

Hören lernen

Von den ungenutzten Chancen Neuer Musik

Obwohl sie sich auf die biblische Verheißung des „Canticum Novum“ berufen kann, fristet Neue Musik ein kirchliches Schattendasein. Besonders schwierig wird es bei der Suche nach Werken, die sowohl zeitgenössisch als auch für die liturgische Praxis tauglich sind. Im Hintergrund stehen die ästhetische Verengung kirchlicher Milieus sowie Schwierigkeiten der musikalisch-theologischen Kommunikation.

In Robert Schneiders erfolgreichem Roman-Debüt „Schlafes Bruder“ (1992) kann man förmlich hören, was „irritierende Schönheit“ musikalisch bedeuten kann. Ausgerechnet am Osterfest fehlt im Dorf Eschberg der Orgelspielende Lehrer, was dem Protagonisten des Romans, dem jungen Elias Alder, zu einer unverhofften Chance verhilft.

Meinrad Walter (geb. 1959), Dr. theol., ist Referent im Amt für Kirchenmusik der Erzdiözese Freiburg und Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Freiburg. Zahlreiche Publikationen, Vorträge und Radiosendungen zu theologischen, liturgischen und kirchenmusikalischen Themen; 2011 erschien seine musikalisch-theologische Interpretation der Johannespassion von J. S. Bach; nebenberuflich Kirchenmusiker.

Nachdem bereits das Kyrie „trotlos a capella von-statten“ gegangen war, wagt er sich ängstlich ans Instrument. Und nun schlägt die Stunde des jungen musikalischen Talents: „Gewaltig staunte das Kirchenvolk, als plötzlich beim Gloria die Orgel aufbrauste und mit jubelndem Figurenwerk anzeigte, auf welche Weise sich ein Christ über diesen Tag zu freuen habe.“ Eine mächtige Toccata wogt durch das Kirchenschiff.

Doch als der Organist „zum eigentlichen Choral ansetzte, fand sich niemand, der mitsingen wollte. So heftig waren die Bauern erschrocken“. Selbst die Gutwilligen scheitern an der „Actuosa Participatio“ – um einen Schlüsselbegriff der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils hier etwas anachronistisch einzuführen –, „denn die Art dieser Musik verlangte ihren Ohren das alleräußerste ab. Jedoch im Gottesdienst das alleräußerste zu geben, war man in Eschberg nicht gewohnt.“

Womöglich waren sogar alle wirklich innovativen Errungenschaften in der Musikgeschichte zunächst einmal ähnlich irritierend wie das fulminante Orgelspiel in diesem Musikroman. Vieles wurde zunächst einmal von kirchlicher Seite abgelehnt: Der Kirchenvater Augustinus will keine sinnlich aufreizenden Instrumente im Kirchenraum hören. Später stritt man über die Berechtigung von Mehrstimmigkeit und von musikalischen Strukturen, welche die Verständlichkeit der Worte erschweren. 1903 verbot Papst Pius X. im Motuproprio „Tra le sollecitudini“ den gottesdienstlichen Einsatz weltlicher Instrumente wie Klavier oder „Trommeln aller Größe und Formen“ – letz-

tere spielen aber im 150. Psalm eine wichtige Rolle. Vor Jahrzehnten noch ereiferten sich manche Gemüter über Jazzmes- sen. Inzwischen sind bei Weltjugendtagen die geistlichen Lieder im Stil der Popmusik so selbstverständlich, dass wohl auch kein Papst daran etwas ändern könnte.

Komponisten wurden von kirchlichen Aufträgen zu Höchstleistungen angespornt, bisweilen aber auch in ihrer Kreativität gehemmt. Gelegentlich kam es zum Bruch, besonders spektakulär in Salzburg am 8. Juni 1781, als Graf Arcos „Lochtritt“ gegen Mozart dessen kirchenmusikalische Dienste beim Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo jäh beendet hat. Eine Allianz zwischen Monarch und Genie war zerbrochen. Meinungen aus dem „Kirchenvolk“ kommen erst spät ins Spiel. Ein berühmtes protestantisches Beispiel, noch aus barocker Zeit, ist die „alte adeliche Wittwe“ aus Dresden, die eine modern-theatralische Passionsaufführung mit den Worten kommentiert haben soll: „Behüte Gott, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera oder Comödie wäre.“ Auch andere Zeugen jener Musik „hatten ein hertzlich Mißfallen daran und führten gerechte Klagen darüber“.

Die emotionale Kraft und sinnliche Schönheit, die wir an der barocken Passionsmusik heute bewundern, war für viele zunächst irritierend. In derselben Kontroverse sind aber auch Stimmen zu hören, die bereits in Richtung einer musikalischen Kunstreligion argumentieren. Verfechter der neuen, von der Oper inspirierten Passionsmusik weisen darauf hin, dass eine solch theatralische Passion eindrücklicher und kraftvoller – heute würde man wohl sagen „spiritueller“ – ist „als fünfzig hergeleierte Predigten“. Nun ist gute Musik immer besser als eine schlechte Predigt, und eine gute Predigt erbaulicher als schlechte Musik. Auch ist die Zuspitzung allein auf das „Neue“ zu relativieren. Fast überall, wo Musik gelingt und wo sie mehr ist als die Erfüllung vermeintlicher Erwartungshaltungen, da spielt auch Neue Musik mit – sei es in einem Opernhaus, einem Radiosender, einer städtischen Konzertreihe oder eben einer Kirchengemeinde.

Ebenso wichtig wie die liturgische Musik ist der konzertante Bereich der geistlichen oder religiösen Musik mit all den damit verbundenen terminologischen Unschärfen. Überdies muss gefragt werden, welche theologischen Impulse in muskali-

schen Werken stecken, die zumindest vordergründig gar keinem religiösen Thema verpflichtet sind. Können auch sie zu einer klingenden Theologie beitragen, etwa wenn sie zu Konzentration und Sammlung führen oder eine zeitgenössische Botschaft von Welt und Mensch musikalisch ins Spiel bringen?

Je nach Standpunkt und Blickrichtung stellt sich die Situation sehr verschieden dar. Weil Pauschalurteile kaum weiterhelfen, sollen einige Beispiele genannt werden. Am Ersten Fastensonntag 2012 begann in der Evangelischen Christuskirche Freiburg die Konzertreihe „Musik und Wort zur Passion“ mit einer gregorianischen Frauenschola und dem jungen Trompeter *Luis Reichard*. Die gut 100 Besucher hörten archaische Klänge der Gregorianik, sukzessiv und simultan verknüpft mit vokalen und instrumentalen Improvisationen sowie rezitierten Gedichten von *Hilde Domin*. Der improvisierende Trompeter arbeitete virtuos mit so genannten „Loops“. Damit klingen die eingespielten Motive über Lautsprecher weiter, sodass ein und derselbe Musiker zu seiner eigenen Begleitung improvisieren kann.

Jede Wahrnehmung von Musik spielt zwischen den Bereichen des Wissens und des Erlebens

Es war ein gelungenes Beispiel für den musikalisch-kirchlichen Dialog: katholische Gregorianik im evangelischen Kirchenraum, aus dem Moment geborene Improvisation und altherwürdiger Choral, zudem Dichterwort und Psalmen, Gemeinde und Konzertpublikum. Ein Konzert zweifellos, allerdings bei freiem Eintritt und auf der Grenze zum Gottesdienst. Irritiert hat das alles niemanden, weil die Besucher sich unter der Ankündigung etwas vorstellen konnten. Eine gewisse Neugier gab es im Blick auf die technischen Aufnahmegeräte. Allseitige Zufriedenheit war das Ergebnis der andächtigen Stunde mit Bußpsalmen. Was aber, wenn es vielerorts weder solche Interpreten noch dafür aufgeschlossene Hörer und schon gar keinen Veranstalter für solche Konzerte gibt?

Viele gelungene Beispiele können angeführt werden. Der junge Organist und Preisträger etlicher Wettbewerbe *Sebastian Küchler-Blessing* interpretierte höchst virtuos im Konzertsaal der Freiburger Musikhochschule *Wolfgang Rihms* (geb. 1952) frühes, überaus expressives Orgelstück „Parusie für große Orgel“ op. 5. Trotz der mit der flachen Hand oder dem Unterarm erzeugten „Cluster“ (Tontrauben) blieb das Publikum wohlwollend und bewunderte die Leistung. Wie aber wird eigentlich ein solches Werk inhaltlich aufgenommen und verstanden, wenn es keinerlei Hinweis gibt, was der Titel „Parusie“ vielleicht bedeuten könnte? Rihm selbst stellt in einer kurzen Notiz einerseits fest, dass in seiner Musik „die theologische Bedeutung des Wortes als endzeitlicher Wiederkunft mitschwingt“. Zugleich heißt sein Ratschlag an die Hörer: „Am besten, man löst sich von all diesem Ballast und hört ein Stück, bewusst aus der großen spätromantischen Orgeltradition und dem Vorbild besonders Messiaens entstanden.“

Die rationale Frage „Was sollte man wissen, um Musik besser zu verstehen?“ ist zu ergänzen: „Welche Hörerfahrungen – in diesem Fall von Spätromantik bis Messiaen – können das Verstehen vertiefen?“ Jede Wahrnehmung von Musik spielt zwischen den Bereichen des Wissens und des Erlebens, die sich im günstigsten Fall gegenseitig inspirieren. Gerade Komponisten und Interpreten Neuer Musik werden nicht müde darauf hinzuweisen, dass man neben dem Musik-Machen auch das Musik-Hören üben muss.

Kompositorische Impulse erwachsen nicht nur aus biblischen, theologischen und liturgischen Worten. Viele Komponisten lassen sich von liturgischen Gesten und von Riten inspirieren. Bisweilen rücken dabei Strömungen abseits des Mainstreams in den Mittelpunkt, wenn nicht gar Theologie akustisch mehr oder weniger lustvoll gegen den Strich gebürstet wird. So in *Mauricio Kagels* opernhafter Szene „Die Erschöpfung der Welt“ (1980), die mit „einigen Taten und Flüchen des Herrn“ beginnt und mit einer grauenvollen Szene endet, in welcher der „Fleischwolf Gottes“ die Menschen verschlingt, bevor ein letztes „Amen“ aus göttlichem Mund über Lautsprecher zu hören ist.

Bisweilen fällt es schwer zu entscheiden, ob die Provokation einer Botschaft vertont ist, die nicht unbedingt die christliche sein muss, oder ob einfachhin die Provokation zur Botschaft erhoben wird. Kaum zu widerlegen ist jedoch der Eindruck, dass verdrängte theologische Themen in musikalischen Werken gleichsam „überwintern“. Beim Antrittskonzert des Freiburger Kompositionsprofessors *Brice Pauset* (geb. 1965) war dessen Stück „Theorie der Tränen: Louise“ zu hören, ein kammermusikalisches Werk für Singstimme und Instrumente auf Texte von *Louise du Néant*, einer jungen Ordensschwester des 17. Jahrhunderts, bei der mystische Begabung und religiöser Wahn kaum zu trennen sind. Diese Nonne bestraft sich für ihre wirklichen oder vermeintlichen Sünden, indem sie in der Nervenklinik eitrig Wunden leckt: „Ich war so von Liebe durchdrungen, dass es mir Lust bereitete, ihre Geschwüre mit Küssen zu bedecken, ich verfiel in einen Zustand völliger Entrückung. Ich weinte vor Freude ...“.

Neue Musik und Kirche gehen derzeit ihre je eigenen Wege

Wohl kein Prediger würde solche Worte heute noch zitieren, die von der Sängerin *Salome Kammer* stimmakrobatisch inszeniert werden. Viele musikalische Beispiele aus Randbereichen von Theologie und Frömmigkeit ließen sich noch anführen. Gespannt sein darf man jetzt schon auf die Oper des Klarinetisten und Komponisten *Jörg Widmann*, deren Libretto *Peter Sloterdijk* verfasst hat, und die im Oktober 2012 in München unter Leitung von *Kent Nagano* ihre Premiere erleben wird. Unter dem Titel „Babylon“ soll es dabei um ein musikalisches Porträt, ja um eine Art Ehrenrettung dieser Stadt gehen, die in der Bibel bekanntlich weniger gut wegkommt.

Musik lebt mit und aus Spannungen, wie die Saite eines Instruments. Bleibt sie schlaff, erklingt kaum ein Ton. Wird sie überspannt, dann reißt sie. Im Verhältnis von Musik und Kirche hängt beides wohl auch zusammen: Die Saite vertrüge noch erheblich mehr Spannung, damit sie im Fortissimo zum Klingen kommt. Vor ein paar schrillen Klängen brauchen wir uns nicht zu fürchten. Sie gehören dazu. Dass die Saite reißt, geschieht im Moment recht selten. Einen veritablen kirchlichen Skandal um ein musikalisches Werk, wie etwa die Auseinandersetzungen um *Leonard Bernsteins* musicalartige „Messe“ (1971) für Sänger, Spieler und Tänzer (inzwischen wurde das Werk sogar in der vatikanischen Audienzhalle aufgeführt, allerdings ohne dass der „Zebrant“ Kelch und Monstranz zu Boden schleudert, wie es die Partitur vorsieht) oder *Peter Janssens* Pop-Musical „Ave Eva oder Der Fall Maria“ (1974) hat es schon seit Jahrzehnten nicht mehr gegeben.

Hin und wieder ein Skandal wäre allemal besser als das schieflich-friedliche „Wir haben uns nichts zu sagen“. Zum Schaden beider gehen Neue Musik und Kirche derzeit ihre je eigenen Wege. Wo könnten sie sich kreuzen? Zum Beispiel in Kompositionsaufträgen, bei denen die Spannung von musikalischer Qualität und liturgischem Dienst ausgetragen wird. Wenn konzertante Neue Musik mehr Gastrecht im Kirchenraum hätte, könnten sich in der Gemeinde Beheimatete und ästhetisch Neugierige bei einem Einführungsvortrag begegnen. Bei Akzenten mit zeitgenössischer Musik in der theologisch-pastoralen Ausbildung wäre der Werkstattcharakter wichtig. An Fragen hierbei mangelt es wahrlich nicht: Wie bringt ein Ensemble nach zahlreichen Proben ein Werk des zeitgenössischen Musiktheaters auf die Bühne? Und welche anthropologischen und theologischen Facetten spielen dabei mit? Vielleicht auch: Wie äußern sich Komponist und Regisseur dazu? Angekündigt für den Mannheimer Katholikentag 2012 ist eine Podiumsdiskussion zu *Bernd Alois Zimmermanns* „Ekklesiastischer Aktion“ (1970) mit dem Titel „Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“, einem höchst dramatischen Werk der klassischen Moderne nach Dostojewskis „Großinquisitor“ und dem alttestamentlichen Buch Kohelet. Was die Komponisten *Heinz Holliger* und *Wolfgang Rihm* sowie der Theologe *Magnus Striet* einander zu sagen haben, könnte recht interessant werden.

Ein Jahrhundert nach den wegweisenden Werken der Zweiten Wiener Schule mit *Arnold Schönberg*, *Alban Berg* und *Anton Webern* und ein halbes Jahrhundert nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil steckt der Dialog zwischen zeitgenössischer Musik und Kirche in Sackgassen fest. Ihn gar nicht wahrzunehmen wäre ein Fehlurteil. Und doch ist eine Milieu-Verengung zu konstatieren. Die Neue Musik hat ihre Szenen und Nischen gefunden; und auch die Kirche ist dabei, sich ästhetisch in Nebenräume zurückzuziehen, allerdings in andere.

Zur Begegnung kommt es kaum, weil die jeweiligen Regionen zu weit voneinander entfernt liegen. „Seit mindestens hundert Jahren findet kaum mehr ein dauerhaft fruchtbarer Dialog zwischen der katholischen Kirche und der autonomen Musik der jeweiligen Gegenwart statt“ (*Karl Kardinal Lehmann*).

Projekte bleiben vereinzelt wie etwa das Treffen von Komponisten und katholischen Bischöfen auf Schloss Hirschberg vor zehn Jahren, bei dessen Schlussgottesdienst kaum noch Bischöfe anwesend waren, von dessen angeregten Diskussionen einige der Musiker aber heute noch begeistert erzählen (vgl. HK, Juni 2002, 312ff.).

Der auf Initiative des Dogmatikers *Peter Hünermann* ins Leben gerufene Rottenburger „Verein zur Förderung zeitgenössischer liturgischer Musik e. V.“ hat sich aufgelöst. Sein Konzept war zukunftsweisend, weil Stipendien für junge Komponisten ausgeschrieben wurden, die in interdisziplinären Fachgesprächen vorbereitet und mit theologisch-liturgiewissenschaftlicher Begleitung durchgeführt wurden. Nachdenklich stimmt auch, dass der von der Konferenz der Leiterinnen und Leiter kirchenmusikalischer Ausbildungsstätten und des Allgemeinen Cäcilienverbandes veranstaltete Wettbewerb „Orgelimprovisation im Gottesdienst“, der sich vor allem an Studierende der Kirchenmusik wendet, im vergangenen Jahr in Paderborn wegen zu geringer Teilnehmerzahl gar nicht zustande gekommen ist.

Dabei wäre die Improvisation eine geradezu ideale Brücke zwischen Ritus und zeitgenössischen Klangwelten. In Kooperation der Katholischen Akademie Rottenburg-Stuttgart und der Domschule Würzburg arbeitet der „Gesprächskreis zu Fragen von Musik und Kirche“, geleitet von *Joachim Herten* (Würzburg) und *Detlef Dörner* (Rottenburg). Dieser Gesprächskreis zeichnet verantwortlich für den Eröffnungsgottesdienst des diesjährigen Festivals der Europäischen Kirchenmusik in Schwäbisch Gmünd. Erklingen wird, mit Gemeindebeteiligung, eine Namen-Gottes-Litanei auf Worte von *Arnold Stadler*, vertont von *Peter Michael Hamel*. Die Predigt wird *Antje Vollmer* halten. Diesjähriger Preisträger des ambitionierten Festivals ist der Dirigent und Musikwissenschaftler *Clytus Gottwald*, der sich als scharfsinniger musikalisch-theologischer Analytiker profiliert hat, etwa in seinem Buch „Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert“ (Stuttgart 2003).

Grenzgänger inspirieren den Dialog

Neben institutionellen Verankerungen braucht es vor allem solche Grenzgänger als neugierige Wanderer zwischen den Welten. Leider gibt es ihrer zu wenige. Aus der älteren Generation von Komponisten sind *Oskar Gottlieb Blarr* zu nennen sowie vor allem der Komponist und Theologe *Dieter Schnebel*, der auch für die kirchenmusikalische Praxis kompositorische

Inspirationen bereithält. In der jüngeren Generation macht der Organist *Dominik Susteck* (geb. 1977) mit Orgelkompositionen und vor allem mit Improvisationen in der Kölner Kunst-Station St. Peter von sich reden, wo er als Nachfolger von *Peter Bares* wirkt.

Das im Oktober 2012 beginnende „Jahr des Glaubens“ böte Gelegenheit, Musik als Sprache des Glaubens nicht nur neu zu entdecken, sondern auch mit Komponisten neu ins Gespräch zu kommen. Zu diskutieren wäre nicht zuletzt die Frage, welche Bedeutung die Kategorie „Schönheit“ überhaupt noch hat, die *Dietrich Bonhoeffer* nur als „verleugnete“, mithin von der „Theo-

logia crucis“ affizierte, noch gelten lassen wollte. Auch die Spannung von Autonomie und Funktionalität, deren Relevanz gelegentlich überschätzt wird, könnte neu ausgelotet werden.

Am wichtigsten aber sind die Schritte zu einer neuen gegenseitigen Wahrnehmung – mit offenen Perspektiven. Zunächst einmal genügt die Bereitschaft, auf Neues zu hören. Als er gefragt wurde, warum er niemals eine Messe komponiert habe, führte *Olivier Messiaen* (1908–1992) keine ästhetischen Kriterien oder theologischen Begründungen ins Feld. Seine Antwort war die nüchterne Feststellung: „Es hat mich niemand darum gebeten.“ Genau das sollten wir ändern.

Meinrad Walter