acta Patakina* XV.)

⁹⁷ „A magyar református istentisztelet elsődleges gyökere a népszerű középkori prédikációs istentisztelet volt. Magyarországon ez az obszerváns rend – a ferences-rend magyar ága – tagjai révén terjedt el. Az obszerváns szerzetesek közül sokan csatlakoztak az 1514-es parasztfelkeléshez is, annak leverése után pedig – gyakran faluról falura járva – prédikáltak, mint a szegények védelmezői és a gazdagok ostromozói, komor profétákként, sőtét színekkel ecsetelve a török veszedelem árnyait, és szólítva ezért bűnbánatra népet. Az első református szellemben tevékenykedő magyar prédikátorok szinte kivétel nélkül az obszervánsok közül kerültek ki, népszerű istentiszteleteik formáit átmentve a protestáns egyházakba.” Németh Balázs: „... Isten nem aloszik, rejánk pislong...” *Református életforma kialakítása a folyamatosság és a változások közepette – a 16. századi Magyarország mint példa.* Budapest, 2005. 120. (Uo. 120-141. az istentisztelet elemeivel és külsőségeivel foglalkozik) Feltételezem, hogy a szerző a „népszerű istentiszteleti forma” kifejezéssel a *pronaus*ra utal, de a saját adottságok (pl. az esztergomi rítus) és az európai befolyások ötvözése számunkra egy sokkal későbbi stádiumból visszakövetkeztethető és feltételezhető folyamat.

⁹⁸ *Az Vrnak Szent Wacsorájáról való Reovid Intés az szent Pál apostol tanítása szerént. Egy néhány szükséges kérdésekkel és feleletekkel egyetemben.* In Incze Gábor (szerk.): *Alvinczi Péter.* Budapest, 1934. 13-39, ebből az úrvacsorai szertartás 37-39. *A szószék* című írásomban a mellékletben újból közöltem. (Nevét manapság egyre többször ALVINCZI formában közlik. Én e helyen a megnevezett forrás használatát vettem át.)

⁹⁹ Vö. Pásztor János: *Evangélikus-református istentisztelet a XVI. században.* In *Magyar Egyházzene I (1993/1994)* 31-37.

¹⁰⁰ Vö. az istentiszteleti éneklés (kórus-gyülekezet) vonatkozásában Pap Ferenc: *Nagykőrös egyházzene-történetének vázlata a XVIII. század végéig.* 10-15. In Dávid István (szerk.): *Református egyházzene Nagykovácsoson*

is,¹⁰¹ itt megint rövid buzdítás, tanítás hangzik el, majd Pál apostol intése alapján, térdre hullva egyes szám első személyű közgyónás (*confessio generalis*) következik. De álljanak itt ALVINCZI saját szavai:

Itt a mi Ecclesiánkban ilyen processust követünk. 1. Midőn Úr vacsoráját akarunk osztogatni az előtt harmad eszten nappal poenitentiát hirdetünk. 2. Nyolcad nap is előtt azon poenitentia hirdetést megújítjuk. 3. Midőn a hagyott nap, mely ünnepnap szokott lenni, úgy mint bizonyos vasárnapokon és a nagy ünnepnapokon előjő, a prédikáció után nagy intést teszünk, a jól készült keresztyéneket vigasztaljuk, a készületleneket rettentjük és ha megtérnek az Istennek irgalmasságával biztatjuk, és így közönséges áldást terjesztvén a hallgatókra a cathedrából¹⁰² leszállunk. 4. A Chorus, avagy éneklő,¹⁰³ míglen az oltárhoz megyünk (minthogy itt minálunk oltár vagyon) és míg a communicálók oda elő gyülekeznek, közgyónáshoz illendő isteni dicséretet énekel.¹⁰⁴ 5. Egyikünk előáll és az Úr vacsorájának méltóságos voltáról tanít és minthogy a szent Pál próbát kíván a communicansoktól, a keresztyéni próbának fő cikkelyeit (melyekről ide fel emlékezém) rövideden előszámálván, közgyónást hirdet és mindnyájan térdre esvén,¹⁰⁵ felszóval így szól...

A *confessio generalis* próba, azaz három kérdés követi, ezekre *Hiszemmel* kell válaszolni. Ez is a gyónó szertartás része: *confessio specialis*, e kettőre válaszul hangzik el a bűnbocsánat-hirdetés, az *absolutio*. „Mindezek meglévén, egyikünk az oltárra felmenvén,¹⁰⁶ az ostyát (mert itt ostyával élnek) tányérra előszerezvén és a pohárba bort töltvén, (mely idő alatt a Chorus egy verséneket énekel) ilyen módon szól” – ekkor ismétli meg a lelkész a szereztetés igéit (*consecratio*). Majd egy újabb rövid intés után az egyik liturgus az ostyát, a másik a poharat a borral osztja (*distributio*), közben ezt mondják: „Megemlékezzél az Úrnak haláláról”, valamint „Megemlékezzél az Úrnak vére hullásáról.” Először a férfiak, utánuk a leányzók, végül az asszonyok veszik a szent jegyeket. A szertartás végén mindnyájan letérdepelnek, és hálaadó imádságot (*gratiarum actio*) mond a szolgálattévő, majd elbocsátja a gyülekezetet (*dimissio seu missa sic!*).

I. Történelem és aktualitás. Emlékfüzet az orgona építésének másfél száz éves évfordulójára. Nagykőrös, 2005. 3-24.

¹⁰¹ A svájci példák is ezt mutatják. Említettük, hogy az úrvacsorázók nagy számára tekintettel, a gyülekezet nagyságának függvényében a gyülekezetet valamilyen elv szerint (pl. életkor) felosztották, így az ünnephez kapcsolódva akár többször is tarthattak sákramentumos istentiszteletet. Kassán – úgy tűnik – nem volt ilyenre szükség.

¹⁰² Értsd: szószékről

¹⁰³ Értsd: a (liturgikus, azaz a magyar gregoriánt éneklő) kórus vagy a kántor

¹⁰⁴ Például a RÉ 213. dicséretét, mely Huszár Gál 1560-as énekeskönyve óta a magyar protestantizmus kincse, énekelt bűnbánat, avagy *confessio generalis* – közgyónás!

¹⁰⁵ A korabeli gyakorlattól egyáltalán nem idegen a térdelve elmondott bűnvallás vagy imádság, sőt úrvacsorázás sem. Vö. Zwingli zürichi rendtartása, Jenny: i.m. 37-40.

¹⁰⁶ Ma talán így mondanánk: az oltárhoz lép.

A **pataki** puritán agenda (1658)¹⁰⁷ szerint is az előző úrnapiján meghirdetett módon a gyülekezet felment a templomba, ahol a lelkész – avagy a tanító – a prédikáció után a szószéken ismét meghirdeti az úrvacsorát,¹⁰⁸ majd elmondja a szereztetési igét (*institutio*) és úrvacsorai tanítást tart a szent vacsora értelméről és lényegéről. „Mondjátok velem együtt” felszólítás után közgyónás (*confessio generalis*), Hitvallás (*Symbolum Apostolicum*) és három bűnvalló kérdés (*confessio specialis* – felelet mindháromra: *Hiszem*), végül „oldozat”, azaz az *absolutio* következik. Ezután a prédikáló székéből (szószékről) az asztalhoz megy, ahol a keszkenőt (terítőt) elveszi a kenyérről és a borról, megtölti a poharat, az úrvacsorában részt venni szándékozókát az asztal köré hívja, majd a „Testamentum igéit” mondja Pál apostoltól (1Kor 11), megtörve a kenyeret és hálát adva fölötte, rögtön osztogatja is (*distributio*), majd kelyhet is felemelve, hálaadást mond a bor fölött, és azonnal osztogatja. Az előénekesnek tilos a szertartás ezen része alatt bármiféle éneket elkezdenie. Végezetre intés (*admonitio*), hálaadás (*gratiarum actio*) és áldás (*benedictio*) hangzik el.

A **kolozsvári** református istentiszteleti gyakorlatot 1670 táján egy kis „liturgikus vázlatból” (*Summa agendorum*) ismerhetjük meg.¹⁰⁹ Az úrvacsora szertartását egy héttel korábban itt is kihirdetik, figyelmeztetnek, hogy egy héten keresztül, azaz „hetedszaka ahhoz illendő tanítások lesznek”, így készüljön mindenki. Akik saját maguk nem boldogulnak lelkiismeretükkel, azok keressék fel a tanítókat (lelkészeket). A következő úrnapon, amikor véget ér a prédikáció, emlékeztetik és intik a gyülekezetet a szent jegyek vétele előtt; majd „A’ Cathedraban vallástétel lészen a bűnről” (közgyónás, *confessio generalis*), egyúttal a méltóképpen előkészülteket biztosítják a bűnbocsánatról (*absolutio*), az előkészületleneket a bűnükben megmaradókkal és „a botrányoztató életet élőkkel” együtt eltiltják. Ezek után a szolgálattévő az asztalnál a kenyeret felfedi, a bort a pohárba tölti, a szereztetési igét elmondja, és röviden elmagyarázza. Könyörgéssel és hálaadással megszenteli (*consecratio*) a kenyeret és a bort, majd kiosztogatja (*distributio*), közben illendő igét mond, az osztogatás közben „ahhoz illendő Zsoltárok és énekek énekeltenek.” Végezetre hálaadás (*gratiarum actio*) és áldás (*benedictio*) mellett elbocsátják a népet.

SZENCI MOLNÁR Albert az Oppenheimi Biblia függelékében (1608) a németföldi Pfalz gyakorlatát közvetíti, amikor háromféle szertartási rendet közöl.¹¹⁰

(1) A bűnbánati hetet külön gyónó istentisztelet (*Beichtvesper*) zárja, ezért az úrvacsorás főistentiszteleten nincs sem gyónás, sem feloldozás.¹¹¹ Ezen a *gyónó szertartáson* („Készület az Úr Vacsorájához”) a lelkész három kérdést (*confessio specialis*) tesz fel (ezekre a felelet: *Szomjúhozom, Hiszem, Ez*), majd a feloldozásra (*absolutio*) „Azok azért mindnyájan valakik ezt buzgósággal kívánják, mondják: Ámen.” A gyónó istentisztelet végén letérdelve a Miatyánkot imádkozzák, majd az áldást (*benedictio*) veszik.

¹⁰⁷ *Liturgia Sacrae Cænæ*. 24-66.

¹⁰⁸ Patakon négyszer úrvacsoráztak évente.

¹⁰⁹ LITURGIA CLAUDIPOLITANA. A református istentiszteletek rendje Kolozsvárott 1670 táján. Közreadja [és magyarázza]: Fekete Csaba. Debrecen, 2005. 36-40., 76-78. (*Acta Patakina* XVIII.)

¹¹⁰ Fekete Csaba: *Úrvacsora, bűnvallás és feloldozás Szenci Molnár Albert Oppenheimi Bibliája szerint*. In *Theologiai Szemle* XLIII (2000/3) 141-148.

¹¹¹ Vö. fentebb Huszár Gál rendtartása!

(2) Az *úrvacsorás szertartás*kor elsősorban (a homíliás rész után) tanítás hangzik el a sákramentumról a szereztetés igéi alapján, amit könyörgés és Miatyánk, hitvallás (*Symbolum Apostolicum*), majd a jegyek kiosztása (*distributio*) követ. A kommunikálás alatt énekmondás vagy a Krisztus halálára emlékeztető szentírási részek felolvasása folyik, majd hálaadás-ként a Zsolt 103-at (Áldjad én lelkem az Urat) vagy egy más imádságot mondanak.

(3) A *homíliás*, sákramentum nélküli *istentisztelet*en, azaz „Vasárnap a reggeli prédikáció után így szóljon az Egyházi tanító ... Valljuk meg azért bűneinket teljes szívből a mi hűséges Atyáknak Istenünknek, és mindenitek mondja ezt velem egyetemben...” E felszólítást követi az egyes szám első személyben elmondott közgyónás (*confessio generalis*), ezután a tanító bűnbocsánatot, azaz feloldozást (*absolutio*) hirdet, a bűneiket meg nem bánóknak pedig Isten kemény ítéletét. A bűnbánati aktus után a szertartás imádsággal (*oratio*) Miatyánkkal, énekkel és az ároni áldással fejeződik be.

A magyar protestáns ágendák¹¹² a XVIII. századig – eltekintve a kisebb eltérésektől – a fenti négy példán keresztül bemutatott általános felfogást és gyakorlatot mutatják. A keresztyén istentisztelet egységét (homília és sákramentum az ezeket körülölelő szertartási elemekkel) azonban hazánkban sem sikerült helyreállítani. Az istentisztelet formai elemeinek és alkotórészeinek lassú és fokozatos csökevényesedését¹¹³ a teológiai, egyéb szellemtörténeti irányzatok és eszmék beáramlása csak előmozdította. A mai magyar református istentisztelet szinte liturgikus cselekmény nélküli szertartássá lett. A közgyónás, de tulajdonképpen a bűnvallás is gyakorlatilag kikopott a liturgiából.¹¹⁴ Ennek első, de jól érzékelhető lépése a bűnbánati aktus és az úrvacsorai cselekmény összeolvadása volt.¹¹⁵ A közgyónás – mely *confessio generalis*ből és *specialis*ből állhatott – és feloldozás a magyar hagyományok szerint a prédikáció hangzott el. Aztán az úrvacsora (eucharisztia) szertartása lett maga a *bűnbánati aktus*, hiszen a „bűnvalló imádság”, a hitvallás, a „kérdések” és a feloldozás a sákramentum kiszolgáltatásának részét alkotja – az 1790-es évektől egészen a mai napig; a homíliás és a sákramentumos istentisztelet végképp elvált egymástól, a hármas tagolású szertartás két különálló részre szakadt. Ugyanígy történt ez Svájcban is.

A (protestáns) liturgiátörténet úrvacsorai kérdéseket *expressis verbis* nem ismer! A lelkész által mondott bűnvallás, a jegyek vétele alatt énekelt bűnbánati zsoltárokkal és énekekkel együtt kirobbanthatatlanul beidegződött az elmúlt 200 esztendő alatt, olyannyira, hogy a többségi vélemény szinte a hit megtagadásával teszi egyenlővé azokat a törekvéseket, melyek liturgiánk és hitéletünk megjobbítása és megújítása érdekében a történeti elkötelezettségből táplálkozó felismeréseknek érvényt kívánnak szerezni. Mindeközben azonban a közgyónás végképp elhallgatott!

Ugyanabban a lelkészben, aki a szereztetési igék elismérlésekor azt mondja: „*hálát adván*” (eÚcarist»saj 1Kor 11,24, Lk 22,19), majd utána így szól: „*Jertek, valljuk meg/bánjuk meg bűneinket*”, egyáltalán fel sem merül a kérdés, hogy jól van-e ez így a

¹¹² Továbbiakat lásd Benedek Sándor: *A magyarországi református egyház istentiszteletének múltja*. Örisziget, 1971. 188-236. A megközelítés és a következtetések vonatkozásában ugyanarra kell felhívunk az olvasó figyelmét a hivatkozott könyv kapcsán, mint amit előadtunk Kathona Géza műve kapcsán.

¹¹³ Vö. *Liturgia Sacrae Cænæ*. 73-74., *Liturgia Claudipolitana*. 41-42.

¹¹⁴ Az időnkénti, következtetlen és rendszertelen bűnvallás-részeket nem számolom ide.

¹¹⁵ Vö. *Liturgia Sacrae Cænæ*. 73., továbbá FEKETE Csaba: *Néma úrvacsorázás, avagy vegye ön e bort!* In *Egyháztörténeti Szemle IV* (2003/2) 3-28.

„Biblia egyházában” – teológiailag és logikailag? Még a „puritán” pataki ágendával sem tudjuk helyzetünket és állapotunkat igazolni vagy magyarázni! Ennél már csak az tragikusabb, amikor bejelenti: „*Bűneinkről vallást tettünk istentiszteletünk elején, ezért most valljuk meg hitünket...*” Ha egyáltalán volt az istentisztelet elején bűnvallás, vagy a *lectio* követő imádság bűntartalmazott némi bűnvallást,¹¹⁶ bár nem egyszer az istentisztelet elején tulajdonképpen közbenjáró (*oratio oecumenica*) vagy „főpapi” imádságot hallunk, ami után a jól nevelt egyháztagban megfogalmazódik: *mehetünk haza, mert véget ért.*

Korai forrásunk, a *Didakhé*, azaz a tizenkét apostol tanítása szerint „Az Úr napján gyűljetek egybe, törjétek meg a kenyeret és adjatok hálát, előtte tegyetek bűnvallomást, hogy tiszta legyen áldozatotok. Mindaz, akinek vitás ügye van felebarátjával, addig ne jöjjön közétek, míg ki nem békült, nehogy közönségessé váljon áldozatotok.”¹¹⁷ Az ő- és ókeresztyén korban is megelőzte az eucharisziát a bűnvallás: „*előtte* tegyetek bűnvallomást.” Ez az intés eredeti értelmében minden bizonnyal az istentisztelet előtti, egyéni előkészülésre hívott fel,¹¹⁸ de utat mutat számunkra ma is, hiszen a későbbi korban, a megszervezett kultusszal rendelkező egyházban – a liturgiátörténet tanúsága szerint – az úrvacsorát megelőzte a bűnvallás: az istentisztelet elején vagy a prédikáció után.

Kevésbé közismert tény, hogy egyházunkban az 1948/51-es soha meg nem valósult és be nem vezetett liturgiareform alkalmával a debreceni teológiai tanár kar javaslata szerint az úrnapi istentisztelet – mely sákramentumi istentisztelet – főhász és fennálló ének után a Tízparancsolat felolvasásával, (kötött) szövegű bűnvallással és a Bibliából vett feloldozással, Hitvallással kezdődik (az úrvacsorai szertartásban a szereztetési igék után *egyéni hitvallás*, azaz *confessio specialis* van). A zsinati Liturgiai Bizottság Elnöki Tanács elé terjesztett javaslatában szintén helyet kapott volna a bűnvallás és a bűnbocsánat-hirdetés az istentisztelet elején, a szeretetés elmondását „*frakció és eleváció*” (itt sajátos értelemben: a kenyér megtörése és a bor felemelése), majd a kiosztás követi, semmi más. RAVASZ László javaslata szerint az istentiszteletet kezdő apostoli köszöntés, invokációs ének után bibliaolvasás (*lectio*) a főének, majd bűnvallás, bűnbocsánat-hirdetés és imádság (hálaadás és könyörgés az ige hirdetéséért és hallgatásáért), illetve a textus következő volt.¹¹⁹

Ma a magyarországi református egyházban elképzelhető úrvacsorai szertartás könyörgés nélkül, a gyülekezet nem szólítja meg a kegyelmét adó Urat, nem magasztalja Őt a teremtésért és Vele együtt Jézus Krisztust a megváltásért, nem könyörög a Szentlélek ajándékáért (az eucharisztikus a hálaadás ezen elemeiből és epikléziséből kellene hogy álljon), pedig KÁLVIN úrvacsoratanában többről van szó, mint pusztá emlékezésről, a sákramentum titka, haszna és gyümölcse sokkal több annál.

¹¹⁶ A Ravasz László-féle '27-es agenda népszerűsítő magyarázatában ezt olvassuk: „Elolvassán az Isten üzenetét, imádsággal felel arra a gyülekezet: magasztalja Istent, megvallja bűneit, hálákat ad Isten bűnbocsátó kegyelméért és kéri, hogy idvességes legyen az Ige hirdetése és hallgatása.” Budai Gergely: *A református keresztyén istentisztelet, azaz Istennek lélekben és igazságban való imádása. Az új istentiszteleti rend rövid ismertetése.* Budapest, 1931. 10.

¹¹⁷ *Didakhé* XIV. 1-2. (ford. Vanyó László). In: Vanyó László (szerk.): *Apostoli atyák.* Budapest, ²1988. 100. (Ókeresztyén írók III.)

¹¹⁸ Oskamp-Schuman: i.m. 187.

¹¹⁹ A „liturgiareform” folyamatát korabeli dokumentumok alapján részletesen bemutatja Kovács József: *A Magyarországi Református Egyház 1948/51-es liturgiai reformja.* In *Sárospataki Füzetek* (2003/2) 57-77.

A gyónás részét képező korábbi „magunk megpróbálása” (*confessio specialis*) kérdéseit semmiképpen nem vethetjük össze az úrvacsorai szertatásba beemelt, a XIX. században egyre több és minél inkább összetakolt kérdésekkel. Ezek a kérdések alapvetően nem az úrvacsora tartalmára, formájára vonatkoztak. Eltekintve a jelenlegi kérdések helyétől és tartalmától, a kérdésfeltevés formai problémájából egy teológiai probléma keletkezik. „Ha igen, feleljétek” – számtalanszor hangzik fel, míg korábban „feleljétek/a gyülekezet feleli” felszólítást, kijelentést írtak elő az ágendák. És mi van, ha nem, ha tartózkodunk? Polgárjogi szerződés az úrvacsora – elolvastuk, értelmeztük és akaratunkkal mindenben egybehangzónak találtuk...? Egy naiv, jó szándékú, de mára általánosan elterjed torzulás, ami áttételesen szintén csorbítja a kommunió lényegét és jelentőségét.

A '85-ös rendtartás után¹²⁰ a Tanácskozó Zsinat által „bevezetett” és az „egyetemes” énekeskönyv (TÉ '96 és 2000) függelékeként kiadott istentiszteleti rendtartást is hasonlóképpen problematikusnak érzem. (Maga az énekeskönyv is hatalmas vitát váltott ki – jogosan.) *Lectio* után bűnvalló ima – KÁLVIN bűnvalló imájának modoros XIX. századi fordítása –, majd gyülekezeti ének és prófétai imádság, a záró ének után pedig Apostoli Hitvallás vagy a Heidelbergi Káté 1. kérdés-felelete, az úrvacsorai szertartás alapvetően nem változott, a XIX. század liturgikus „örökségét” és a töle-belőle élő identitást cipeljük tovább.

A református istentiszteletbe a mai formájában – a '27-es, '85-ös és '96-os rendtartások gyakorlatban megvalósuló egyéni indíttatású „összebékítésébe” – pl. a keresztyén liturgiátörténet elemeit (ordináriumait és propriumait) nem lehet integrálni, hanem a csak a kórus „műsorát” (vagy „számát”), a „szavalatot” és a pártállami népművelés kulturális színvonalától alig megkülönböztethető „szavalókórust” tudjuk beépíteni, erre van keret és igény – de mindez nagyon messze esik az istentisztelet biblikus-teológiai értelmétől és eszményétől. Úgy gondolom, amennyiben van közös és kötött imádság, bűnvallás/közgyónás külön liturgiai elemként, továbbra is kerülnünk kellene az énekeskönyvi énekek prózai „felmondását” – az ének hadd maradjon ének! Egy újabb probléma: nincs közös imádságos-liturgikus könyvünk. Erre a célra elsősorban az énekeskönyv függeléke vagy melléklete vagy az énekeskönyvvel összedolgozott liturgiás könyv a legalkalmasabb, de ameddig ez nem valósult meg, *liturgiás lap* vagy *gyülekezeti liturgiás füzet* elő-, ill. elkészítése lenne kívánatos (mindegyikre számos példával találkozunk testvéregyházainkban Európa-szerte). A mai technikai adottságok mellett az istentiszteletre készülés részeként az istentisztelet elemeit, énekeit, közösen mondandó szövegeivel együtt egy A/5 méretű lap két oldalán kézbe lehet adni, amely még az énekeskönyv használatát sem akadályozza, ezáltal az éneknél olykor hosszabb, nagyon körülményes felkonferálásokat kikerülhetnénk. De hát nincsenek liturgikus könyveink sem, melyek részletesen segítséget nyújtanának, példát adnának a teljes istentisztelethez...!

A közgyónás és feloldozás, avagy bűnvallás és bűnbocsánat-hirdetés minden úrnapi istentiszteleten el kellene hogy hangozzon. Meg lehetne fontolni, hogy a homíliás főistentiszteleten – ahogyan Hittudományi Karunkon a csütörtök déli *exhortation* újabban bevezettük – a kezdő ének és a fennálló ének között kapjon a bűnbánati aktus helyet, az

¹²⁰ Részletesebben lásd Pásztor János: *Az Istentiszteleti rendtartás (1985) létrejötte és „bukása”*. In *Magyar Egyházzene III (1995/1996)* 9-14., Szabó István: *Az Istentiszteleti rendtartás teológiai problémáiról*. In *Magyar Egyházzene III (1995/1996)* 15-21., Fekete Csaba: *Ágendánk kérdései*. In *Református Egyház XLIX (1997/2)* 46-50.

úrvacsorás istentiszteleten pedig a régi magyar hagyomány szerint a prédikáció után (*confessio generalis* és *specialis, absolutio*), de nem az úrvacsorai szertartás részeként. Mindez a kultuszban Isten elé lépő liturgus gyülekezet felelősségtudatát, háláját, Istenhez tartozását erősítené, nem létezésünk és jövőnk beszűkítése lenne, hanem egy apró lépés és eszköz ahhoz, hogy közös minimumhelyzetünkről elmozduljunk, testünket okos istentiszteletként, élő és szent, Istennek tetsző áldozatul odaszánjuk, hanem – nem e világhoz igazodva – értelmünk megújulása által megítélhessük, „mi az Isten akarata, mi az, ami jó, ami neki tetsző és tökéletes” (Róm 12,1-2). GELEJI KATONA István kánonai szerint: „Minélfogva mindazoknak, kik az egyházi szolgálatra felvétettek, komolyan meg kell hagyni, hogy a szent bibliát, liturgiát és a tudósabb s nevezetesebb hittudósok ó- és újtestamentomra írt magyarázatait magoknak megszerezzék, azokat szorgalmasan olvassák és tanulmányozzák, hogy azokból naponta jobban-jobban épüljenek és a szószéki beszédek saját erejükből írásához hozzá szokjanak. Azok pedig, kik a szükséges könyvekkel nem bírnak és tanulni nem akarnak, egy vagy két megintés után mindaddig eltiltatnak, míg elegendő könyvtárt nem szereznek és a hittanban nagyobb előmenetelt nem tesznek.”¹²¹



¹²¹ KISS Áron: *Egyházi kánonok...*Kecskemét, 1875. 3.

Zoltán Gárdonyi und die Kirchenmusik heute

*Vortrag anlässlich des 100. Geburtstages von Zoltán Gárdonyi
in der Plenarsitzung von Collegium Doctorum
am 23. August 2006 im Reformierten Kollegium Debrecen*

von
Zsolt Gárdonyi

Sehr geehrte Damen und Herren,
vielen Dank für Ihre Einladung, die mir ermöglicht, meinen ersten Vortrag in den Mauern jener Institution zu halten, die mir vor sechs Jahren die Ehrendoktorwürde verliehen hat. In meinen Ausführungen möchte ich den spirituellen Hintergrund und die Ideale im Lebenswerk Zoltán Gárdonyis im Zusammenhang mit den aktuellen Problemen der ungarischen Kirchenmusik betrachten.

Die Biographie meines Vaters ist soweit bekannt, daß ich diese hier nur kurz zu berühren brauche. Der Vater von Zoltán Gárdonyi, der Historiker und Privatdozent Dr. Albert Gárdonyi, leitete das Archiv der Hauptstadt Budapest und bekleidete in der reformierten Gemeinde in Budapest-Nagyvárad-ter jahrelang auch das Amt eines Presbyters. Die Mutter, Maria Weigl erhielt ihr Klavierdiplom 1904 an der Budapester Musikakademie zusammen mit Béla Bartók in der Klasse der einstigen Liszt-Schülers István Thomán.

Der junge Gárdonyi wurde an demselben Institut mit siebzehn Jahren Kompositionsschüler von Zoltán Kodály (Diplom 1927) und studierte dann in Berlin bei Paul Hindemith (Diplom 1930). Nach seiner musikwissenschaftlichen Promotion an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität 1931 unterrichtete er zehn Jahre lang an der Evangelischen Lehrerbildungsanstalt bzw. an der Evangelischen Theologischen Fakultät in Sopron (Ödenburg), wo ihm auch die Leitung des Städtischen Sinfonieorchesters oblag. Von 1941 bis 1967 lehrte er als Professor an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Budapest und leitete hier auch die Abteilung für Protestantische Kirchenmusik bis zu deren Schließung 1948 durch die damaligen Machthaber. Zoltán Gárdonyi lebte seit 1972 mit seiner Familie in Deutschland und verstarb am 27. Juni 1986 im westfälischen Herford.

Das kompositorische Schaffen Zoltán Gárdonyis umfaßt neben den verschiedensten kirchenmusikalischen Gattungen auch zahlreiche Orchesterwerke sowie Chor- und Kammermusik. Seinen musikwissenschaftlichen Publikationen verdanken vor allem die internationale Bach- und Liszt-Forschung richtungsweisende neue Erkenntnisse. Neben seiner vielfältigen Tätigkeit hat sich mein Vater jahrzehntelang auch für die Ausbildung der nebenamtlichen Kirchenmusiker eingesetzt. So gehen beispielsweise das bis heute gebräuchliche Orgelbegleitbuch zum Reformierten Gesangbuch (1959), die

Einrichtung der landesweiten Kantorenkurse (1965) und die Herausgabe vom zweibändigen „Leitfaden für die kirchenmusikalische Ausbildung“ (1969) auf ihn zurück.

In der Geschichte der ungarischen protestantischen Kirchenmusik war Zoltán Gárdonyi die erste herausragende, auch international bekannte Komponistenpersönlichkeit. Sein lebenslanger Einsatz für eine Musik des Gottesdienstes auf künstlerisch hohem Niveau hat das Bewußtsein dafür geweckt, daß sich Kirchenmusik und Professionalität auch in der reformierten Kirche Ungarns nicht gegenseitig auszuschließen brauchen. Analog zu den pädagogischen Werken von Zoltán Kodály und Béla Bartók mit ihrer Synthese von kompositorischer Meisterschaft und leichter Ausführbarkeit repräsentieren unter den kirchenmusikalischen Werken Zoltán Gárdonyis die meisterhaften Kleinformen das *Ideal des substanzvollen und zugleich unter einfachen Verhältnissen realisierbaren Repertoires* für die gottesdienstliche Musik des 20. Jahrhunderts.

Das Lebenswerk meines Vaters dokumentiert einmal mehr die inspirierende Wechselwirkung zwischen Glaube und Kunst. Zoltán Gárdonyi betrachtete die Musik stets als Geschenk Gottes für die Christenheit und er behandelte diese kostbare Gabe als eine Art Leihgabe, die er auf verschiedenen Gebieten zurückzugeben versuchte: einerseits durch den bestimmungsgemäßen, also auf die Verherrlichung des Schöpfers gerichteten Einsatz seiner kompositorischen Kreativität, andererseits durch seine Lehrtätigkeit an der Musikhochschule und in der kirchenmusikalischen Ausbildung.

Der Rückblick auf einen solchen Lebensweg am 100. Geburtstag und dem 20. Todestag des Komponisten schließt naheliegenderweise auch die Frage ein, in welchem Maße *die Bemühungen Zoltán Gárdonyis um den künstlerischen Anspruch der gottesdienstlichen Musik* bis heute verstanden beziehungsweise verwirklicht worden sind.

Diese vieldiskutierte Frage der *musikalischen Kriterien der Liturgietauglichkeit* hat auch ein bemerkenswerter Aufsatz im Jahre 2004 – also unabhängig vom aktuellen Gárdonyi-Jubiläum – behandelt. Der Titel dieser Arbeit von Csaba Fekete in der Zeitschrift „Kirchengeschichtliche Rundschau“ lautet: „Die Agende von Siebenbürgen und das Singen“ und ich möchte daraus hier zwei Sätze zitieren: „*Unter den Normen des Redens in der Kirche fehlt die ars rhetorica keineswegs. Dürftiges Singen und Orgelspiel bilden jedoch zum ästhetischen Anspruch einer sorgfältig ausgearbeiteten und gut vorgetragenen Predigt einen dunklen Kontrast.*“

In einem weiteren Abschnitt seines Aufsatzes zitiert dann der Verfasser kritisch folgende Sätze des Theologieprofessors Lajos Gönczy aus den dreißiger Jahren: „*Die Orgel brauchen wir nicht besonders hoch zu schätzen. Wenn wir sie dennoch gebrauchen, so sollten wir nicht dulden, daß sie wimmernd und unter unqualifizierten Händen leidend die feierliche Stimmung unseres Gottesdienstes stört.*“ Diesem Zitat fügt Csaba Fekete eine wichtige Fußnote hinzu, für die ihm besonderer Dank gebührt: „*Nur als Anmerkung drängt sich uns hier die Frage auf, warum reformierte Kirchen nur über solche Kantoren verfügen können sollten.*“

Die Erfahrung, daß die Orgel „*wimmernd und unter unqualifizierten Händen*“ leidet, kann uns zwar auch heute an unzähligen Orten begegnen, eine solche Situation ist jedoch kein unabwendbares Naturereignis sondern lediglich eine traurige Begleiterscheinung der fehlenden kirchenmusikalischen Strukturen. Das bereits 1959 von Zoltán Gárdonyi herausgegebene Orgelbegleitbuch zum Gesangbuch strebte gerade *die Eindämmung des in der Tat schmerzlichen sonntäglichen Dilettantismus an der Orgel* mit musikalischen Mitteln,

nämlich mit guten Begleitsätzen an. In die Ausarbeitung dieser Begleitsätze konnte Zoltán Gárdonyi bereits vor rund 50 Jahren, also unter ungleich schwierigeren Bedingungen als wir sie heute haben, einen Kreis von entwicklungsfähigen Autodidakten einbeziehen, die er in jahrelanger Arbeit für diese Aufgabe geschult und vorbereitet hat.

Die anspruchsvolle Begleitung des Gemeindegesanges und darüber hinaus die Pflege der choralbezogenen Musik in ihren vielfältigen Formen zeichnet ja gerade die Qualität der protestantischen Organistenpraxis und Musiktradition aus. Darum gehört zur fachgerechten kirchenmusikalischen Ausbildung auch die Basisdisziplin „Angewandte Komposition“. Hier können durch umfassende Analysen und stilorientierte Satzübungen wesentliche Hilfestellungen für den Unterricht im Fach „Liturgisches Orgelspiel/Improvisation“ gegeben werden. Dies gilt umso mehr, als *die Fähigkeit der Improvisation unter den heutigen Interpreten der Kunstmusik alleine von den Organisten erwartet wird.*

Über die spezifisch protestantischen qualitativen Anforderungen dieser Tradition im Sinne meines Vaters hatte ich im März 1994 in der seinerzeit neu gegründeten reformierten Zeitschrift „Zsoltár“ (Psalter) einen Artikel geschrieben. Mittlerweile kann ich erfreut feststellen, daß die Orgel- und Kirchenmusikstudierenden am Konservatorium der Universität Debrecen als erste in Ungarn den dort aufgezeigten Weg bereits beschritten haben. Sie entwickeln sich großartig und können sich mit Recht auf das spirituelle und kirchenmusikalische Vermächtnis Zoltán Gárdonyis berufen.

In der Vielfalt der gegenwärtigen Erfahrungen kann man aber gleichzeitig auch dessen „dunklen Kontrast“ erleben: so hat beispielsweise im Januar 2006 ein bekannter Budapester Kirchenmusiker ausgerechnet im Internet-Portal der Reformierten Synode zwei Begleitsätze – sicherlich als gutgemeinte Handreichung – veröffentlicht, deren eklatante Ungeschicklichkeit und Niveaulosigkeit bereits beim Schüler eines Konservatoriums im ersten Semester auffallen würde.

Es gehört nicht viel Fantasie dazu, sich vorzustellen, wie die gottesdienstliche OrgelImprovisation bei demjenigen aussieht, dessen vorher sorgfältig schriftlich ausgearbeiteten und für öffentlichkeitsfähig gehaltenen Sätze bereits dermaßen dürftig sind. Es ist eine Ironie des Schicksals und entbehrt auch nicht einer bemerkenswerten Logik, daß der Verfasser ebendieser dilettantischen Sätze ausgerechnet dieselbe Person war, die vor zwölf Jahren, noch als Musikstudent, sich schriftlich von jenen Zielen distanziert hatte, die im oben erwähnten Aufsatz der Zeitschrift „Zsoltár“ formuliert worden waren. Dieser Kollege hat die Bemühungen Zoltán Gárdonyis um *die Qualität der Einleitung und Begleitung des Gemeindegesanges* offensichtlich weder 1994, noch in den seither vergangenen Jahren verstanden.

Ich möchte hoffen, daß im 21. Jahrhundert trotz dieser offenkundigen und handfesten Unzulänglichkeiten der Budapester Ausbildungsstruktur dennoch eine solche Kirchenmusiker-Generation heranwachsen wird, die im Zeitalter der unbegrenzten Informationsflüsse, der dienstlichen Mobiltelefone, der gigantischen Einkaufszentren und der ausgefeilten Heimkino-Systeme eines Tages vielleicht in der Lage sein wird, zumindest die Melodien des Gesangbuches mit professionellen Begleitsätzen zu versehen und später einmal auch ein neues Orgelbegleitbuch hervorzubringen.

Es geht um nichts weniger als um *die Zukunft des Gottesdienstes*, und dann war von den kirchenmusikalischen Dimensionen der zeitgenössischen Komposition, der

Improvisations- und Interpretationskunst noch nicht einmal die Rede. Es wäre traurig, wenn die *Tradition der musikalischen Professionalität*, wofür der Name Zoltán Gárdonyis steht, unterbrochen würde und ebenso traurig wäre es, wenn ich mit meinen sechzig Jahren weiterhin als der jüngste reformierte Komponist gelten müsste. Es erfüllt mich mit tiefer Sorge, daß in Ungarn noch keine Anzeichen für die Heranbildung des Nachwuchses in dieser Richtung zu sehen sind.

Ich bin überzeugt, daß Liturgiewissenschaft, Hymnologie und Musikforschung kein Ersatz sein können für die Kirchenmusik als Kunst. Genauso wie die Kunstgeschichte und die Literaturwissenschaft naturgemäß aus der Reflexion der bildenden Kunst und der Literatur hervorgegangen sind, hat auch die Musik im Laufe der Zeit ihre wissenschaftlichen Hilfsdisziplinen hervorgebracht. Bei einer organischen, natürlichen Entwicklung könnte also auch ein zum Blühen gebrachtes kirchenmusikalisches Leben die glaubwürdige Pflege der entsprechenden Wissenschaften nach sich ziehen.

Die umgekehrte Reihenfolge wäre ebenso undenkbar wie absurd, und darum besteht zwischen der sogenannten kirchenmusikalischen Doktorenausbildung in Budapest und der musikalischen Wirklichkeit der meisten Gottesdienste in Ungarn ein schmerzlicher Widerspruch.

Denn was wäre der Gegenstand etwa der literaturgeschichtlichen Forschung ohne die vorausgehende Existenz von Gedichten und Romanen? Wie könnte etwa die Geschichte der bildenden Kunst weitergehen ohne Bildhauer und Maler? Was würden die Museen sammeln ohne die Entstehung neuer Bilder und worüber würden dann eines Tages die Kunsthistoriker schreiben? *Worüber könnte ein Musikwissenschaftler publizieren, und welche Melodien, welche mehrstimmigen Sätze oder gar Meisterwerke könnte eine noch so gelehrte und hochkarätige Liturgie-Kommission in den Gottesdienst einbeziehen ohne die Präexistenz der entsprechenden Kompositionen?* Denn diese Musik muß – bevor sie zum Untersuchungsgegenstand oder zum Teil der Liturgie werden kann – doch zunächst einmal irgendjemand irgendwann komponiert haben und darüber hinaus müssten diese Werke schließlich dann auch noch hörbar gemacht, also aufgeführt werden, und dies möglichst auf einem akzeptablen Niveau.

Wenn die Evidenz dieser Priorität der Kunst nachhaltig übersehen wird, dehnen sich im hierdurch *auch im kirchlichen Raum entstehenden Vakuum* nach und nach gänzlich andersartige Substanzen aus. Ein konkretes Beispiel: es ist hinreichend bekannt und wird auch zu Recht beklagt, daß in den kommerzialisierten Medien bzw. in der weltweiten elektronischen Unterhaltungsindustrie Tag und Nacht der schnelle Lustgewinn als Lebensziel propagiert wird. Durch diese *geschäftsmäßige, ja planvolle Globalisierung der geistigen Defizite* lassen die Fähigkeit und die Bereitschaft zur Erkennung von Werten in der Gesellschaft rapide nach, und mit dem schwindenden Konzentrationsvermögen der Bevölkerung geht auch der Wunsch nach wertvoller Literatur oder hochwertiger Musik zunehmend verloren – genauso wie die Bereitschaft, Glaubenswahrheiten zu verstehen und sich anzueignen.



Die kirchenmusikalischen Bewandnisse dieses destruktiven Prozesses werden dort sichtbar und hörbar, wo die Musik etwa von Diskotheken und Pop-Fernsehsendern mit frommen Worten verbunden in den Kirchenraum getragen wird – vermutlich in der gutgemeinten Annahme, daß alleine durch die ihr unterlegten frommen Texte bereits jedwede Musik geeignet wäre, Gott zu ehren. Gleichzeitig aber ist es unbestritten, daß *es nicht gleichgültig ist, auf welchem Niveau gepredigt* und ob der Abendmahlswein aus einem Kelch oder aus einem Plastikbecher gereicht wird. Die künstlerische Dimension der Kirchenmusik entspricht etwa dem Anspruch an die Qualität einer Sonntagspredigt und auch darum ist es *nicht gleichgültig, welche Musik im Gottesdienst erklingt*. Eine fundierte Bibelauslegung, deren sprachliche und inhaltliche Qualität nicht ohne Grund ein umfassendes akademisches Studium und die wöchentliche Vertiefung in der Materie voraussetzt, kann schließlich auch nicht etwa durch beliebiges Schwätzen in saloppen Worten ersetzt werden.

Es ist ebenso unbestritten, daß etwa ein Knäuel von buntem Garn die daraus kunstvoll zu gestaltende und gestaltete Altardecke selbstverständlich auch nicht ersetzen kann. Ebenso liegen auch der sakralen Baukunst nicht etwa zufällig, sondern zur Ehre Gottes hohe ästhetische Ansprüche zugrunde, und aus demselben Grund begegnen wir auch bei den Abendmahlsgeräten den Zeugnissen der Goldschmiedekunst. Wenn der Qualitätsanspruch im Umgang mit dem Wort zur Ehre Gottes, bei der Kirchenarchitektur und bei den Abendmahlsgeräten selbstverständlich ist, *warum sollte dann dieser Anspruch gerade bei der Kirchenmusik aufgehoben sein?*

Auch der wohlbekannte Einwand unserer Tage, hochwertige Musik sei insbesondere bei der Jugend nicht mehrheitsfähig und darum bräuchte man auch in der Kirche etwas anderes, strotzt vor Unlogik: denn selbst die Nachfolge Jesu ist keine mehrheitsfähige Angelegenheit (und sie ist es auch früher nie gewesen), diese Anforderung wird deswegen

jedoch noch lange nicht hinfällig. Aus guten Gründen unterscheidet sich etwa die sprachliche Gestaltung einer Predigt und eines Gebetes auch vom alltäglichen, mehrheitsfähigen Sprachgebrauch. Darum leuchtet nicht ein, warum man *von den Elementen des Gottesdienstes ausgerechnet nur die Musik* mehrheitsfähig machen und diese durch eine Art freiwillige musikalische Proletardiktatur ebnen sollte.

Hierüber im Alltag des kirchlichen Dienstes kompetent zu entscheiden, kann nur aufgrund einer tiefgreifenden, biblisch begründeten Konzeption geschehen. Es wäre äußerst fragwürdig, wenn sich das Verhältnis der Kirche zu ihrer Musik lediglich durch biographische Zufälle ihrer Amtsträger definieren ließe, wenn also die gerade zufällig vorhandene oder ggf. auch fehlende musikalische Bildung, die um sich greifende Kulturlosigkeit oder Gleichgültigkeit der jeweiligen Entscheidungsträger dienstlich bedingt offiziellen Rang bekäme.

Bemerkenswerterweise kommt es aber auch vor, daß hochwertige Kirchenmusik plötzlich für einige Stunden – aus protokollarischen Gründen – zu einer wichtigen Anforderung wird. Bei Ereignissen wie z. B. Papstbesuch, Einführung eines Bischofs, bei Fernsehübertragungen oder bei Trauergottesdiensten für hervorgehobene Persönlichkeiten der weltlichen und vor allem der kirchlichen Hierarchie wird substanzvolle Musik nicht nur begrüßt, sondern vielfach sogar – und dann bitte möglichst auf professionellem Niveau vorgetragen – ausdrücklich erwartet und auch gerne finanziert. *Warum jedoch nur bei solchen Anlässen?*

Der Gebrauch von Kunst in der Kirche sollte nicht auf menschlicher Eitelkeit sondern auf dem Leitgedanken „ad maiorem Dei gloriam“ beruhen. Und wenn tatsächlich das Lob Gottes das Ziel der Kirchenmusik sein soll, dann gilt deren Qualitätsanspruch für jeden Sonntag gleichermaßen. *Darum muß es selbstverständlich sein, hierfür die personellen und materiellen Voraussetzungen genauso zu ermöglichen, wie dies bei der landesweiten Sicherstellung einer anspruchsvollen, fachgerechten Sonntagspredigt auch selbstverständlich ist.* Schließlich werden in den Amtskirchen die Aufgaben der Bibelauslegung und der Seelsorge auch nicht von gutmeinenden Amateuren in ihrer Freizeit wahrgenommen. Der oben zitierte Theologieprofessor Lajos Gönczy hat seinerzeit bei seiner Klage über das Wimmern der unter unqualifizierten Händen leidenden Orgel dies alles sicherlich nicht bedacht.

Am Ende meines Vortrages angekommen möchte ich den bis heute gültigen Imperativ des 96. Psalmes in Bezug auf das 21. Jahrhundert so formulieren: „*Singt – also komponiert – dem Herrn neuen Lieder!*“ Dies schließt im weitesten Sinne die Pflege und die Förderung aller Formen wertvoller Kirchenmusik ein, und es wäre gerade den heranwachsenden Generationen gegenüber ein schweres Versäumnis, wenn die Kirchen die tiefgreifenden, zu Gott führenden musikalischen Erlebnisse den Konzertsälen überlassen würden.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die zukünftige Entwicklung der Kirchenmusik von der Beantwortung zweier Fragen abhängt. Erstens: inwiefern spiegeln sich die oben dargestellten Prioritäten in den kirchenmusikalischen Ausbildungsstrukturen? Zweitens: wieviel hochwertige Musik braucht und verträgt die Kirche? Diese beiden Aspekte sind für mich die Quintessenz des spirituellen Vermächtnisses von Zoltán Gárdonyi.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.



The Organ Building Art in the Hungarian Reformed Church

by
István Dávid

Analysing the organ building activity in the Hungarian Reformed Church we have to start from the age of Reformation. We have an 'organ' which dates back before the Reformation: a wall painting from the end the 14th century, the portativ from Nagygámbfalva.

One of the most exciting periods of European organ history is at the end of the 15th century and the first part of the 16th century. We know the types of several organs used mostly in Germany and Holland in the religious services of that time (Blockwerk, Regal, Positiv). We are sure that the new development of the instrument, namely, the connection of these types and the appearance of the so-called and well-known „church organ” with 2 or 3 keybords, started in the 16th century too, at the same time as the Reformation. Therefore the several directions and differences of religions had a great influence on organ buiding.

The Hungarian Reformed Church, as a result of the Puritan conception, did not approve of instrumental music in their liturgy. Therefore, it is important to mention the opinion of such personalities of the Reformation as: Luther, Zwingli, Calvin and István Geleji Katona, the bishop of calvinist orthodoxy untill 1633 in Gyulafehérvár (Transylvania). Some communities and ministers – even in our days – are not able to make a balance between

Calvin's opinion and the actual situation. It is well known, that Calvin was against the use of organs, but at the same time not against the arts and music, which – in his words – is 'gratia generalis' given by God to humanity.

We have sources about the opinion of Hungarian synods from Debrecen in 1562 and 1567. The 17th century is an „organless period” among the Hungarian Reformed communities, but some equipment, for example a special music stand ('singing chair') for the cantor shows the presence of an active Gregorian chant in early protestant church music. The Reformed Congregations issued an interdiction which allowed the use of organs in churches only after the synod of Bögöz (Mugeni) in 1761, while the Unitarian Churches only after 1806. Therefore, their first organs were used ('second-hand') instruments with great historic value from the previous centuries. Because the first organs used in the Hungarian Reformed liturgy were built in Transylvania, we can not speak about political borders, when we are discussing organ making. Many of the instruments made by builders like Johannes West (from Banska Bystrica to Hermannstadt), Johannes Hahn (born in Levoca 1712), Johannes Prause (origin from Silezia), or later, István Kolonics (from Bácska –Yugoslavia) demonstrate this. In the history of organ building we can discover a remarkable instrumental migration, mostly from the Saxon Lutheranian church to the Hungarian communities in Transylvania and from the Catholics to Calvinists in Hungary.

The number of organs in the Reformed Church of Hungary and Transylvania can be estimated at about one and a half thousand, the exact number is unknown yet.

Actually we have the list of those organs which were bought by the Reformed and Unitarian congregations after the 1761 synod, and we also know the order of appearance and spread of organs in the Hungarian Reformed Churches. We know – more or less – exactly when and where the first organ of each congregation had been built: from the middle of the 18th century to the beginning of the 19th century in the area of Transylvania and Partium, and from the 19th century in the territory of modern Hungary. So we can say that the appearance of the instrument for the Hungarian Reformed communities started from the Carpathian Corner in Sepsiszentgyörgy 1753, and slowly – nearly in 100 years – its use was accepted in all the Reformed churches of Hungary. Between 1750-1800 about 50, and between 1800-1850 more than 150, organs were built in Transylvania. There were some exceptions in Hungary too: we know about organs from Debrecen College 1764 and Golop – 1728.





Appearance and spreading of organs (1728-1840)

Transylvania

1753	Sepsiszentgyörgy
1756	Köpec
1757	Kézdivásárhely
1760	Erdőfüle
1761	Bögöz
1762	Felsőboldogfalva
1765	Kolozsvár – Central Church
1768	Torda-Ótorda
1769	Szilágysomlyó
1770	Bonyha Szék
1775	Kolozsvár-Alsóváros
1776	Rugonfalva
1777	Bágy Marosvécs
1778	Déva
1780	Dés
1782	Patakfalva
1784	Szászrégen-Magyarrégen Nagybánya ?
1785	Piskolt
1786	Illyefalva Nagyszeben
1787	Sepsiszentgyörgy-Szemerja
1788	Marosvásárhely Zilah
1789	Nagyborosnyó

Hungary

1728	Golop
1764	Debrecen Kollégium (Positiv)

1790	Koronka Középajta Marosfelfalu
1792	Nagykend
1793	Nagygalambfalva Székelyvaja
1796	Kovászna Magyarigen
1797	Nagybacon
1798	Bánffyhunrad
1799	Bibarcfalva Magyarbikal Szászczás
1800	Dálnok Zsibó
1802	Héderfája
1803	Balavásár Etéd
1805	Kányád Magyarvalkó
1807	Magyarkirályfalva
1809	Felsősófalva Székelyszenterzsébet
1810	Kökös
1811	Nagyenyed Székelymuzsna
1813	Kalotadámos
1814	Farcád Kelementelke Szatmárnémeti
1815	Harasztos
1818	Abafája Rákost
1819	Zsobok
1820	Harangláb Szilágyzovány
1821	Petek
1822	Kórispatak Torda-Ujtorda
1823	Magyarvista
1824	Bodos
1825	Tancs
1826	Havad
1827	Kolozsborsa
1828	Magyarlóna Nagybánya
1829	Somkerék

1806	Soltvadkert ?
1808	Hajdúböszörmény
1810	Mályinka
1811	Mohács Kecskemét
1813	Siklós
1816	Atány
1817	Hajdúszoboszló
1820	Bükkábrány Gerjen
1821	Gyula Miskolc – Kossuth street Szeremle
1824	Dömsöd
1826	Solt
1828	Fülöpszállás

1830	Vámosgálfalva
1832	Magyarkecel
1833	Magyarfenes Nyárádkarácsony-Folyfalva
1834	Kolozs Szolokma
1836	Fiatfalva Küsmöd Türe
1839	Agyagfalva Sepsiszentkirály Szövérd
1840	Marosbogát Mezőcsávás

1830	Budapest Kálvin square Hódmezővásárhely Debrecen – Kollégium (Oratórium)
1833	Szalaszend-Szala
1835	Túrkeve
1838	Debrecen – Great Church
1839	Tata
1840	Berettyóújfalu Hódmezővásárhely New Church

We have documents about two registrations of organs: the first from 1885, the second in the end of the 20th century (1977, 1985-1987). Let us see the number and the development of organs in each districts of the Reformed Church.

The organs in the Hungarian Reformed Church

Districts	General Registration 1885			Recent registrations			
	Congregations	Organs		1977	1985	1987	Total
			%				
Transylvania (Kolozsvár)	530	268	50,56	373			373
Partium (Nagyvárad)						114	114
Transylvania total:	530	268					487
Danube (Budapest)	252	84	33,33		190		190
Tiszáninnen (Miskolc)	347	35	10,8		146		146
Tiszántúl (Debrecen)	556	110	19,78		229		229
Transdanubian (Pápa)	288	20	6,94		135		135
Hungary total:	1443	249	17,26		700		700
Total:	1973	517	26,20				1187

These marvellous and monumental instrumental buildings can be contrasted to the products of several small workshops developed from the middle of the 18th century on. Their presence in Reformed Churches make some rustic and lovely original pieces. These creations are valuable complementary pieces to the European craft of organ-making. The 20th century brought important changes to Europe and Transylvania. The two world-wars, then the economic depression and the political limitations made organ-making impossible. Fortunately, poor financial means prevented the existing musical instruments

from being rebuilt in the less stylish 20th century style. 1990 is the beginning of new possibilities and new problems too.

After 250 years we have organs – as Luther sad 'Sic nos habemus organa propter iuventutem... – because of our childishness'. But not only because of our childishness! The value of these instruments is over 25-30 thousand million Ft.

We hope that the Hungarian Reformed Church will find a way to use marvellous instruments in the liturgy of our time, and in the future.



Concert of Angel among Inhumanity¹

by
Balázs Méhes

Paul Hindemith is often mentioned as a leading figure of the German avant-garde and as a revolutionary reformer. As the organizer of the Donaueschingen and the Baden-Baden Music Festivals, he became famous for his feeling for the “new”, his love of experimentation and his provocative manner of composition, which frequently irked the philistines. However, his music was not a radical break with the past, and in his last composing period he was regarded as somebody behind the times.² His attachment to the roots can also be seen in his main work. In choosing his theme, in his counterpoint technique and in the adopted melodies — by using a 17th century hymn and a Gregorian cantus firmus — he shows the appreciation of the art of his predecessors and the intention to follow in their footsteps.

In 1933, when Hitler came to power as head of the German national socialists, Hindemith was a tight corner, because of his Jewish wife and his democratic principles. At this time, in addition to numerous melancholic, resigned and desperately worded songs, he started to write a libretto for an opera called “Mathis der Maler”.³ In this text he expresses his thoughts about art through the life of a painting giant whose figure was lost in the good of anonymity and became known as Matthias Grünewald⁴ (ca 1470/80-1528).

Mathis was an extraordinarily significant artist of the reformation era. We do not know when he was born, what his parents were like, where he studied and how he received his assignment to complete the masterwork of his life, or why he was converted to the Lutheran faith. The story of his life was left to us only in fragments. Hindemith aimed to explore the available resources to learn about Mathis, and spoke of him in the most majestic terms: “He is a man whose figure is lost in the shadow of legends, and whose name was not known for centuries. Nevertheless he speaks to us with unusual emphasis and warmth... He resembles J. S. Bach in that he composed at a time when he remained the heir and preserver of the previous era.”⁵ Mathis, after seeing the scathing wars as a result of the reformation — and possibly for other unknown reasons — turned to the Lutheran reformation, renounced all his artistic activities, and as a hydraulic engineer designed mills and water lifts in Halle, where he later died.⁶

According to the opera, Mathis is working and painting at the Isenheim Antonite monastery when Schwalb, the leader of the protestant peasants, and his daughter arrive, in flight from persecutors. Mathis houses them, despite their earlier rebellion against his

¹ This article was published in Hungarian as the first part of “Két zenei írás” *Studia Caroliensia*, 7 (2006/2) pp. 55-64.

² Jürgen Mainka, *Paul Hindemith*, In *Magyar Zene* VII, 1 (1966) p. 55.

³ Giselher Schubert, “Paul Hindemith”, Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 11 March 2007), <<http://www.grovemusic.com>>

⁴ He was not called Grünewald in his life, he is probably identical with Mathis Gothardt-Nithard (Neithardt). Hindemith calls him Mathis.

⁵ Paul Hindemith, “*Mathis der maler*” – booklet for the opera, EMI 555 237-2 - CD

⁶ Wilhelm Fraenger, *Matthias Grünewald*, trans. Ernő Hárs, (Budapest: Corvina Kiadó, 1988) p. 113.

employer, the Archbishop of Mainz. From the conversation between Schwalb and Mathis we get acquainted with the basic questions of the message of the opera.

SCHWALB

(stopping in front of Mathis's painting)

Don't worry yourself. I feel fine. The weakness is past.

(pretending to be surprised)

No, is it possible? Painting - that still exists!

MATHIS

Is it sinful?

SCHWALB

Perhaps, when so many hands are needed to make the world better

MATHIS *(smiling)*

When did broken hands ever make anything better?

SCHWALB

Sooner than your painted saints will.

MATHIS

Of course, a painting could hardly convert you. Why should you worry about the arts? They are closer to God and obey their own laws.

SCHWALB

That's why they make no sense to the ordinary man. The world is in revolt, the peasants are on their way. Everyone takes a hand where best he can. Think of your own skin. Every blow that plagues the peasant hits you too. And there are blows a plenty. He labours in serfdom day and night. His land is trampled, his cattle are taken from him, he is squeezed with taxes and tribute, he is fearfully tormented. Rights are only for the rich man. Everyone can oppress poor Johnny. Just so the princes and priests can keep on stuffing their knapsacks to the brim. But that's over now. The peasant is rising up in anger. He is throwing off the yoke. We have advanced through Swabia, gaining victory after victory, until the enemy defeated us, once only. Our victorious course is not checked. The waves of the peasant army have spread as far as Würzburg. We have men enough. Only leaders and money for the war are lacking. The government army is approaching. If it wins the peasants are lost for ever. That doesn't trouble you. If all is destroyed, you will still stand before your pictures and paint what no one wants to look at. Have you fulfilled the task God laid on you? Is what you shape and paint enough? Are you not intent only on your own advantage?⁷

⁷ English translation by Bernard Jacobson – booklet for the opera, EMI 555 237-2 – CD

From these lines we can hear the essence of Hindemith's own query and struggle. How can an artist persist in a time of dismay, what is the meaning and aim of his art? In the opera Hindemith uses Grünewald's life as a foil on which he paints his own personal struggles. He expresses his confession about his own art in the lyrics of the opera. Hindemith professes that as long as the artist is searching to alleviate for his moral and social conscience, he remains inadequate to fulfill his task.⁸

It becomes clear from the next act – picture – that the oppressors are being controlled by other forces and they do not make their own decisions. Archbishop Albrecht von Brandenburg – against his personal will and Mathis' mediating plea – has to draw together six hundred soldiers against the rebels. The painter leaves his carrier behind, and driven by his conscience he stands besides the peasants, but before long he is disappointed in them because of the brutality and inhumanity that springs from their vindictiveness. Because he has no intention to share the iniquity of the rebels, he returns back to his mandator, Albrecht, and produces the most important, monumental, 3-panelled triptych altarpiece of his life, the High Altar of Isenheim.⁹

In June 1933 Wilhelm Furtwängler, the conductor of the Berlin Philharmonic Orchestra requested a new orchestral piece from Hindemith. Since he did not want to set back the composition of the opera, he wrote a 3-movement symphony using music from the existing scenes. The overture of the opera corresponds to the first movement of the orchestral version. He names this "Angel Concert", based on the second view of the Isenheim Altar. In this picture, "the hall of the heavenly church comes down where angels of all orders and ranks start a polyphonic concert" surrounding the mother holding the newborn Redeemer.¹⁰ Knowing all the panels of the triptych, Hindemith could have afforded to choose another one as the program of the overture. Although he decides otherwise he would have had a more dramatic effect from the portrayal of the "Crucifixion" or the adjacent panel, "The Temptation of St. Anthony", whose figure is in accordance with the vicissitudes of fascism.

The Foretaste of the Future

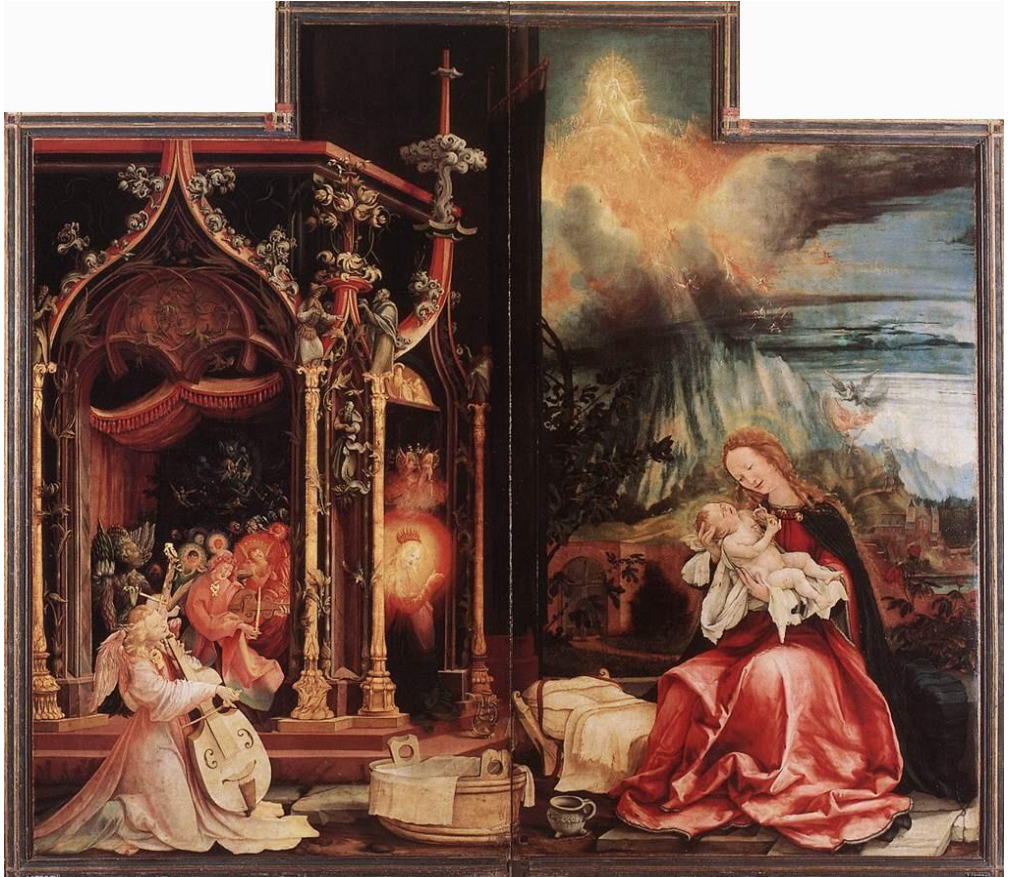
In the world of heaven "that God prepared for those who love him" (1 Corinthians 2:9), harmony abides. Mathis tasted the beauty of this current and future country when he painted his very original works. This is the ideal, the blinking of the platonic among those who are in need of all of these things. As he says in the sixth act of the opera: "Old tales weave holy pictures to us which are the reflections of a higher matter". This mirroring is also manifested in the "music given from above" as he goes on: "the notes speak to us even more reverently if the music that was born in ineptitude bears the mark of heavenly origin". To portray this, Hindemith chooses a medieval tune, probably the slightly modified tune of a 15th-century hymn (which was published in the Mainzer Cantual in 1605), the "Es sungen

⁸ Ian Kemp, Vorwort, trans. Giseler Schubert, Paul Hindemith: *Mathis der Maler Symphonie – partiture* (London: Ernst Eulenburg, 1984)

⁹ If the dates 1512-1515 for the altarpiece are correct, the libretto cannot be regarded as trustworthy, because the peasant wars were in 1525-1526.

¹⁰ Wilhelm Fraenger, *Matthias Grünewald...* p. 37.

dreier Engel ein süßen Gesang”. This interestingly– as you can see in the painting – is about the singing of three angels.



*Matthias Grünewald: The Isenheim altarpiece, second view: Concert of Angels and Nativity.
1512-1515. Colmar, Musée d'Unterlinden*

Symbol of Holiness

The number three, the symbol of the Trinity for centuries, is particularly significant in both works. The three musical angels of the painting are closely linked with the three themes of the sonata-form movement; they return with the text in the sixth picture (act), with Mathis giving an almost analytical description of the celestial creatures in the piece to Regina, Schwalb's daughter. On the other hand, the three mystical string chords that open the Angel Concert – according to some analysts – relate to the three gothic pointed arches in the painting, and the “Angel Chorale” announced by the three trombones in $\frac{3}{4}$ time accompanied by triplets which is imitated three times by the other orchestral parts.¹¹

Fig. 1¹²



Enchantment of time

This music, which was formed from two different inspirational resources, creates the image of experiencing three works of art at the same time, like “painting and traditional tune in the symphony”. The visual impression, stored in the memory, is intensified by the music and the listener is carried away to another space-time relation. Empathy for the work's complexity, after the recognition of the above also enables the listener to experience both present realities and future joys- which also appears in the music - from both persecuted artists (Mathis and Hindemith).

So why did the “music of angels” appear in the symphony that was written in the beginning of the dreadful regime of Hitler?

Mathis and Hindemith see art as embodying an anticipation (*prolēpsis*) of the “powers of the coming age” (Hebrews 6:5) ; its symbolism — often secretly — points towards the origin of art; by placing the past and the future in the intersection of the present there is a Holy Spiritual experience. That is why inhumanity cries for an angel concert.

English translation by Tünde Nacsá

¹¹ Cf. Walter Heise, “P. Hindemith: *Symphonie Mathis der Maler* (1. Satz)” in *Werkanalyse in Beispielen*, ed. Siegmund Helms and Helmut Hopf (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986) pp. 342, 334.

¹² Ulrich Michels, *Zene, SH atlasz* (Budapest: Springer-Verlag, 1994) p. 500.

R.S. Thomas: Poet of the Hidden God

by
Éva Petrőczy

Some years ago, at an international conference, organized by the Pázmány Péter Catholic University, the Károli Gáspár University of the Hungarian Reformed Church and the Hermeneutical Centre I spoke about R. S. Thomas, the world-famous priest-poet and Nobel Prize nominee.¹

This inaugural lecture on him was followed by several others and I also offered an elective course on his poetry, not to mention my several published and unpublished Thomas-translations and some radio-programmes on him. Here and now I should like to speak about one aspect of the art of this patriarch of religious poetry: I d like to introduce him as „the poet of the hidden God”, of *Deus absconditus*.

You may ask, why. Primarily not because of my never-ceasing interest in theology – it is the smaller part of the parcel. I think, his attitude towards religious poetry is like a bitter healing herb for numerous upset stomachs being overfed by the platitudes of the so-called Billy Graham-style of evangelical poets (rather: versifiers).

The idea of speaking about God as someone invisible but at the same time always and everywhere present is – of course – not a Thomasian invention.

Let me mention now only two episodes of the Old Testament: the 3rd and 19th part of the second book of Moses: „And the angel of the Lord appeared to him in a flame of fire out of the midst of a bush; and he looked, and lo, the bush was burning, yet it was not consumed. And Moses said: „I will turn aside, and see this great sight, why the bush is not burnt. When the LORD saw that he turned aside to see, God called to him out of the bush. „Moses, Moses!” And he said, „Here I am.”²...” And the LORD said to Moses: „Lo, I am coming to you in a thick cloud.” And Mount Sinai was wrapped in smoke, because the LORD descended upon it.”³

If you happen to know the reserved behaviour, the hidden life of the inhabitants of Wales, first of all of North-Wales, the very stage of R. S. Thomas’s life and pastoral service, the ideas and consequences of A. M. Allchin’s *Praise Above All* (Discovering the Welsh Tradition) seem to be quite natural.⁴

„...Within the Christian tradition of prayer and praise, it has always been recognized that there is a need for another and still more profound question mark to be placed against such statements of affirmation (You know, the evergreen and everlasting affirmation of

¹ Petrőczy, Éva, *R. S. Thomas, a Druid-Bard of Wales*, in *Novelty*, 1996/1. pp. 42–47.

² *The Bible, Rev. Standard Version* (London: The British and Foreign Bible Society, 1977), p. 47.

³ *ibid.* p. 62.

⁴ A. M. Allchin, *Praise Above All* (Cardiff: University of Wales Press, 1991), pp. 158–159.

cheap Christian propaganda! P. É.) There is a way of negation of images which is a necessary complement and corrective to the way of affirmation, a way of negation which in the end goes even further. Unless we remember that the God to whom all names apply is also the God who is utterly beyond all names, innominable as well as omnominable, the words which we use about him will tend to become too definitive and limiting, too closed and literally understood. There is a danger that we shall become too comfortable in our affirmation of God's glory seen in the face of his creation, that we shall take ourselves and our words too seriously, too literally, and lose sight of the innumerable inadequacy of every part of the created universe to represent fully the infinity of its Creator. Then our words and concepts will become solid object in themselves, idols which imprison us, rather than windows or doorways which open out a way for us beyond all words and images into the silence, the mystery, the infinity, the nothing of the divine being. For God is indeed no thing that we could comprehend or say in any final or definite way... In the poetry of the twentieth century Wales, it (the tradition of negation, of doubts in Christian poetry, instead of a flood of affirmations of any sanctimonious popular writer! P. É.) has been followed by R. S. Thomas, one of the outstanding writers in English. Much in this book could be read as providing a background to the understanding of his work."

Now let us have a closer look at some moments of his strengthening our belief through reflecting the humble, the hidden, not the mighty and glorious. As you surely know, God's greatness is often depicted in the description of high churches, of cathedrals. An early prose work of R. S. is perhaps one of the best examples of his being the poet of the hidden God. It was so even in the preparatory phase of his literary career. In this short but significant essay he describes two hidden little Welsh chapels, The Chapel of the Spirit and the Chapel of the Soul. The (at that time) 35 years old priest-poet praises these abandoned huts of prayer not only because of his deeply rooted Welsh nonconformity, but because of his belief in the fact that the precious elements of human life – just like God himself – must be hidden. This very word appears in the essay only once and seemingly not referring to the Creator: „This was a Chapel, then, for the scattered community of people who would travel once a week from their hidden inaccessible homes, to worship and pray together for a short time, and the home they would go, each along his own particular path on his frisky pony, sunk in long and deep meditation.”⁵

The second „Deus absconditus”-example is also a prose one, but undoubtedly nearing poetry, as it deals with Christmas, one of the Leitmotifs in the poems of R. S. Thomas: „How many children and grown-ups feel a secret desire for snow, or at least a touch of frost on Christmas Eve? The very word Christ has that thin, crisp sound so suggestive of frost and snow and the small sheets of ice that crack and splinter under our feet, even as the Host is broken in the priest's fingers.”⁶

The above quoted description is at the same time an extremely tender and delicate example of a hidden Holy Supper, just like one of his poems, *The Moor* which I intend to discuss later.

⁵ R. S. Thomas, *Dau Gapel (Two Chapels)*, in *Selected Prose*, ed. by Sandra Anstey, introduced by Ned Thomas (Poetry Wales Press, 1986), p. 45. (originally published in 1948)

⁶ *ibid.* p. 57.

The third Thomasian prose worth mentioning in this context is the most often quoted. It is the introduction to *The Penguin Book of Religious Verse*. These lines are more than an „editorial creed” – they are part of a holy war against the dusty, sometimes disgustingly juicy conventions of religious poetry: „To him (to the mystic) the *Deus Absconditus* is immediate, to the poet He is mediated. The mystic fails to mediate God adequately insofar as he is not a poet. The poet, with possibly less immediacy of apprehension, shows his spiritual concern and his spiritual nature through the medium of language, the supreme symbol. The presentation of religious experience in the most inspired language is poetry. This is not a definition of poetry, but a description of how the communication of religious experience best operates. Yet it is some of the poems in this book, which purport to do this, that will arouse the indignation of the religious, more especially of the Christian reader. Let me say at once that, by sticking somewhat loosely to orthodoxy, I have attempted to broaden the meaning of the term „religious” to accommodate twentieth-century sensibility. And yet the interesting question arises as to how much good poetry could have been assembled, had one been confined to more orthodox and conventionally religious poems? So with religion, it is not necessarily the poems couched in conventionally religious language that convey the truest religious experience.”⁷

These eloquent words were repeated by him in a more playful manner. R. George Thomas quotes a very simple *ars poetica* by R. S.: „...the poet of the new age may already have been hatched in some incubator or other. For myself I cannot boast even a guitar. I play on a small pipe, a little aside from the main road. But thank you for listening.”⁸ And now – the poems. The first and most complicated one is *The Moor*:

„It was like a church to me.
I entered it on soft foot,
Breath held like cap in the hand.
It was quiet.
What God was there made himself felt,
Not listened to, in clean colours
That brought a moistening of the eye,
In movement of the wind over grass.

There were no prayers said. But stillness
Of the heart’s passions – that was praise
Enough. And the mind’s cession
Of its kingdom. I walked on,
Simple and poor, while the air crumbled

⁷ *The Penguin Book of Religious Verse*, ed. by R. S. Thomas (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1963), pp. 9–10.

⁸ R. G Thomas, *Humanus Sum, A Second Look at R. S. Thomas*, in: *Critical Writings on R. S. Thomas*, ed. by Sandra Anstey (Seren Books, 1992), p. 20.

And broke on me generously as bread.”⁹

The first strophe is a lovely, but not unusual pantheistic description of feeling God’s presence when one is experiencing the beauties of nature. The undoubtedly most significant line is: „Breath held like a cap in the hand” – when – first reading it I thought it was only the unornamented expression of the simple country folk’s gestures at any holy service. No wonder – Welsh expressions were quite rare during my English studies.

Jason Walford Davies, one of the best scholars of 20th century Welsh lyrics clarified the Celtic features of this fragment: „R. S. often celticizes his poetry by importing Welsh idioms into it. Thus when he recommends above, for the condition of being out of breath, the phrase „â’i wynt yn ei ddwrn” (with his breath in his fist)...This perfect image for what Wordsworth once called „breathless adoration” conflates outer and inner, fast and slow, secular and religious, Welsh and English.”¹⁰

The second strophe offers the feeling of „homeliness” not only for the Welsh, but for any Hungarian Calvinist reader as well. The half sentence „I walked on / Simple and poor...” comes from a widely sung hymn, entitled: *Just as I Am, Without One Plea*

Text: Charlotte Elliott, 1841, Tune: J. Barnaby.¹¹

In Hungary people sing this very song when taking the holy supper. The fragment of the hymn, re-appearing in the Thomas-poem sounds like this: „Just as I am, poor, wretched, blind...”

Justin Wintle quotes in his excellent Thomas-monograph a paragraph from R. S.’s highly reserved autobiography, *Neb* (Nobody) which shows the poet’s aversion towards the sometimes rather primitive hymnology of modern times: „R. S. was not fond of hymns, third-rate verses set to similar tunes. He much preferred chanting in the style of the monks...”¹²

The above mentioned, relatively modern song seems to be an exception, a 19th century, un-monk-like tune and text, but still to his finicky liking. Or a fossil of long decades of his pastoral service.

The second poem dedicated to the hidden God is entitled

⁹ R. S. Thomas, *Collected Poems* (London: J. M. Dent, 1993), p. 166.

¹⁰ Jason Walford Thomas, *Thick Ambush of Shadows: Allusions to Welsh Literature in the work of R. S. Thomas*, in *Welsh Writing in English*, vol. 1. 1995, p. 112.

¹¹ In English: *Psalter Hymnal of the Christian Reformed Church* (Michigan: Grand Rapids, 1934). p. 468. – In Hungarian: *Énekeskönyv magyar reformátusok használatára*, Református Sajtóosztály, Budapest, 1977. No. 460., p. 522

¹² Justin Wintle, *Furious Interiors* (Harper Collins Publ., 1996), p. 336.

WAITING

„Face to face ? Ah, no
God: such language falsifies
the relation. Nor side by side,
nor near you, nor anywhere
in time and space.

Say you were,
when I came, your name
vouching for you, ubiquitous
in its explanations. The
earth bore and they reaped:
God, they said, looking
in your direction. The wind
changed: over the drowned
body it was you
they spat at.

Young
I pronounced you. Older
I still do, but seldomer
now, leaning far out
over an immense depth, letting
your name go and waiting,
somewhere between faith and doubt,
for the echoes of its arrival.”¹³

This poem throws light not only upon God's being hidden and remote, but upon his eternal nearness to us through his human nature. That's how J. Walford Davies explains this very poem: „Beyond the midway point of R. S.'s career, literary allusions do not come so thick and fast, until they start to return with the greater autobiographical impulse of the later poetry. But even over the middle period the idea of echoes remains as a natural metaphor for the deus absconditus theme.

In a third poem, entitled: *The Empty Church*, God is not only hidden, but disguised, he appears in a very vulnerable form, with a total loss of dignity, as an absolute victim of human sins:

„They laid this stone trap
for him, enticing him with candles,
as though he would come like some huge moth
out of the darkness to beat there .

¹³ R. S. Thomas, *Collected Poems*, (London: J. M. Dent, 1993), p. 347.

Ah, he had burned himself
before in the human flame
and escaped, leaving the reason
torn...¹⁴

This poem shows Christ in his weakness, not in his glory.

But Thomas also created little masterpieces in which weakness and glory appear as parallels. As, for instance, in the eight-lines long *Song* where God is hidden in the fragile small body of a robin:

„I choose white, but with
Red on it, like the snow
In winter with its few
Holly berries and the one

Robin, that is a fire
To warm by and like Christ
Comes to us in his weakness,
But with a sharp song.”¹⁵

This very song is like a commonsensical English Christmas-card – at least the first four lines, but without the usual overabundance of positive feelings which is so characteristic of the usual Christmas products. The two negative words „weakness” and „sharp” lead the reader to a typical „Thomasian” realm: an unusual Holy Land of doubts, of never-ending questions and of an ungraspable God.

In the above quoted two poems God appeared in the disguise of a moth and a robin, but the absolute spiritual „hide and seek” between the human beings and their Creator is expressed in the lines of *Shadows*:

„I close my eyes
The darkness implies your presence
the shadow of your steep mind
on my world. I shiver in it.
It is not your light that
can blind us, it is the splendour
of your darkness.

¹⁴ *ibid.* p. 349.

¹⁵ *ibid.* p. 215.

And so I listen
instead and hear the language
of silence, the sentence
without an end. Is it I, then,
who am being addressed? A God's words
are for their own sake."¹⁶

William V. Davis, one of the authors of the R. S. „album amicorum” for his 80th birthday (1993) emphasizes the dialectic nature and logic of this poem: „The dialectic then is to take place in the shadowy world, as the poem, *Shadows* makes clear. God's metaphysically mystical presence is only „visible as a mental shadow, and, at that, it is only an implied presence. This meeting, mind to mind, across the gaps of thought, creates a shiver of recognition so dark in splendour that it can »blind us«”.¹⁷

And, finally, let me close my words on this highly Puritanical poet of the 20th century with the lines of *Via Negativa* in which God's presence becomes obvious through his being absent, being a hidden God in the absolute sense:

„Why no! I never thought other than
That God is that great absence
In our lives, the empty silence
Within, the place where we go
Seeking, not in hope to
Arrive or find. He keeps the interstices
In our knowledge, the darkness
Between stars. His are the echoes
We follow, the footprints he has just
Left. We put our hands in
His side hoping to find
It warm. We look at people
And places as though he had looked
At them, too; but miss the reflection.”¹⁸

On reading this poem, a biblical figure comes to our mind. Thomas, the only one of the Twelve, the often blamed Thomas who was full of doubts and was realistic and empiric enough to touch the wounds of Christ in order to examine whether they were real.

As Justin Wintle comments: „It is from these lines that R. S. Thomas gained his notorious name the poet of the God of the interstices”. It is, however, too easy and misleading to equate the apparent negativity they express simply with contemporary society

¹⁶ *ibid.* p. 343.

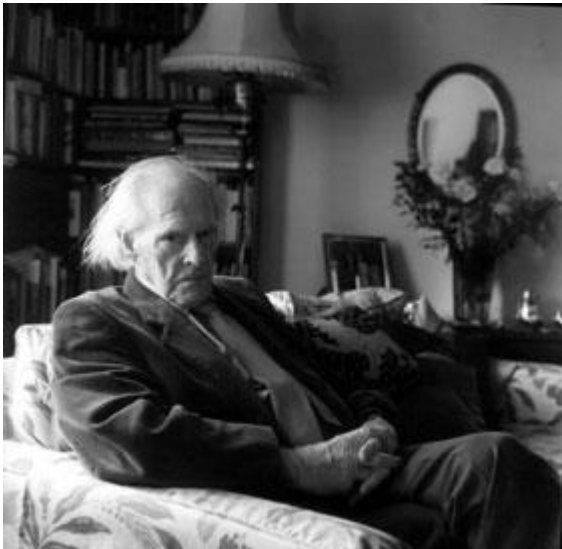
¹⁷ William V. Davis, *The Verbal Hunger. The Use and Significance of Gaps in the Poetry of R. S. Thomas*, in *The Page's Drift. R. S. Thomas at Eighty*, Ed. by M. Wynn Thomas (Cardiff: Seren, 1993), p. 107

¹⁸ *ibid.* p. 220.

and its long trumpeted crisis of faith... But „Via negativa”, the negative way, dates back to the fourth century, and the secularization of the Christian church by Emperor Constantine. Apophantic theology, as it is sometimes called, developed as a direct and oppositionary response to the „Romification” of the Church of Christ. Very largely it is responsible for the minority’s ascetic and hermit traditions within Christianity. Its main tenets are that God cannot be known through collective worship, or from his attributes, but only through a contemplative study of what he is not.

Through its title, Thomas’s poem explicitly belongs to the apophantic tradition. In a sense it is his declaration of affiliation to it. The famous „darkness between stars”, while expressive of the vastness and therefore the mystery of the created universe, is also a metaphorically compact rendering of God’s unknowableness. Since we can neither see nor adequately measure the instellar spaces except by reference to what is visible (the stars), God is only located negatively. But this partially disposes of a *Deus absconditus*. God is there all along, only, we do not know how to see or find him.”¹⁹

Summary: anyone who ever happened to experience the ascetic and hermit-like lifestyle of R. S. feels the truth of the above quoted lines. An archaic religious way of life like his can not produce rhymed „holy hoorays”, but deep Thomasian meditations.



¹⁹ Wintle, Justin, *ibid.* pp. 424–425.

Der junge Goethe (bis ca. 1774) über Martin Luther und die Reformation

*Vorlesung, gehalten am 9. Oktober 1986 in der Seinan Gakuin University in Fukuoka,
Japan*

von
Dr.Dr.Gotthold Mueller

Meine sehr verehrten Kollegen, liebe Studentinnen und Studenten,

nur ausserst selten wird in der Goethe-Literatur darauf hingewiesen, dass der grosse Dichter seine ursprüngliche religiöse Heimat im deutschen Luthertum des 18. Jahrhunderts hatte.

Dieses Faktum ist nämlich keineswegs von nebensächlicher Bedeutung für das Verständnis seiner Person und seines Werkes.

Und zwar mehr in negativer als in positiver Hinsicht: Goethe ist in allen seinen zentralen religiösen Aussagen alles andere als ein genuiner oder gar „typischer“ Lutheraner, sondern weit mehr ein von den Idealen der europaeischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts und vom abendländischen Humanismus bestimmter Geist.

Die „Freie Reichsstadt“ Frankfurt am Main, in der der Dichter am 28. August 1749 das Licht der Welt erblickte, war seit dem Jahre 1535 evangelisch und gehörte dem lutherischen Bekenntnis an. Schon in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts hatte es einen Briefwechsel zwischen dem Wittenberger Reformator und dem Magistrat der Stadt gegeben. Und im Jahre 1666 kam der Strasbourger lutherische Theologe und Pfarrer Philipp Jakob Spener (1635-1705) als „Senior des geistlichen Ministeriums“ (kirchlicher 'Dekan' der ca. 15 Frankfurter lutherischen Gemeindepfarrer) in die Stadt, in der er 1675 seine berühmte Schrift „PIA DESIDERIA“ herausgab, die zum direkten Anlass für die Entstehung der innerkirchlichen Bewegung des „Pietismus“ wurde.

Die Reformierten (Calvinisten) durften zu dieser Zeit noch keine Gottesdienste innerhalb der Stadtmauern halten und waren auch noch von den öffentlichen Ämtern ausgeschlossen (die damit nur lutherischen Christen offenstanden).

Goethe ist also in einer Umgebung aufgewachsen, in der – mindestens formell und offiziell – die lutherische Kirche, ihre Tradition und Praxis die bestimmenden religiösen Faktoren waren.

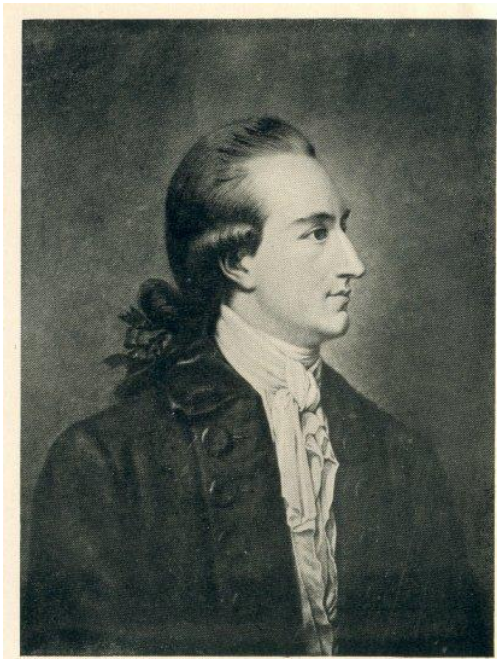
Mit dieser Feststellung muss man freilich zugleich eine andere verbinden: das „Luthertum“, in das Goethe 1749 gleichsam in Frankfurt „hineingeboren“ wurde, war nicht mehr einfach das des frühen 16. Jahrhunderts.

Inzwischen hatte die „Aufklärung“ (seit dem späten 17. Jahrhundert) überall in Europa gewirkt und dabei einen starken Einfluss auf das religiöse Leben gewonnen – auch in den evangelischen Ländern des Kontinents. Viele derjenigen religiösen Gedanken und Überzeugungen, die sich später in Goethes Lebenswerk bemerkbar machen, entstammen

weit weniger dem Luthertum als der Aufklärung bzw. einem durch diese Aufklärung umgeprägten und (teilweise weitgehend) in seinem ursprünglichen Wesen und Charakter umgedeuteten (und damit auch: fehl-gedeuteten) Luthertum.

Auf alle diese sehr interessanten und weitverzweigten Fragen kann ich leider im Rahmen einer kurzen Vorlesung nicht eingehen. Ich beschränke mich daher auf einen wichtigen Aspekt des Ganzen: wie ist Goethe in seiner Jugend (d.h. in den ersten 25 Jahren seines Lebens) mit Martin Luther und mit der Reformation des 16. Jahrhunderts bekannt geworden – und wie hat er über den Reformator und sein Werk geurteilt?

1. Der Einfluss der Luther-Bibel auf den jungen Goethe



Kein literarisches Werk hat so stark und so nachhaltig den jungen Goethe (und den Dichter bis in sein 83. Lebensjahr) beeinflusst wie die Bibel in der Übersetzung Martin Luthers.

Sein Deutsch ist weithin das Deutsch der Luther-Bibel. Es ist geprägt von ihren Worten, Begriffen und (oft durch Luther selber geschaffenen) Redewendungen. Fast alle Werke Goethes – und zwar von seiner frühen Jugend bis in sein höchstes Alter – sind durchsetzt mit Tausenden von direkten Zitaten aus der Luther-Bibel – und mit fast unzähligen Anspielungen auf den Text der Bibel. Es wäre eine lohnende Aufgabe für einen jungen japanischen (christlichen) Germanisten, einmal den Einfluss der Luther-Bibel auf Goethe und auf sein Deutsch zusammenhängend zu untersuchen. In „Dichtung und Wahrheit“ (im 7. Buch – HA¹ IX, 292) erzählt Goethe, dass er als ganz junger Mensch

„bei einem guten alten, schwachen Geistlichen, der aber seit vielen Jahren der Beichtvater des Hauses war, in den Religionsunterricht gegeben“ wurde.

Dabei lernte er so gründlich die Bibel kennen, dass er noch Jahrzehnte später bekennen konnte: „... von den kräftig beweisenden biblischen Sprüchen fehlte mir keiner“ (ibid.).

Im Gegensatz zur scharfen Bibel-Kritik der Aufklärungstheologie vertrat Goethe immer eine Form des Umgangs mit der Bibel und ihrer Auslegung, die darauf bedacht war,

¹ HA – Hamburger Ausgabe von Goethes Werken. Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1949 f.

in ihr (der Bibel) „den eigentlichen Grund, an dem wir festhalten“ zu sehen und sich „nicht einen Augenblick an der einmal gefassten Zuversicht irre—machen“ zu lassen (ibid., 510). Wie immer, wenn Goethe in seinen späteren Jahren auf solche Fragen der Bibelauslegung zu sprechen kommt, so geht er auch hier auf seine Jugenderfahrungen mit der (Luther-)Bibel ein und sagt darüber:

„Ich hatte sie (die Bibel) wie bei dem Religionsunterricht der Protestanten geschieht, mehrmals durchlaufen, ja, mich mit derselben sprungweise, von vorn nach hinten und umgekehrt, bekannt gemacht“ (ibid.).

Aus dieser intensiven Beschäftigung mit der Bibel des Alten und Neuen Testaments gingen eine Reihe von frühen „Werken“ Goethes hervor, die zum Teil verlorengegangen sind: so zB ein „Josephs-Roman“ (vgl. dazu: HA IX, 141ff.), eine kleine Abhandlung über die Frage:

„Was stund auf den Tafeln des Bunds?“ (Text: DJG III, 119-122²) eine abhandlung über das neutestamentliche Thema:

„Was heisst mit Zungen reden?“ (Text: DJG III, 122-124)

sowie ein „dramatisches“ Gedicht:

„Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Christi“ (Text: DJG I, 72-76).

Dieses „Gedicht“ behandelte ebenfalls ein neutestamentliches Motiv (vgl. dazu: 1 Petrus 3,18ff. und 4,6), und es enthaelt gleichzeitig eine sachliche Anspielung auf den 2.Artikel des „Apostolischen Glaubensbekenntnisses“.³

Dieses Gedicht hat Goethe im Alter von 15 oder 16 Jahren geschrieben. Es schliesst mit dem hymnischen Vers:

„Der Gott-Mensch schliesst der Höllen Pforten,
Er schwingt Sich aus den duncklen Orten,
In Seine Herrlichkeit zurück.
Er sitzt an des Vaters Seiten,
Er will noch immer für Uns Streiten.
Er wills! O, Freunde! Welches Glück?
Der Engel feierliche Chöre,
Die jauchzen von dem grossen Gott,
Dass es die ganze Schöpfung höre:
Gross ist der Gott Zebaoth!“ (ibid., 76).

In der interessantesten aller seiner „theologischen“ Schriften, die Goethe Ende des Jahres 1772 unter dem Pseudonym:

„Brief des Pastors zu *** an den neuen Pastor zu ***
Aus dem Französischen“⁴

² DJG = Hanna Fischer-Lamberg (Hrsg.), Der Junge Goethe. Neu bearbeitete Ausgabe in fünf Bänden. Band I-V. Berlin 1963ff.

³ Abgedruckt in: Der Kleine Katechismus Martin Luthers. Gebete-Sprüche-Lieder. 20. Aufl., Guetersloh 1981 (=GTB 1000), 8-9. Nach dieser Ausgabe sind auch alle Zitate aus M. Luthers „Kleinem Katechismus“ wiedergegeben. Im 2. Artikel des „Apostolicums“ heisst es zur „Höllenfahrt Christi“: „... hinabgestiegen in das Reich des Todes“ (ibid., 8).

verfasste und die kurz nach Neujahr 1773 gedruckt wurde, rät der alte Pfarrer (durch dessen Gestalt der junge Goethe spricht), der an einen jungen Pfarrer schreibt, diesem jungen Geistlichen, der gerade neu in eine Kirchengemeinde kommt:

„Lieber Bruder, der heilige Geist giebt allen Weissheit die
ihn darum bitten ... (ibid., 115).
Noch Eins Herr Bruder, lasst Eure Gemeinde ja die Bibel
lesen so viel sie wollen, wenn sie sie gleich nicht (ganz) verstehen,
das thut nichts;
es kommt doch immer viel guts dabey heraus;
und wenn Eure Leute Respekt für die Bibel haben,
so habt ihr (Ihr) viel gewonnen“ (ibid., 116).

Es kann keinen Zweifel daran geben, dass dieser eindringliche Ratschlag eines „alten Pfarrers“ (hinter dem sich der 23 jährige Goethe versteckt!) eine Widerspiegelung der Tatsache ist, wie stark und intensiv Goethe in seiner Jugend (und weit darüber hinaus!) die (Luther-)Bibel gelesen und sich immer neu in sie vertieft hat, so dass ihm bei der Niederschrift seiner vielen Werke fortlaufend Stichworte oder grössere oder kleinere Zitate aus dieser Bibel gleichsam in die Feder flossen.⁵

Im 4. Buch „Dichtung und Wahrheit“ spricht der alte Goethe über den Privatlehrer, den er als Schüler für Hebräisch hatte und erinnert sich dabei an „meine die Bibel nach allen Seiten durchkreuzende, kindische Lebhaftigkeit“ in seinem frühen Umgang mit der Bibel (HA IX, 128). Auch erwähnt er, dass es „bei dem damaligen (um 1755-1765) Religionsunterricht eine der Hauptübungen war, dass man auf das behändeste in der Bibel aufschlagen lernte“ (d.h. Bibelstellen schnell zu finden wusste) (HA IX, 145).

Im 8. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ berichtet Goethe, dass er während seiner Leipziger Studienzeit (1765-1768) dort den frommen E.Th. Langer kennen lernte. Mit ihm führte er viele Gespräche über den Glauben und die Bibel. In der Rückschau sagt er darüber u.a.: Bibelfest wie ich war, kam es bloss auf den Glauben an, das was ich menschlicher Weise zeither geschätzt, nunmehr für göttlich zu erklären, welches mir um so leichter fiel, dass ich die erste Bekanntschaft mit diesem Buch (sc. Damals um 1755) als einem göttlichen gemacht hatte“ (HA IX, 335).

Sein früher und intensiver Umgang mit der Bibel hat Goethe allerdings gegenüber allzuscharfer und respektloser Bibelkritik für immer immun gemacht.

So spricht er zB im 7. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ davon, dass während seiner Jugend-Zeit die damalige Aufklärungs-Theologie sich zur sog. „natürlichen Religion“ hinneigte und die Tendenz hatte, „sämtlichen positiven Religionen gleiche Rechte“ zuzugestehen. Ihm selber ist es aber noch im Alter (in der Rückschau auf diese Frankfurter Jugend-Zeit) wichtig, darauf hinzuweisen (wenn auch nur in indirekter Form), dass damit

⁴ Der Text ist abgedruckt in: *DJG* III, 108-116 (mit Kommentar dazu auf den Seiten 445-447).

⁵ Würde man einmal alle werke Goethes (geschrieben zwischen 1765 und 1832) (incl. Briefwechsel, Gespräche usw.) auf direkte oder indirekte Bibel-Zitate durchgehen, so käme man dabei wohl auf eine Zahl von weit über 5000!

für ihn selbstverständlich keine Unsicherheit oder gar Gleichgültigkeit (im Blick auf den eigenen Umgang und die persönliche Bewertung der Bibel) verbunden war,

„weil die Bibel so voller Gehalt ist,
dass sie mehr als jedes andere Buch Stoff
zum Nachdenken und Gelegenheit zu Betrachtungen
über die menschlichen Dinge darbietet“ (HA IX, 274-
Unterstreichungen von mir).

Auch aus dieser Äußerung kann man unschwer entnehmen, wie tief sich die Bibel als „heiliges Buch“ in die kindliche Seele des jungen Goethe eingegraben hatte, der dieses Buch dann freilich nach seinen eigenen (vorwiegend „aufklärerischen“) Voraussetzungen und Überzeugungen deutete.

Wo Goethe den Eindruck hatte, dass die Bibel respektlos angegriffen oder gar zum Gegenstand von Spott und Hohn gemacht wurde, konnte er schon als junger Autor für dieses ihm so wertvolle Buch streiten. Dafür nur zwei (im allgemeinen weniger bekannte) Beispiele:

- 1) Als der dem sog. „radikalen Pietismus“ (diese Bezeichnung ist durchaus nicht eindeutig und musste näher geklärt werden!) zugerechnete Theologie-Professor Carl Friedrich Bahrdt (1741-1792) (in Giessen) 1773 in Riga seine „Die neusten Offenbarungen Gottes in Briefen und Erzählungen“ (in 3 Teilen) herausgab, empörte sich u.a. J.G. Herder über dieses Machwerk – und der 23/24 jährige Goethe schrieb ein Spott-Gedicht gegen Bahrdt (abgedruckt in DJG IV, 36-39), in welchem er den seichten Aufklärer Bahrdt vor dem Publikum verhöhnte!
- 2) Als Goethe im Jahre 1812/3 das 12. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ niederschrieb, erinnerte er sich lebhaft an einen Vorfall, der mehr als 40 Jahre zurücklag. Im Jahre 1763 hatte der französische Aufklärungsphilosoph und Atheist Voltaire (anonym) in Paris eine „tragédie en prose“ erscheinen lassen (die übrigens nie aufgeführt wurde):

„Saül, tragédie tirée
de l'Écriture sainte
par Mr. de V.... „

(Das Werk – dessen Autorschaft Voltaire immer bestritt – erschien noch im selben Jahr in Genf mit der Verfasserangabe: „...Par M. de Voltaire“).

Goethe hat das Werk bald danach gelesen und war darüber empört. Voltaire hatte sich darin über die alttestamentlichen Gestalten Samuel, Saul und David lächerlich gemacht. Diese Art des respektlosen Umgangs mit der Bibel war dem angehenden Dichter aufs äusserste zuwider.

Der alte Goethe erinnerte sich an seine frühe Begegnung mit dem Werk Voltaires:

„Eben von dieser gemütlichen Seite war ich gegen alle Spötterein geschützt, weil ich deren Unredlichkeit sogleich einsah. Ich verabscheute sie nicht nur, sondern ich konnte darüber in Wut geraten, und ich erinnere mich noch genau (mehr als 45 Jahre später!), dass

ich in kindlich fanatischem Eifer Voltairen, wenn ich ihn hätte habhaft werden können, wegen seines „Sauls“ gar wohl erdrosselt hätte“ (HA IX, 511).

Im Bengel-Jahr 1987 (der württembergische Pfarrer, Prälat und Herausgeber eines griechischen Neuen Testaments und des berühmten „Gnomon“ – einer bis heute immer neu gedruckten und viel gebrauchten Vers-für-Vers-Auslegung des ganzen Neuen Testaments –, Johann Albrecht Bengel, 1687-1752, der der Bewegung des „würtembergischen Pietismus“ zugerechnet wird) legt es sich nahe, daran zu erinnern, dass Goethe (obwohl er sich nie der pietistischen Bewegung anschloss) noch in seinem Alter hohes Lob für Bengel äusserte. Im 7. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ kommt er auf ihn (und sein Lebenswerk, zu dem auch eine besonders intensive Beschäftigung mit dem neutestamentlichen Buch der „Offenbarung Johannis“ und Berechnungen des Zeitpunkts der „Wiederkunft Jesu“ gehörten, die Bengel für Jahr 1936 voraussagte) zu sprechen und würdigt ihn mit Worten, wie sie Goethe sonst kaum für eine Theologen gefunden hat:

„Der ehrwürdige Bengel hatte seine Bemühungen um die Offenbarung Johannis dadurch einen entschiedenen Eingang verschafft, dass er als ein verständiger, rechtschaffener, gottesfürchtiger, als ein Mann Ohne Tadel bekannt war“ (HA IX, 275f. – Unterstreichungen von mir).

2. Die Bedeutung von Luthers „Kleinem Katechismus“ für den jungen Goethe

Wie damals fast noch überall in lutherischen Kirchengebieten Deutschlands, wurde auch in Frankfurt der religiösen Erziehung der Kinder Luthers „Kleiner Katechismus“ (zuerst 1529 erschienen) verwendet. Dieser Katechismus besteht aus 5 „Hauptstücken“ und einem Zusatz. In den 5 Hauptteilen werden nacheinander in ihrem Originaltext vorgestellt und dann von Martin Luther für den religiösen Gebrauch innerhalb der Familie behandelt:

- 1) die „10 Gebote“ (aus 2Mose 20,2-17);
- 2) das sog. „Apostolische Glaubensbekenntnis“ („Apostolicum“) in seinen 3 „Artikeln (Teilen) (Glaube an Gott, den Vater; Jesus Christus; an den Heiligen Geist);
- 3) das „Unservater“ (aus Matth. 6, 9-13);
- 4) Taufe und
- 5) Abendmahl

Dazu kommt dann noch ein Zusatz: „Vom Amt der Schlüssel und von der Beichte“. Goethe hat – wie die meisten jungen Menschen jener Zeit, die im Bereich einer lutherischen Kirche aufwuchsen – den KK recht früh in seinem Leben auswendig gelernt.

Sucht man bei Goethe nach Einflüssen, die vom KK auf sein Leben ausgegangen sein mögen, so fällt (wenn man sich dabei einmal auf den Text des Apostolischen Glaubensbekenntnisses und auf Luthers markante Auslegung dazu konzentriert) ein ganz entscheidendes Faktum sofort auf: in Goethes Gedächtnis ist vor allem der 1. Glaubensartikel, der von „GOTT, de Vater“ spricht, haften geblieben. Der 2. Glaubensartikel (über „Jesus Christus“) tritt dagegen auffallen zurück. Ebenso auch der 3., der vom „Heiligen Geist“ und der „Kirche“ spricht. Was heisst das theologisch? Goethes „Glaube“ formierte sich in einer Welt, die ganz überwiegend von „GOTT, dem Vater“

sprach, weniger von Jesus Christus, dem „Sohn des Vaters“. Goethes „Glaube“ ist weithin nicht anderes als „Religion der Aufklärung“, die zwar an einem allgemeinen „Gottes“-Glauben festhält, für die aber Jesus letztlich nicht mehr ist als ein „edler Mensch“. Ganz im Gegensatz zu Luther, für den die Gestalt Jesu, das Kreuz Jesu, das Leiben und Sterben des Gottessohnes zugunsten von uns Menschen, im Zentrum des Glaubens stehen („solus Christus“!).

Ich will das, was ich damit in der Sache meine, nur an zwei Beispielen (die sich leicht durch Hunderte von weiteren ergänzen liessen) verdeutlichen. Erstens:

In seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“ berichtet der ältere Goethe (1811), in welche „Glaubenskrise“ er als 6 Jähriger im Jahre 1755 anlässlich des Erdbebens von Lissabon geraten sei. Dabei waren in kurzer Zeit etwa 60000 Menschen ums Leben gekommen.

„Der Knabe, der alles dieses (d.h. die Berichte über Lissabon) wiederholt vernehmen musste, war nicht wenig betroffen.

Gott, der Schöpfer und Erhalter Himmels und der Erden, den ihm die Erklärung des ersten Glaubensartikels so weise und gnädig vorstellte, hatte sich, indem er die Gerechten mit den Ungerechten gleichem Verderben preisgab, keineswegs väterlich bewiesen“ (Dichtung und Wahrheit, 1.Teil, 1. Buch – zit. nach HA IX, 30f).

In diesen Erinnerungen, die Goethe im Alter von 61 Jahren niederschrieb, spiegelt sich in direkter Form der Inhalt des 1. Artikels des „Apostolischen Glaubensbekenntnisses“ und seiner Auslegung durch Martin Luther im „Kleine Katechismus“!

Ein zweites Beispiel, das ebenfalls deutlich zeigt, wie einseitig Goethe (und zwar von seiner frühesten Jugend an) seinen „Glauben“ am 1. Artikel des „Apostolicums“ (Ich glaube an Gott, den Vater“) entwickelte und orientierte.

„Der Knabe hatte sich überhaupt an den ersten Glaubensartikel gehalten. Der Gott, der mit der Natur in unmittelbarer Verbindung stehe, sie als sein Werk anerkenne und liebe, dieser schien ihm (d.h. den jungen Goethe) der eigentliche Gott, der ja wohl auch mit dem Menschen wie mit allem übrigen in ein genaueres Verhältnis treten könne, und für denselben ebenso wie für die Bewegung der Sterne, für Tages- und Jahreszeiten, für Pflanzen und Tiere Sorge tragen werde. Einige Stellen des Evangeliums⁶ besagten dieses ausdrücklich“ („Dichtung und Wahrheit“, 2.Buch – HA IX, 44).

Goethes „Glaube“ war also zu keiner Zeit etwa der Galube der Pietisten, in dessen Mittelpunkt (wie bei Lavater, Susanne von Klettenberg, E.Th.Langer, J.C. Lipprecht u.a. – vor allem auch bei Heinrich Jung-Stilling) die Christus – Gestalt stand, Jesus als der

⁶ HA IX, 649 (Kommentar) nennt dazu: wohl Matth. 6,25-30 und Luk. 12,24-28“. Ich würde vorschlagen, diese beiden Stellenangaben folgendermassen zu ändern bzw. Zu ergänzen... Matth. 6,25-34 und Lukas 12,22-34. Zu Matth. 6,26 wäre noch ergänzend Matth. 10,31 (und Luk. 12, 7. 24) heranzuziehen, zu Matth. 6,32 noch Matth. 6,8 (und Luk. 12,30). Zum Ganzen (aber nur entfernt) auch Philipper 4,6a. Für die von Goethe eigens erwähnte „Sorge Gottes“ (für die Bewegung der Sterne, für Tages- und Jahreszeiten“) gibt es im „Evangelium“ (also: in den vier Evangelien oder auch sonst im Neuen Testament) keine direkten „Stellen“. Man könnte höchstens – im weiteren Sinne – für das Gestirn Sonne an Matth. 5,45 denken (durch das ja die Tages- und Jahreszeiten reguliert werden). Negativ wird im Evangelium von diesen „Sternen“ dort gesprochen, wo Gott nicht mehr ihren „normalen“ Lauf gewährleistet, sondern sie (zur Anbahnung des apokalyptischen Gerichts) in Unordnung geraten lässt bzw. Nichts mehr gegen diesen In-Unordnung-Geraten der Gestirne unternimmt (vgl.dazu: Matth. 24,29 und die synoptischen Parallelen bei Markus und Lukas). Ebenso auch in der „Offenbarung des Johannes“ (vor allem 6,12f. und 8,10ff.).

„Erlöser“, sondern von Anfang an ein „allgemeiner“ „Gottes“-Glaube, der speziell für ihn auf das engste mit dem Erleben der Natur verbunden war und blieb.

Wie stark und nachhaltig die Eindrücke waren, die sich in seiner früher Jugend von Luthers „Kleinem Katechismus“ her in seine Seele und sein Gedächtnis einprägten, so dass sie in seinem ganzen ferneren Leben präsent blieben, kann man sich vielleicht am besten vergegenwärtigen, wenn man die eben zitierte Stelle einmal synoptisch neben die „Erklärung“ des 1. Glaubensartikels in Luthers „Kleinem Katechismus“ stellt:

Goethe hatte als Kind in Martin Luthers „Kleinem Katechismus“ als „Erklärung“ des 1. Glaubensartikels („Ich glaube an Gott De Vater, den Allmächtigen, den Schöpfer des Himmels und der Erde“) gelernt:

„...mit aller Notdurft und Nahrung des Leibes und Lebens mich reichlich und täglich versorget, wider alle Fährlichkeit beschirmt und vor allem Übel behütet und bewahret; und das alles aus lauter väterlicher göttlicher Güte und Barmherzigkeit ...“
(a.a.O., 8).

1811 schreibt Goethe in der Erinnerung (an 1755ff.):

„Gott,
der Schöpfer und Erhalter Himmels
und der Erde, den ihm (=mir) die
Erklärung des ersten Glaubensartikels

so weise und gnädig vorstellte,
hatte sich keineswegs väterlich
bewiesen“ (HA IX, 30).

Zugegeben, mehr als 50 Jahre nach seinem ersten Religionsunterricht und gut 45 Jahre nach seinem Konfirmandenunterricht, war in Goethes Gedächtnis manches verblasst und unscharf geworden. Aber er erinnerte sich durchaus noch an den wesentlichen Inhalt dessen, was er einst in Luthers „Kleinem Katechismus“ gelernt und auf seinen Lebensweg mitgenommen hatte.

3. *Der junge Goethe über Martin Luther und die Reformation*

Natürlich konnte sich der junge Goethe (etwa als Schüler mit 6-10 Jahren) noch kein eigenes, selbständiges Bild von Martin Luther und von der Reformation machen. Wie alle Kinder, so war auch er im Blick auf diese Fragen auf das angewiesen, was seine Umgebung (in diesem Falle: primär seine Eltern und Lehrer) ihm über die Reformation und ihre Bedeutung nahebrachten. Wir sind in der glücklichen Lage, eine Reihe von kleinen Schreibübungen zu besitzen, die uns einen Einblick in Goethes Leben als Schüler gewähren (vor 1765). Diese „Labores Juveniles“ („Jugendarbeiten“) sind im I. Band des grossen Werkes „Der junge Goethe“ neu veröffentlicht worden und daher leicht für den Leser zugänglich.

Unter ihnen befinden sich Übersetzungsübungen vom Deutschen ins Lateinische, bei denen der deutsche Text vom Lehrer vorgegeben war. Was in einem solchen frühen Text über Martin Luther und die Reformation steht, ist also in keinem Falle die Meinung oder Überzeugung des Schülers Goethe, sondern stellt ein Zeugnis dafür dar, wie man im Elternhause Goethes oder in der Schule über Luther und die Reformation dachte, wie also die

Gestalt Luthers und das Geschehen der Reformation dem Schüler von Erwachsenen nahegebracht wurden.

In einem solchen Text heisst es:

„Der seelige Lutherus durch dessen fuertrefliche Bemühung des nie genugsam gepriesene Werck der Kirchen Reformation vor 2 hundert Jahren ist angefangen worden, war nach iedermans Gestaendnüss ein sehr tapferer und kluger Mann welcher keine Schmeicheleyen konnte verderbt werden, sondern alles was er thate mit Vernunft und Ueberlegung angefangen hat.“ (DJG I, 34f.).

In diesem frühen Text, den man dem Schüler Goethe zur Übersetzung ins Lateinische vorlegte, findet sich ein Luther-Bild, wie es einerseits für die Zeit der Aufklärung in Deutschland typisch ist - und wie es sich andererseits bei Goethe bis in sein hohes Alter nachweisen lässt:

Luther war vorwiegend ein „tapferer und kluger Mann“. Alles, was er im frühen 16. Jahrhundert tat, „that er mit Vernunft und Ueberlegung“. Luther selber war ein vollkommen integrier Mensch, „welcher durch keine Schmeicheleyen konnte verderbt werden“.

Durch einen solchen (moralisch völlig einwandfreien Menschen!) kam das „nie genugsam gepriesene ((wohl: nie hoch genug zu preisende)) Werck der Kirchen Reformation“ einst zustande. Zwar wird in diesem Text Luther als Person und seinem Werk der Reformation hohes Lob gezollt – aber es fällt kein einziges Wort darüber, was (in der Sache, in ihrem religiösen und theologischen Zentrum) die Reformation eigentlich gewollt und gebracht hat. Diese menschliche „Idealisierung“ Luthers und seines Werkes bleibt durch Jahrzehnte hindurch der bestimmende Eindruck, den Goethe in seiner Jugend von dem Wittenberger Reformator bekommen hat.

Sehr früh melden sich bei Goethe auch kritische Urteile über die Reformation ihre Entstehung, Absichten und ihre Resultate. So lässt er im „Pastorbrief“ von 1773 den „alten“ Pfarrer (hinter dem er sich selber – als 23-Jähriger verbirgt) seinem jungen Amtsbruder schreiben:

„Warum sollte ich laeugnen, dass der Anfang der Reformation eine Moe(n)chszaenkerey war, und dass es Luthers Intention im Anfang gar nicht war, das auszutichten was er ausrichtete“. ⁷ Auch bei diesem Urteil handelt es sich durchaus um eine Meinung, wie sie von vielen Aufklärungs-Theologen geäußert wurde, die keinen Zugang zu den tiefen und entscheidenden religiösen Fragen hatten, aus denen heraus die Reformation entstand (zB Luthers angstvolle Frage: „Wie kriege ich einen gnädigen Gott?“ usw.).

Auf derselben Linie liegt eine direkte Beurteilung Martin Luthers und seines Werkes im „Pastorbrief“:

„Luther arbeitete uns von der geistlichen Knechtschaft zu befreien, möchten doch alle seine Nachfolger so viel Abscheu vor der Hierarchie behalten haben, als dieser grosse Mann empfand“ (ibid.).

Das Wesentliche an Luthers Werk wird also hier darin gesehen, dass Luther die „geistliche Knechtschaft“ abschüttelte, indem er „Abscheu vor der Hierarchie“ (also dem Papst, den Kardinalen, Erzbischöfen usw.) hatte und diese Abscheu an die Kirche der Reformation weitergab. Einen ähnlichen Gedanken äussert Goethe auch in seinem 1774

⁷ a.a.O. (DJG III), 112

erschienenen Jugendwerk „Der ewige Jude“⁸ in dem er den Gedanken aufgreift, dass Jesus incognito auf die Erde zurückkommt, durch ein „christliches“ Land wandert und sich nach dem Zustand der „Christlichen“ Kirche und vor allem auch ihrer Pfarrer erkundigt:

(Jesus und seine Begleiter)
„Kamen an’s Oberpfarrers Haus,
Stand von uralters noch im Ganzen.
Reformation hett ihren Schmaus
Und nahm den Pfaffen Hof und Haus
Um wieder Pfaffen ’nein zu pflanzen,
Die nur in allem Grund der Sachen,
Mehr schwaezzen, wenger Grimassen machen“ (a.a.O., 102).

In diesen frühen Stück gibt Goethe also seiner Überzeugung Ausdruck, dass durch die Reformation des 16. Jahrhunderts sich nichts wirklich (gar von Grund auf) geändert habe: die Reformation nahm zwar den katholischen „Pfaffen Hof und Haus“, aber sie setzte in die alten Pfarrhäuser lediglich wieder „Pfaffen“ – mit dem einzigen Unterschied, dass nun die „neuen Pfaffen“ (also: die evangelischen Pfarrer)

„mehr schwaezzen“, dafür aber „wenger Grimassen machen“.

Sein ‚Fazit‘ über die Reformation lautet hier:

„Es wird jetzt lediglich mehr geschwaetzt – dafür gibt es aber weniger Grimassen!“.

Auch in seinem erste großen Drama, dem „Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand“ (1773), das Goethe wegen seines brisanten (politischen) Inhalts zuerst ja anonym erscheinen ließ,⁹ spielt Martin Luther eine wichtige Rolle – und zwar in der Gestalt des in diesem Stück auftretenden „Bruder Martin“, der im 1. Akt (in der Szene ‚Herberge im Wald‘) vor Götz erscheint und mit diesem ein Gespräch führt (a.a.O., 180ff.). Martin stellt sich Götz dabei vor und erklärt, sein „Klostername“ (d.h. der neue Name, den er als Mönch angenommen habe) sei zwar „Augustin“ (was ein Hinweis auf den Augustiner-Orden ist, dem Luther ursprünglich angehörte), aber er (Martin) höre „am liebsten Martin meinen Taufnamen“ (ibid.). Martin war auch der Taufname von Martin Luther. Bruder Martin erzählt, dass er sein Stamm-Kloster (in das er ursprünglich eingetreten sei) in Erfurt habe. Auch Martin Luther war 1505 ins Augustiner (Eremiten-)Kloster in Erfurt eingetreten.

Am aufschlussreichsten sind jene Äußerungen Goethes, in denen er explizit auf bestimmte Lehrpunkte Luthers und der Reformation zu sprechen kommt, also auf jene Fragen, die mehr oder minder zentral und entscheidend wichtig für den Reformator und sein Werk im frühen 16. Jahrhundert waren.

In „Dichtung und Wahrheit“ (im 12. Buch – HA IX, 511) erzählt Goethe in der Rückschau auf seine Jugend davon, dass er damals mit „einer der Hauptlehren des Luthertums, welche die Brüdergemeine noch geschärft hatte“, nämlich „das Sündhafte im

⁸ Text in *DJG* IV, 95-103 (mit Kommentar auf den S. 349-349)

⁹ Text dieser Erst-Veröffentlichung in: *DJG* III, 175-297

Menschen als vorwaltend anzusehen“, seine Schwierigkeiten hatte. Niemals in seinem Leben konnte er das wirklich für sich realisieren (anerkennen), was er dazu als junger Schüler in Martin Luthers Auslegung des 2. Glaubensartikels im „Kleinen Katechismus“ gelernt hatte:

„Ich glaube, dass Jesus Christus....
sei mein Herr,
der mich verlornen und verdammten Menschen erlöst hat,
erworben, gewonnen von allen Sünden...“ (a.a.O., 9).

Der neueste Goethe-Artikel (TRE XIII, 1984, 552-558) erklärt zu dieser Frage:

„Denn wenn ‚Gott und die Liebe Synonymen sind‘ (DJG 3; 109),
kann keine Kreatur ursprünglich korrupt sein, kann auch der Sohn
nicht als Erlöser aus der Sünde, sondern nur als Zeuge einer uranfänglichen
Versöhnung geglaubt werden...“ (553)

Diese Interpretation Goethes wäre vielleicht noch etwas zu präzisieren. Aber in ihrer Grundaussage ist sie durchaus richtig: Goethe hat sein ganzes Leben lang in keiner Form an Jesus Christus als den Erlöser des in seiner Sünde verlorenen Menschen geglaubt! Jesus war ihm durchaus als (sittliches) „Vorbild“ wichtig und bedeutsam, aber nicht als der am Kreuz für die Sünde der von Gott abgefallenen Menschen sterbende Heiland (Retter).

Mit diesem „Glauben“ bewegt sich Goethe aber ganz eindeutig im Rahmen und Bereich dessen, was die sog. Aufklärungs-Theologie (und die von ihr abhängige „Frömmigkeit“) an der Gestalt Jesu für wertvoll und „brauchbar“ hielten: die sittlich-moralische „Vorbildlichkeit“ Jesu (was eine sog. „Ethisierung“ der Christologie nach sich zieht, die in strengstem Gegen-Satz zu Martin Luthers „soteriologischer“ Christologie steht, die das eigentliche und wahre „Geheimnis“ der Person Jesu in ihrem Leiden und Sterben am Kreuz sieht). Diese rein „aufklärerische“ Deutung Jesu ist auch der Grund dafür, warum Goethe in seinem langen Leben fast immer (!) negativ über das Kreuz Jesu hat.¹⁰

Alles bisher (in gedrängter Kürze und nur in Auswahl) über das Verhältnis von Goethe zu Martin Luther Ausgeführte erhält eine abschließende Beleuchtung und sozusagen „Interpretation“ durch Goethe selber. In einem seiner letzten Gespräche vor seinem Tode (er starb am 22. März 1832) kam der inzwischen schon längst in der alten und in der neuen Welt berühmte „Dichter-Fürst“ am 11. März 1832 (mit Eckermann) ein letztes Mal auf die Person Martin Luthers (und ihr reformatorisches Werk im frühen 16. Jahrhundert) zurück, die ihn schon in seiner Frankfurter Jugend in ihrer Bann gezogen und mit der er sich dann ein langes Leben hindurch immer neu beschäftigt und auseinandergesetzt hatte. Das zusammenfassende „Urteil“, das Goethe dabei über Martin Luther abgab, war – seinem wesentlichen Inhalt nach

¹⁰ s. dazu nur die Nr. 66 der „Venezianischen Epigramme“ (von 1790):

„Vieles kann ich ertragen.
Die meisten beschwerlichen Dinge/
Duld ich mit ruhigem Mut,
Wie es ein Gott mir gebeut./
Wenige sind mir jedoch
Wie Gift und Schlange zuwider,/
Viere: Rauch des Tabaks, Wanzen
Und Knoblauch und †“ [das Kreuz!].

- kein anderes als dasjenige, das wir als das Luther-Bild des jungen Goethe kennengelernt haben!

Es trägt ganz eindeutig die Züge der in der Aufklärungs-Theologie (vorwiegend in Deutschland) vorherrschenden Luther-Interpretation:

„Wir wissen gar nicht, was wir Luther und der Reformation im allgemeinen alles zu danken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Beschränktheit, wir sind infolge unserer fortwachsenden Kultur fähig geworden, zur Quelle zurückzukehren und das Christentum in seiner Reinheit zu fassen. Wir haben wieder den Mut, mit festen Füßen auf Gottes Erde zu stehen und uns in unserer gottbegnadeten Menschennatur zu fühlen“.

Die „Ideale“, die Goethe hier so hoch feiert und preist, sind aber nicht die „Ideale“ (die wichtigsten Glaubensüberzeugungen) Martin Luthers und der Reformation, sondern ausgesprochene Ideale des Humanismus und der Aufklärung!

4) Kurze Zusammenfassung

Wir haben in dieser kurzen Vorlesung gesehen, welche eine große, ja entscheidende Rolle in der allgemeinen und vor allem auch in der religiösen Erziehung des jungen Goethe Martin Luthers Bibelübersetzung und der „Kleine Katechismus“ des Wittenberger Reformators spielen. Beide Größen lassen sich nicht aus Goethes Leben und Werk wegdenken. Sie sind für sein Denken und sein Schreiben sozusagen konstitutiv. In diesen Tatsachen liegt eine Goethe-Interpretation begründet, die den Weimarer Dichter-Heroen zu so etwas wie einem „Martin Luther der klassischen deutschen Literatur“ machen möchte, die in Goethe einen durch und durch christlich geprägten Denker und Autor sieht und ihn gar als „Vorbild“ christlichen Glaubens und christlichen Lebens darstellt (wie es in vielen Büchern über Goethe in den letzten 150 Jahren geschehen ist).

Hört man aber sorgfältig auf Goethe selber und auf das, was er in seiner Jugend und auch später (vor allem in seiner Autobiographie „Dichtung und Wahrheit“) über sein Verhältnis zu Martin Luther, zur Reformation des 16. Jahrhunderts und zu jenen Glaubens-Fragen schrieb, die im Zentrum von Luthers Leben und Theologie standen, so gebietet es die Achtung vor diesem großen Dichter und seinen Überzeugungen, dass wir ihm keinen Glauben zuschreiben und nachsagen, den er selber (niemals!) haben und leben wollte.

Ich kann mir zwar keinen jungen (und überhaupt keinen) Goethe vorstellen, der nicht in vielen Hinsichten von Martin Luther, seiner Bibelübersetzung und seinem „Katechismus“ geprägt worden wäre, der nicht in einer lutherischen Stadt und Kirchengemeinde aufgewachsen wäre und dort unauslöschliche Eindrücke von Martin Luther und von der Reformation her in sich aufgenommen hätte, die sich vieltausendfach in seinem reichen Lebenswerk spiegeln – aber noch könnte ich der Meinung zustimmen, dass Johann Wolfgang von Goethe (und zwar trotz seiner eindeutigen Herkunft aus diesem Bereich) wirklich im tieferen Sinne des Wortes ein „evangelischer Christ“ gewesen wäre oder gar ein

„Lutheraner“, dessen Existenz von dem bestimmt gewesen wäre, worum es Martin Luther und der Reformation im frühen 16. Jahrhundert im letzten gegangen war:

Um den für unsere Sünde und Schuld leidenden und sterbenden Jesus Christus, durch dessen Tod am Kreuz uns (allein) der Weg zu jener „Gerechtigkeit“ gebahnt wird, die (allein) „vor Gott gilt“ (vgl. Römer 1,17).

Diesen Weg ist Goethe jedenfalls nie gegangen. Er ist ihn darum auch nicht wie Luther und als „Lutheraner“ gegangen. Sollte ich die Beziehung zwischen Goethe und Martin Luther auf eine prägnante Formel bringen, die zwar nicht alles (was zu sagen wäre) über diese Relation aussagt, aber doch den entscheidenden Differenz-Punkt zwischen beiden markiert, so müsste ich formulieren:

(fast) alles, was für Luther, seinen Glauben und seine Theologie (entscheidend) wichtig und zentral war, war für Goethes „Glauben“ mehr oder minder Peripher; und was für Goethes „Glauben“ zentral war (vor allem sein pantheistischer oder wie man das genannt hat – „pan-en-teistischer“ „Natur-Gott-Glaube“) lag für Martin Luther (völlig) am Rande oder gar ausserhalb dessen, woran sein *Glaube* hing und worauf er vertraute und baute.

Nachtrag: erst nach Fertigstellung dieses Manuskriptes kam mir (hier in Japan) ein Exemplar der kleinen Monographie von Helmut Thielicke in die Hand: Goethe und das Christentum. (R.Piper & Co. Verlag, München, 1982), in der Thielicke u.a. auf die wichtigsten hier verhandelten Fragen (teilweise recht kurz) eingeht: 1) zu Goethes „Gottesbegriff“ vgl. S. 55ff. (D.55: „Tatsächlich ist es aber so, dass bei Goethe der Pantheismus die eigentliche thematische Mitte darstellt“); 2) zu seiner „Christologie“: S. 64ff. und seinem Verhältnis (sehr facettenreich und ambivalent) zur Bibel: S. 68ff.

Zu Thielickes Ausführungen wäre im Prinzipiellen noch zu ergänzen (bzw. bei einer streng theologischen Betrachtung und Würdigung Goethes ganz entschieden ins Zentrum zu rücken!), dass Goethe niemals (auch nicht entfernt) Zugang zu Luthers „Rechtfertigungslehre“, noch viel weniger zu der dieser zugrundeliegenden Lehre von „Gesetz und Evangelium“ fand, die ihre unerhörte Dynamik aus seiner Gotteserfahrung (der „deus revelatus“ als der bleibende „deus absconditus“!) gewann, wie sie vor allem in seiner „theologia crucis“ Gestalt annahm. Gegenüber diesem Gottes-Glauben (und seiner von der Christologie unablässigen „Tiefendimension“) muss Goethes „pan-en-theisierender Natur-Gott-Glaube“ als so etwas wie ein „poetisierender Spinozismus“ erscheinen.

Konzerte in der Farkas Straße in Klausenburg

von

Ágnes Balázs

Die Organisation musikalischer Veranstaltungen gilt schon als Tradition in der reformierten Kirche aus der Klausenburger Farkas Straße. In den 60-er Jahren wurde die Konzertreihe im Sommer ins Leben gerufen. Seitdem gibt es drei Monate lang jeden Mittwoch Orgelkonzerte auf dem 94-jährigen Angster Instrument der Kirche. Die Konzertreihe mit dem Titel *Sommerkonzerte* ist in Klausenburg eine sehr beliebte Veranstaltung. Wir laden Organisten aus In- und Ausland ein, das Publikum freut sich immer wieder auf die hier schon bekannten Künstler, und hört den neu eingeladenen Gästen neugierig zu.

Im Mai 2002 haben wir ein großzügiges Festival gestartet. In der Pfingstwoche kann man jeden Abend an niveauvollen musikalischen Veranstaltungen teilnehmen. Auf dem Konzert ertönen verschiedene Saiten- und Blasinstrumente, Gesang, Orgel, in Aufführung von in- und ausländischen Künstlern. Auf dem Abschlusskonzert tritt in der Regel ein Chor oder ein Orchester auf.

In den vergangenen sechs Jahren stieg das Niveau der *Konzertreihe zu Pfingsten*. Erwähnenswert sind die Auftritte des Kölner Madrigal-Chors, der Stuttgarter Hymnus-Chorknaben, des Esterházy Quintetts, des Cantemus-Kinderchors und des Pro Musica Mädchenchors aus Nyíregyháza. Das Chor des Ungarischen Radios und andere namhafte Orgel-, Blockflöte- und Gesangkünstler, sowie Altmusik-Ensembles sind hier ebenfalls aufgetreten.

Die VI. Konzertreihe zu Pfingsten findet zwischen den 20.-26. Mai 2007 statt. Das Programm unseres diesjährigen Festivals gestaltet sich wie folgt:

Am Sonntag, 20. Mai Fassang László (Budapest),

Am Montag, 21. Mai Alföldy-Boruss Csilla und Alföldy-Boruss Eszter (Budapest),

Am Dienstag, 22. Mai dr. Ursula Philippi (Hermannstadt)

Am Mittwoch, 23. Mai dr. Dávid István (Nagykörös),

Am Donnerstag, 24. Mai Amalia Goje (Klausenburg),

Am Freitag, 25. Mai Karasszon Dezső (Debrecen),

und am Samstag, 26. Mai tritt auf dem Abschlusskonzert das Nationale Philharmonieorchester aus Budapest auf mit der Leitung des Dirigenten Kocsis Zoltán.

Die Konzerte fangen jeden Abend um 7 Uhr an.

Wir möchten dem Publikum niveauvolle und abwechslungsreiche Erlebnisse bieten, deshalb laden wir jedes Jahr immer andere Künstler ein. Doch ein Ziel unserer Konzertreihe ist es auch, dass wir den jungen inländischen Orgelspielern die Möglichkeit bieten sich zu präsentieren, deswegen laden wir jedes Jahr auch einen jungen Orgelspieler ein, der sich

noch am Anfang seiner Karriere befindet. Durch die immer wachsende Popularität unserer Veranstaltung ist das eine großartige Möglichkeit, sich vor dem musikliebenden Publikum vorzustellen.

Da das musikalische Leben in Klausenburg jeden Sommer zum Stillstand kommt, haben wir außer den „gewöhnlichen“ Konzerten am Mittwoch eine neue Reihe ins Leben gerufen mit dem Titel *Musikalische Abende in der Farkas Straße*. Diese Konzerte finden jeden Sonntag statt. Sie sind keine Orgelkonzerte, wir laden Künstler oder Orchester aus anderen musikalischen Bereichen ein, Klavierspieler und Künstler von Saiten- oder Blasinstrumenten. Wenn uns die Zusammensetzung des Orchesters und das Wetter erlaubt, finden diese Veranstaltungen auf der Freilichtbühne im Hof des Reformierten Kollegiums statt. Dank der großartigen Akustik und der angenehmen Stimmung wurde diese Konzertreihe bei dem Publikum ebenfalls schnell beliebt.

Es gehört schon zu unserem musikalischen Leben, dass wir im September 2006 das Klausenburger Kinderchor gegründet haben. Da es in Klausenburg noch nie so ein Chor gab, brachten die Eltern ihre Kinder mit großer Freude mit, fast fünfzig bei Zahl. Die Kinder kommen seitdem mit großer Freude in unseren Gemeindesaal, der sich inzwischen schon als zu klein erwies. Wegen des überfüllten und abwechslungsreichen Tagesprogramms der Kinder können wir uns vorerst nur einmal pro Woche treffen, doch auch das ist schon ein großes Ergebnis.

Mit Hilfe Gottes bestreben wir uns, den musikalischen Ansprüchen des Klausenburger Publikums gerecht zu werden und in unserer Kirche unvergessliche Erlebnisse zu bieten.

Zsoltáros istentiszteletek a Kálvin téren

Bódiss Tamás

2006. januárja óta a Bp-Kálvin téri templomban havi egy alkalommal rendhagyó liturgiájú zsoltáros istentiszteleteken szólal meg Isten igéje és az énekes imádság.

A kétezres éves egyetemes keresztyén egyház istentiszteleti életének szerves része volt mindig az úgynevezett napszaki könyörgések rendje. A babiloni fogságban élt Dániel naponta három alkalommal könyörgött Istenhez. „Naponta hétszer dicsérlek téged” – vallja a 119. zsoltár 164. verse. Talán erre a versre alapozva alakult ki az első évezred közepén a bencés közösségekben a napi hét imaóra rendje, mely a szerzetesi élet részévé vált. A reggeli és esti imaóra általában a templomban zajlott, s mivel ezt közösen látogatták a rend tagjai és a világi hívek, a reggeli és az esti könyörgés általános gyakorlat lett, ami a reformáció után is tovább élt. Egyházunkban az elmúlt század közepéig természetes volt az iskolákban és a nagyobb egyházközségekben a közös reggeli templomi könyörgés, mely ugyancsak erre vezethető vissza, sőt a napi egyéni csendesség, valamint az esti családi áhítat is ennek az ősi szokásnak a leegyszerűsödött formája.

A csütörtök esti templomi zsoltáros istentisztelet így a munkanap végének közös, ünnepélyes befejezése, a Teremtő Istennek mondott énekes hálaadás. Ez a dicséret talán legszebben a Lukács evangéliumának 1. részében szólal meg, melyet latin kezdősoráról 'Magnificat' néven ismerünk. Ez lett az esti zsoltáros istentiszteletek - vesperás – befejező részének elmaradhatatlan éneke. Ez magyarázza azt a tényt is, hogy Palestrinától Bachig katolikus és protestáns zeneszerzők tollából számtalan Magnificat-megzenésítés született. A bibliai szöveget a zsoltárokhoz hasonlóan Szenci Molnár Albert öntötte versformába, így énekelhetjük a 146. genfi zsoltár dallamára.

A zsoltáros istentisztelet tehát valójában a vesperás liturgiáját eleveníti fel, mely egyházunkban sem volt ismeretlen. Benne évezredek keresztyén tradíció és mai gyülekezeti gyakorlat találkozik, amikor az ősi rend kereteit lehetőleg énekeskönyvünkből vett énekekkel töltjük meg. E liturgia meghatározó része a zsoltárimádság, mely esetünkben énekeskönyvi zsoltáraparafrázisok és genfi zsoltárok egymásutánjára épül. A prédikációt követő rész inkább dicsérő jellegű, csúcspontján a már említett Magnificat-énekekkel. Az énekeskönyvi énekek között felhangzó ismeretlen, első hallásra talán „katolikus ízű” dallamok a reformáció utáni protestáns szertartási könyvekből: a graduálokból valók. Szerepük szerint általában keretezik, előkészítik vagy éppen összekötik az egymás után következő énekeket, de a figyelmes résztvevőnek az is feltűnik, hogy mennyire személyessé teszik, elmélyítik a mondanivalót. Éppen az énekek egymást követő sorozata teszi lehetetlenné és szükségtelessé is az egyes énekek bemondását, ezért a liturgiát mindenki külön lapon kapja kézbe. Aki egymás után több ilyen istentiszteleten is részt vett, egyre ismerősebbnek érezte a liturgiát, az énekeket – még az eddig ismeretlen graduálénekeket is – és a lelki élmény - a spiritualitás – egy új formáját tapasztalhatta meg. Az énekek kiválasztása meghatározott rendben, de ezúttal nem az igehirdetést, hanem az egyházi év adott szakaszát követve formálódik ki, melyben bizonyos dallamok vagy szövegek állandóak, mások viszont hónapról hónapra változnak.

Manapság felekezettől és országhatároktól függetlenül egyre többen felismerik e liturgiai forma gazdagító áldásait. Az elmúlt években két református kórus adta az impulzust a Kálvin téri zsoltáros istentiszteletek beindítására. Dél-Karolina (USA) Charleston városának skót református gyülekezetéből, illetve a svájci német református egyházban működő Evangelische Singgemeinde kórus egyaránt vendégeskedett a Kálvin téri templomban és az ország több más városában is. Mindkét kórus megerősített bennünket abban a törekvésünkben, hogy a gyülekezeti énekkar legfontosabb feladatának nem a zenés áhítatokat, hanem az istentiszteleti liturgia zenei gazdagítását kell tekintenünk! Mindkét énekkar gyakorolja az esti vesperások egy náluk kialakult formáját. Az eredetileg több kórusként működő svájci kórus az ország két centrális helyén: a berni Münsterben illetve a zürichi Predigerkirchén énekel a heti rendszerességű vesperásokon. Éppen itt ragadható meg a Kálvin téri sorozat egyik fő különlegessége: hogy a főváros egyik legforgalmasabb helyén hétköznapi este bárki számára elérhetően egy különleges tartalmú istentisztelet legyen! Ezt gondolni, megbecsülni nemcsak a gyülekezet és egyházunk zenei kultúrájának és éneklésének támogatása, hanem valóban missziói feladat is.

Matutinum

Protestáns karácsonyi virrasztó zsoltosma Debrecenben

Fekete Csaba, Tóth Anikó

2006. december 24-én, este 10 órától több évszázados megszakítás után ismét volt virrasztó istentisztelet a debreceni református Kistemplomban. Hajdan a reformátusok sokáig ragaszkodtak a virrasztó szertartásokhoz, megtartották karácsony éjjelén is, de a felvilágosodás századában ezeket betiltották. Az ünnep éjszakájának első felében most felélesztettük ezt a régi gyakorlatot. Sugallta az istentiszteleti formát a budapesti egyházzene tanszakon már rendszeres, minden január első péntekén elhangzó matutinum. A liturgia vázát az esztergomi rítus karácsonyi matutinumából merítettük, melyhez az Egyházzenei füzetek nemrég megjelent, Karácsony napjának zsoltosmája című kötetét vettük alapul. A három nocturnusos virrasztásból (3 × 3 zsoltár + 3 olvasmány) egy nocturnusra valót válogattunk össze.

Ennek alapján a matutinum szerkezete a következőképpen állt össze:

Segítségül hívás (kórus és gyülekezet)

Meghívó zsoltár (előénekesek és kórus)

Zsoltározás:

2. zsoltár antifónával (kórus és gyülekezet)

19. genfi zsoltár Goudimel feldolgozásában (kórus és gyülekezet)

85. zsoltár antifónával (kórus és gyülekezet)

Verzikulus

Olvasmányok és responsoriumok:

1. Kétszólamú olvasmány – Ézsaiás 9, 1-6

Responsorium – Hodie nobis caelorum

2. Olvasmány – Zsid 1, 1-14

Responsorium – Descendit de caelis

3. Olvasmány – Lk 2, 1-20

Responsorium – Verbum caro factum est (háromszólamú szakasszal a Kassai Töredékből)

Jézus Krisztus nemzetségtáblája (Mt 1, 1-17) – prózában

Te Deum – Peer kódex alapján

Könyörgés – Huszár Gál imádsága

Benedicamus (kórus és gyülekezet)

Záró kánció (Dicséretes ez Gyermek) – kórus és gyülekezet

A zsoltosma összeállításához a következő kiadványokat, forrásokat használtuk: *Karácsony napjának zsoltosmája* (Egyházzenei füzetek V/A-2.), *Protestáns graduál*, *Magyar Gregorián*, *Imádkozó könyv* (Huszár Gál és Huszár Dávid), *Könnýű középkori kórusok*, *Öreg Graduál*.

A schola pusztán baráti alapon állt össze, így összesen 11 énekes vállalta ezt a szolgálatot.

A matutinum zsoltárai közül kettőt recitálva antifónával, egyet pedig Goudimel feldolgozásában, a gyülekezettel váltakozva énekeltünk végig. A zsoltárok antifonáit az

Öreg Graduálból válogattuk, de az olvasmányokra felelő responsoriumok eredeti formájukban, latinul hangoztak el. Az Invitatoriumot a Protestáns Graduálból, a Te Deumot pedig a Magyar Gregoriánumból vettük.

A könyörgés Huszár Gál imádsága volt, „*Karácsony hajnali imádság*” címmel.

Az olvasmányok nem követték pontosan az eredeti szertartás rendjét, mivel az első ószövetségi olvasmány után a második a Zsidókhoz írt levélből hangzott el, a harmadik pedig a karácsonyi evangélium volt Máté szerint, utána pedig rövid igemagyarázat következett.

A liturgia végén elhangzó záró kanció külön figyelmet érdemel. Úgy állítottuk össze, hogy a gyülekezettel közösen, alternatím előadásban tudjuk énekelni. Huszár Gál 1561-es *A Keresztyéni Gyülekezetben való Isteni dicséretek* című énekeskönyvében megtalálható a *Dies est laetitiae* kezdetű kanció magyar nyelvű változata, *Diczeretes az Gyermek* szövegkezdettel. Az énekesek közül három egyházzenesz fiú már énekelte ezt a kanciót a Magyar Gregoriánumban található, Thuz Osvát Antifonáléjából származó háromszólamú letétben, ezért egyszerűen ráillesztettük a magyar szöveget. A Matutinumot ezzel a szép feldolgozással zártuk úgy, hogy az első és harmadik versszakot a gyülekezettel közösen egyszólamban, a második verset csak a három fiú, az utolsó verset pedig az egész kórus énekelte.

Reméljük, reánk is érvényes a bibliai ígéret, és a mi munkánk sem hiábavaló az Úrban. Ezért az alkalom a figyelve hallgató gyülekezet emlékezetébe is maradandó élményként vésődik bele. Az éneklőket egyre jobban lelkesítve, az egész közösséget e feléledő hagyomány folytatására serkenti.

Alkotók, viszonyok, szövegek

Petrőczy Éva és Szabó András új köteteiről

Pénzes Tiborc Szabolcs

A szépszámu hallgatóságból ítélve valószínűleg a Kontextus Műhely egyik legsikeresebb szerzői estje volt az a 2006. szeptember 16-i könyvbemutató, melyen Szabó András és Petrőczy Éva új könyveiről (Szabó András: *„Téged Isten dicsérünk”. Bocskai István, Erdély és Magyarország fejedelme*, Petrőczy Éva: *Dido utolsó üzenete; Puritánia*) beszélgetett az írókkal Kulin Ferenc és G. Etényi Nóra. Az alábbi írás e rendkívül jó hangulatú beszélgetés összefoglalását, imitt-amott kiegészítését adja közre.

Ritka csillagállásnak tekinthetjük, hogy Petrőczy Éva személyiségben egyszerre van jelen a költő és a tudományos kutató, s azt még kivételesebbnek, hogy a kettős alkotói szerep egyszerre mutatkozik meg a két nagyjából egy időben fogant és napvilágot látott kötetben. Nem kell különösebb éleslátás ahhoz, hogy bárki első olvasásra észrevegye: Petrőczy Éva először költő, s csak másodsorban, ha úgy tetszik mellette tudós, ami tudományos írásainak is előnyére válik. Nem egyszerűen csak tudományos publikációinak nyelvhasználatára gondolok, hanem a témaválasztásaira vagy írásainak felépítettségére is. Ha alaposan szemügyre vesszük azokat a szerzőket, akikkel irodalomtörténészként foglalkozott, könnyen felfedezhetjük, ha nem is mindig a lelki rokonságot, de a rokonszenvet mindenképp. Mi egyébbel magyarázhatnánk például Szőnyi Nagy István, ahogyan ő nevezi a „rejtőzködő költő” poétai tehetségének felismerését, vagy Sir Philip Sidney alakjának a költői és a tudói életműben egyaránt előforduló hangsúlyos megjelenését, hogy Balassiról, Szenci Molnár Albertről vagy akár Petrőczy Kata Szidóniáról már ne is beszéljünk. Szőnyi Nagy verseinek és a lényegesen terjedelmesebb prózai műveiben fellelhető poétai vénáról árulkodó sorainak, szövegrészleteinek kiemelése az alkalmi költészet marasztaló posványából tipikusan olyan vállalkozás, mely nem egyszerűen jó szemet, hanem empátiát is kíván. Az empátia fogalma jelen esetben nem csak a felfogás és a megértés képességét foglalja magában, hanem az elődök tiszteletét és szeretetét is. Ez a plusz jelentéstartalom pedig feljogosítja a szerzőt arra, hogy bátran szembeszálljon azokkal a puritán írókkal kapcsolatban megfogalmazott több évtizedes előítéletekkel is, amik gyakorta visszaköszönnék a szakirodalomban. Különösen jól érvényesül ez a törekvés a Miskolci Csulyak Gáspár – Telkibányai István diskurzus elemzése során.

Ha már a versek és a tanulmányok közötti párhuzamoknál tartunk, hangsúlyoznunk kell a barátság emberi és művészi motívumának jelentőségét. A *Dido utolsó üzenetét* (is) illusztráló Barabás Mártonnak szentelt előszó, már-már humanista tisztelgés a művésztárs előtt, egy sok évtizedes barátság méltó kinyilvánítása. A barátság emberi értékének megbecsülése a *Puritánia* Pápai Páriz Ferenc és Tótfalusi Kis Miklós, a diákbarátságon jóval túlmutató, életre szóló kapcsolatát bemutató írásában szintűgy visszatükröződik.

Jól látható, hogy a versek és tanulmányok kölcsönös személyessége tudatosan vállalt írói magatartás, ami kifejeződik a tanulmányok egyes szám első személyű fogalmazásának nyelvi tényben is. Petróczy Éva vállalja a felelősségét, s nem megosztja, ezáltal elkerüli a szenvedő mondatokat, s mivel sorai és gondolatai tiszták és lendületesek, majd minden írásában megengedheti magának a nyelvi játékot és a nyelvi humort, mint például: „Bornemissza Annához és a borissza Apafi Mihályhoz intézett dedikációja...” Vagy maga a kötetcím: Puritán + ia képző = a puritánok szellemi világa. A játékosságból pedig újra csak tudomány fakad, hiszen nyilván a közmondás többszörös tartalmi sűrítése gerjesztette érdeklődés, a stiláris értelem megfajtása motiválta a „Tök-é, avagy turos étek?”... című tanulmányt.

De a tudományból is született játék, gondolok itt a *Szerelemre tanítató levélre*, amit Balassi Bálint írhatott volna Sir Philip Sidneynek. A magyar és az angol reneszánsz kimagasló költői közötti életrajzi párhuzam, az egy napon elhalálozott Cervantes-t és Shakespeare-t idézheti. Ugyanaz a születési évük (1554), s ugyanaz a haláluk oka (harcban szerzett sebesülés). Van köztük azonban egy lényeges különbség: a vérbőség, amit egy tanulmányban talán a szerelmi költészet, a szépség utáni vágyakozás különbözőségének nevezhetnénk. De a költőnk ki mindkettőjüket jól ismeri s kedveli, felteheti Balassi nevében a kérdést: „hidegecske Csillagfü-epedésnél/ többre miért nem ostromozt/ téged a vágy?”

Petróczy Éva immár tizenegyedik verseskötetének előszava azzal a reménykedéssel zárul, hogy a címadó vers „nem válik majd önbeteljesítő jóslattá, azaz nem lesz belőle „utolsó üzenet”, még abban a nem-tragikai értelemben sem, hogy két egyetemen tanítva, tudományos feladatok és publikációk közepette komoly esélye lehet (remélem, nem lesz) a vers-csermely elapadásának.” Én azt hiszem, hogy a költői és a tudományos program, Petróczy Éva esetében egymás mellett, egymást erősítve, táplálva él, s ez így van jól, s így lesz jól. Végezetül Csörsz Rumen István remekbeszabott stílusjátékának részletével foglalnám össze az eddigieket: „A’ könyveket buvárló/ Vará’s-tudó nagy-aszszonyt,/ Ki tsúfosan katzagva/ El-rejti olykor-ollykor/ Tündéri gondolattyát,/ De mind, ki őt közléről/ Esméri, nem felejt/ Sok bölts szavát a’ mellyel/ Az élczekeket tetézi.”

Bocskai István alakjának emlékezetbe idézésre a 2006-os esztendő kettős apropót is szolgáltatott. A bécsi béke és a fejedelem halálának 400. évfordulója indította arra a Kálvin Kiadót, hogy kötet jelentessen meg „a magyarok (első) Mózeséről”. Mindenképpen a kiadót dicséri, hogy nagyszabású új monográfia híján, nem a régebbiek valamelyikét adta ki újra, hanem ismeretterjesztő céllal összegezte a tudományos álláspontokat.

Szabó András, aki szülőfaluja révén tulajdonképpen földije Bocskainak, a protestáns nemes életútját, személyes felelősségvállalását, vagyis sokkal kevésbé Mózes, mint inkább az embert állította a kötet fókuszába, s ezzel merőben más alapállást képvisel, mint Benda Kálmán vagy Nagy László, Bocskai korábbi életrajzírói. Még akkor is így van ez, ha Szabó András vállaltan az ő korábbi eredményeikre is támaszkodik.

Az új monográfia leginkább a Benda-féle munkával rokonítható, azzal a különbséggel, hogy jóval könnyebben emészthető olvasmány. Benda, talán terjedelmi okok miatt, jóval sűrűbb szöveget alkotott, ám kétségtelenül remek stílusban. Az ismeretterjesztés viszont megköveteli az adatok szűrését éppen azért, hogy a folyamatok világosabban kivehetőek legyenek a kevésbé képzett olvasó számára is, s ezt a követelményt kiválóan teljesíti a kötet. Természetesen a szűrés nem a lényeges dolgok elhagyását jelent, hiszen egyfelől a Bocskai életúttal kapcsolatos kulcsfontosságú történelmi álláspontok, sőt polémiák mindegyike helyet

kapott a kötetben másfelől, sokkal tisztább kontúrral jelenik meg előttünk Bocskai az ember. Az olvasói igények fokozott kielégítését szolgálja az idegen szavak szövegbe épülő magyarázata is.

A korábbi monográfiákhoz képest két jelentős újdonságot találhatunk a kötetben, mégpedig Bocskai-kultusz kezdeteinek vizsgálatát valamint a Bocskai-breviáriumot. Napjainkban Bocskai kultusza jóformán a Hajdúságra korlátozódik, ahol elsősorban, mint a hajdúság letelepítőjére emlékeznek a fejedelemre, a protestánsok vallásszabadságáért vívott harc jelentősége az elmúlt évtizedekben jócskán a háttérbe szorult, pedig a korabeli „magyarok Mózesre” toposz vagy a Gedeonhoz való hasonlítás a kultusz egészen más kezdeti irányára mutat. A Bocskai-breviárium gondosan válogatott szövegrészletei egyértelművé teszik a fejedelem személyiségét, harcának okait és céljait, melyek kvintesszenciáját a következő idézet adja vissza leginkább: „... mi lött légyen ennek az indulatnak (felkelésnek) főbb oka? ha religió-é? pénz-é, jószág-é? Egy szóval felelhetünk kegyelmednek: Magunk és az egész magyar nemzetségnek életének és az mellett religiójának (vallásának), szabadságának és javainak megtartása...”

Szabó András munkája példaértékű vállalkozás, mely a feladat különlegességéből adódó nehézségeket elegánsan oldja meg. Olyan egyéni hangú és látásmódú írás, mely méltó kiegészítője lehet a korábban megjelent Bocskai-monográfiáknak, s népszerűsítője a különleges életutat bejárt református fejedelemnek.