

Auszug aus:

## RELIGION UND POLITIK

Herausgegeben vom  
Exzellenzcluster „Religion und Politik“  
der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

[www.religion-und-politik.de](http://www.religion-und-politik.de)

Band 20

# Musik und Religion

Herausgegeben von

Dominik Höink,  
Thomas Bauer,  
Clemens Leonhard

---

ERGON VERLAG

Umschlagabbildung:  
*Staatsbibliothek zu Berlin - PK /*  
*Abteilung Historische Drucke /*  
*Signatur: Libri impr. rari qu. 189<a>*

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2019  
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.  
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen  
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.  
Satz: Thomas Breier  
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

[www.ergon-verlag.de](http://www.ergon-verlag.de)

ISSN 2195-1306  
ISBN 978-3-95650-515-7 (Print)  
ISBN 978-3-95650-516-4 (ePDF)

## *Inhalt*

<i>Dominik Höink, Thomas Bauer und Clemens Leonhard</i> Vorwort .....	7
<i>Clemens Leonhard</i> Religion und Musik im antiken Judentum und Christentum .....	9
<i>Harald Buchinger</i> „... der römischen Liturgie eigen“? Anspruch und Geschichte der sogenannten Gregorianik .....	35
<i>Martin Lüstraeten</i> „Und wir wissen nicht: Sind wir im Himmel gewesen oder auf der Erde?“ Die Byzantinische Vesper und ihre Genese .....	51
<i>Konstantin Nikolakopoulos</i> Die byzantinische Musik beim Vollzug der griechisch-orthodoxen Gottesdienste .....	73
<i>Jürgen Heidrich</i> Lieder der Reformationszeit: Konfessionelle, politische und gesellschaftliche Implikationen .....	85
<i>Thomas Bauer</i> Zwischentöne Das deutsche Kunstlied des 19. Jahrhunderts zwischen Religion und Bürgerlichkeit .....	97
<i>Wolfgang Rathert</i> Swing low, sweet chariot? Gospel und Spiritual zwischen Religion und Politik .....	129
<i>Rebekka Sandmeier</i> Missionsstationen im südlichen Afrika – Fluch oder Segen für die musikalische Praxis? .....	143
<i>Bernhard Bleibinger</i> Indigene Musik im katholischen Gottesdienst. Dave Dargie, Ntsikana und das Zweite Vatikanische Konzil .....	163

*Annette Wilke*

Klang der Welt und Yoga für jedermann –  
Religion und Musik in Indien ..... 183

*Ralf Martin Jäger*

Musik im Kontext des Islams in der Türkei –  
Zwischen Moschee und Derwisch-Bruderschaft ..... 215

*Verena Grüter*

Musik in interreligiösen Begegnungen.  
Religionstheologie und ästhetische Wende ..... 235

*Eva-Bettina Krems*

Musik, Religion und Kunst:  
Die Hl. Cäcilie (15.-17. Jahrhundert) ..... 257

*Gordon Kampe*

Fragen, Zweifel, Instabilitäten:  
Geistliche und religiöse Aspekte in zeitgenössischer Musik ..... 277

# Fragen, Zweifel, Instabilitäten: Geistliche und religiöse Aspekte in zeitgenössischer Musik

*Gordon Kampe (Hamburg)*

Schaut man stichprobenartig auf einige der wesentlichen Zentren zeitgenössischer Musikproduktion in Deutschland, fällt recht schnell auf, dass Musik mit konkreten und durch Texte manifestierten religiösen oder spirituellen Inhalten recht selten vorkommt: In den Programmen der *Donaueschinger Musiktage*, dem nach wie vor bekanntesten Festival für zeitgenössische Musik, findet sich seit dem Jahr 2000 praktisch kein wie auch immer geartetes geistliches Werk, mit Ausnahme des Klarinettenkonzerts *über* (2015) von Mark Andre, dessen Werke auch jenseits direkter Textbezüge ganz grundsätzlich von einer tiefen spirituellen Haltung geprägt sind. Ein Blick auf andere wichtige Institutionen des zeitgenössischen Musiklebens zeigt einen ähnlichen Befund: In der mittlerweile über 100-teiligen repräsentativen CD-Dokumentationsreihe des Deutschen Musikrats *Edition Zeitgenössische Musik*, in der Komponistinnen und Komponisten seit 1986 porträtiert werden, erschienen mit Lisa Streichs CD *pietá* 2018 erstmals wieder geistliche Werke, etwa das Chorwerk *STABAT* (2017) für 32 Stimmen in vier Chören. Ähnliches gilt auch für die CD-Reihe der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung. Selbst bei einschlägigen Ensembles, etwa dem *SWR-Vokalensemble* oder den *neuen vocalsolisten stuttgart*, sind neuere geistliche Werke rar.

Mit der schlichten Feststellung, dass geistliche, religiöse bzw. spirituelle Musik in der institutionalisierten zeitgenössischen Musik eine lediglich marginale Erscheinung ist, könnte der Text hier getrost enden. Weitet man jedoch das Panorama über jene Avantgarde-Zentren hinaus und betrachtet Aufführungen zeitgenössischer Musik im Rahmen der traditionellen und repräsentativen Institutionen, etwa Konzerthäusern, Philharmonien etc., so nimmt die Zahl der Werke mit geistlichen Inhalten im Vergleich wieder zu, insbesondere allerdings dann, wenn der Aspekt der Repräsentation im Vordergrund steht, etwa anlässlich der Einweihung von Konzerthäusern und dergleichen. Eine dritte Institution – Kirchen oder kirchennahe Einrichtungen –, gibt gelegentlich zwar Werke in Auftrag, schreibt themengebundene Wettbewerbe<sup>1</sup> aus oder prämiert zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten<sup>2</sup>: Im Vergleich zu anderen Kultur-Institutionen finden diese Bemühungen häufig im kleineren Rahmen statt, sind lokal bezogen, ebenfalls für reprä-

---

<sup>1</sup> Z. B. Kompositionswettbewerb für zeitgenössische geistliche Musik Schwäbisch Gmünd.

<sup>2</sup> Z. B. der Kunst- und Kulturpreis der deutschen Katholiken oder der Preis der Europäischen Kirchenmusik.

sentative Anlässe vorgesehen,<sup>3</sup> oder es wird auf andere, populärere Musikrichtungen gesetzt. Der wesentliche, von der EKD in Auftrag gegebene, musikalische Beitrag für das Reformationsjahr 2017 war beispielsweise die Organisation einer Tournee des bereits 2015 (mit einem Chor von 3000 Sängerinnen und Sängern) in der Dortmunder Westfalenhalle uraufgeführten Pop-Oratoriums *Luther*<sup>4</sup> des Autorenteams Michael Kunze und Dieter Falk, das bereits zuvor mit dem Pop-Oratorium *Die 10 Gebote* ähnlich große Hallen gefüllt hat.

Der oft beschworene Riss im Bereich der neuen Musik, der lange Zeit traditionelle Einrichtungen und Institutionen von Spezial-Festivals und Ensembles voneinander trennte, ist so nicht nur allein durch unterschiedliche Zugänge zum kompositorischen Material und zu ästhetischen Grundüberzeugungen zu beschreiben, auch der Umgang mit unterschiedlichsten Formen der Spiritualität war offenbar eine selten überschrittene Demarkationslinie, die Jörn-Peter Hiekel bereits andeutete:

Einer der Ausgangspunkte dabei ist jedoch die Einsicht, dass in Zeiten, in denen die Verbindung von Kunst und Religion längst nicht mehr selbstverständlich ist, eine nachdrückliche Neigung erwuchs, das Geistliche, Spirituelle oder Religiöse pauschal als etwas Unzeitgemäßes oder sogar als pure Privatsache abzutun. Beflügelt wurde dies im Kontext der Diskurse zur Neuen Musik durch die eine Zeitlang übliche Konzentration auf die strukturellen Gegebenheiten und Entwicklungen des musikalischen Materials – was oft auf Kosten der Betrachtung semantischer, weltanschaulicher und ästhetischer Dimensionen des Komponierten ging.<sup>5</sup>

Hiekels Ausführungen werden schnell sinnfällig, bedenkt man lediglich die Titgebung einiger früher Werke etwa Karlheinz Stockhausens, eine der prägendsten Persönlichkeiten und Komponisten der mitteleuropäischen Nachkriegsavantgarde. Titel wie *Zeitmaße* (1955–1956), *Mikrophonie* (1964) oder *Kurzwellen* (1968) unterstreichen deutlich jene strukturellen und technischen Aspekte, die sich weitestmöglich von jeglichen religiösen Inhalten entfernt hatten und die als Pars pro toto für eine Vielzahl weiterer Beispiele der Epoche dienen können. Umso drastischer querstehend wirkt aus dieser Perspektive Stockhausens zentrales Werk *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (1955), in dem Fragmente aus dem Buch Daniel in unterschiedlichen Text-Verständlichkeitsgraden verarbeitet werden, und das seit seiner Uraufführung zu einem der wesentlichen Werke der elektronischen Musik gezählt wird. Während sich Stockhausen seit den späten 1970er Jahren immer stärker einer esoterischen, synkretistischen und teilweise privat-mythologischen Weltsicht zuwandte – beispielsweise im siebenteiligen Opern-Zyklus *Licht – die sieben Tage der Woche* (1977–2003) – traten trotz grundsätzlicher Skepsis dennoch auch im Bereich

<sup>3</sup> Z. B. das religionskritische Werk *hölle himmel* (2011) von Hans Holliger, das zum Jubiläum des Thomaner-Chors uraufgeführt und vom Leipziger Bach-Archiv finanziert wurde.

<sup>4</sup> <http://www.luther-oratorium.de>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>5</sup> Jörn Peter Hiekel, „Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven in der Musik seit 1945“, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart 2016, S. 116–134, hier S. 116.

der zeitgenössischen Musik vereinzelt immer wieder geistliche Werke hervor. Neben der zentralen Figur Olivier Messiaen – in dessen etwa viereinhalb Stunden dauernder Oper *Saint François d'Assise* (1975–1983) sich musikalisch, weltanschaulich und spirituell ein ganzes Lebenswerk bündelt – sind, selbstredend ohne Vollständigkeit beanspruchen zu können, weitere Komponistinnen und Komponisten zu nennen, die in unterschiedlichem Maße religiös motivierte Werke schufen. Darunter maßgeblich Bernd Alois Zimmermann, der sich unter anderem mit dem *Requiem für einen jungen Dichter* (1969) bereits in die Gattungstradition stellte und sie zugleich erweiterte. Sein letztes vollendetes Werk *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne* (1970), in dem Texte des Predigers Salomo und Fragmente aus Fjodor Dostojewskis *Der Großinquisitor* und *Die Gebrüder Karamasow* vermengt werden, bezeichnete er im Untertitel gar als *Ekklesiastische Aktion*, um die Idee des Rituals und des „Außer-sich-geratens“ zu verschärfen: „Die beiden Sprecher“, so heißt es in Zimmermanns Partitur, „schreien durcheinander: Reichtum, Selbstvernichtung, sich gegenseitig ausrotten. Dazu gestikulieren sie und führen akrobatische Aktionen aus. Das gesamte Schlagzeug schlägt wild und chaotisch auf beliebige Schlagzeuginstrumente ein.“ Schon zuvor hatte sich der Komponist und Theologe Dieter Schnebel in vielen seiner Werke immer wieder mit Aktionen und Ritualen intensiv beschäftigt, etwa in *Deuteronomium 31, 6* (1956–1958), der *Glossolie 61* (1960–1965) oder der *Dablemer Messe* (1984–1987),<sup>6</sup> die zwar fernab jeglicher Kirchenmusiktradition standen, aber einen ernsthaften theologischen Diskurs innerhalb zeitgenössischer Musik wieder ermöglichten. Ganz zentral erscheinen sowohl in Kompositionen Sofia Gubaidulinas immer wieder geistliche Themen – zuweilen als konkrete Vertonung religiöser Texte, z. B. in der *Johannespassion* (2000) oder aber als programmatischer Hinweis, wie in *Sieben Worte Jesu am Kreuz* für Violoncello, Bajan und Streicher (1982) oder dem Violinkonzert *Offertorium* (1981) – als insbesondere auch in der Musik Galina Iwanowna Ustwolkskajas, etwa in ihren Symphonien Nr. 2 *Wahre, ewige Seligkeit* (1979), Nr. 3 *Jesus, Messias, errette uns* (1983), Nr. 4 *Gebet* (1986) und Nr. 5 *Amen* (1990). Zu erwähnen ist ferner ein Komponist wie Klaus Huber, der nicht nur mit Texten aus christlicher Tradition umging – das Oratorium ... *Inwendig voller Figur ...* (1971) basiert auf der Johannes-Apokalypse –, sondern in späteren Stücken auch Texte und Musik aus anderen Kulturkreisen einbezog, beispielsweise in *Quod est pax? – Vers la raison du coeur...* (2006–2007), das auf Texten von Jacques Derrida, Octavio Paz und Mahmoud Darwisch beruht.

Neben dem epochalen *Requiem* (1963–1965) György Ligetis oder der ironisch gebrochenen *Sankt-Bach-Passion* (1985) Mauricio Kagels, wären etliche weitere Werke aus dem Kontext des 20. Jahrhunderts zu nennen<sup>7</sup> – doch jenseits einzelner Werke sind, zweifelsfrei mit fließenden Übergängen, vier grundsätzliche Strömungen im unübersichtlichen Feld der sogenannten neuen Musik auszumachen: Zum

<sup>6</sup> Vgl. dazu insbesondere Dieter Schnebel, *Schriften 1952–1972*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller, Köln 1972.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Hiekel, „Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven“, S. 116–134.

einen jene oben kursorisch erwähnten Komponistinnen und Komponisten, die sich – jeweils unterschiedlich und individuell – der neuen Musik und der Avantgarde verschrieben haben und auch in den entsprechenden Institutionen eine Rolle spielen. Zum anderen Komponisten, die einen zutiefst religiösen Hintergrund haben und eine Musik gewissermaßen jenseits der neuen Musikzentren schufen und des Weiteren auch andere, wesentlich breitere Publikumsschichten ansprechen. Arvo Pärt in zahlreichen Werken seit den 1960er Jahren erprobter Tintinnabuli-Stil kann dafür ebenso stellvertretend genannt werden, wie viele Werke aus der Feder des englischen Komponisten John Rutter, die mittlerweile neoromantischen Klangwelten des einstigen Avantgarde-Komponisten Krzysztof Penderecki (z. B. *7. Sinfonie Seven Gates of Jerusalem* (1996) und *Credo* (1997/98)) oder die neoklassizistischen Werke des Schweden Sven-David Sandström, der in seiner *Matthäus-Passion* (2008), ebenso wie Johann Sebastian Bach zuvor, auf einen Text von Picander zurückgriff. Außerdem sei eine Strömung bzw. eine Kategorie benannt, hinter der sich weniger einzelne Werke, als vielmehr eine ganze Berufsgruppe subsumieren ließe: Komponistinnen und Komponisten, die zugleich im Kirchendienst tätig sind und so auch einen engen Bezug zu liturgischer Musik und liturgischer Praxis haben. Als Protagonisten aus verschiedenen Generationen können stellvertretend der Organist und Komponist Oskar Gottlieb Blarr (geb. 1934) und der Chorleiter und Komponist Steven Heelein (geb. 1984) herangezogen werden. Blarr ist einerseits durch einige christliche Oratorien, etwa *Jesus-Passion* (1985), das *Oster-Oratorium* (1996) und *Die Himmelfahrt* (2010) hervorgetreten und hat andererseits zahlreiche Neue geistliche Lieder für den gottesdienstlichen Gebrauch komponiert. Heelein vertont ebenfalls geistliche Texte im oratorischen Gattungsrahmen, etwa *AD TE DOMINE – Vier Betrachtungsstücke nach Luthers Grundsätzen der Reformation für Soli, Chor und Orchester* (2017) und schreibt gelegentlich ausdrücklich für semi-professionelle Kantoreien und Kirchenchöre.

Mit Komponisten wie Giacinto Scelsi, Jani Christou oder auch Peter Michael Hamel sei zuletzt eine vierte Strömung äußerst grob umrissen, die sich generell eher mit spirituellen Themen als mit geistlichen und theologischen Fragen auseinandersetzt und dabei gelegentliche Ausflüge in die Esoterik und die New-Age-Bewegung auch nicht scheut.

Vor diesem nur kursorisch erörterten Hintergrund sei im Folgenden der Fokus auf solche Werke und Konzepte aus dem 21. Jahrhundert gerichtet, die vorwiegend aus dem deutschen Sprachraum stammen und die sich – wie auch immer – einerseits eher der Tradition der neuen Musik verpflichtet fühlen und andererseits einen im weiteren Sinne geistlichen Hintergrund haben, ohne sich unbedingt einem konkreten geistlichen Text zuzuwenden. So vielfältig und mitunter unübersichtlich sich die ästhetischen Positionen in der ausgehenden Postmoderne zeigen, so vielfältig sind auch die Ansätze und Konzepte in der Annäherung an geistliche Themen, Aspekte, Genres und Sujets, bei denen sich kaum mehr Gemeinsamkeiten und auch nur selten klare lineare Entwicklungen stilistischer Merkmale, etwa

im kompositorischen Material, erkennen ließen. Als ein paradigmatisches Beispiel ständiger Stilwechsel sogar innerhalb des eigenen Werkkorpus kann der Münchener Komponist Moritz Eggert (geb. 1965) herangezogen werden. In seinem Werk findet sich einerseits eine lateinische Messe (*Missa*, 2008), die nicht nur den traditionellen lateinischen Messtext enthält, sondern überdies auch den Gemeindegesang einbezieht, durchweg im tonalen Gewand erscheint und darin ganz ähnlich der Deutschen Messe *Vom Himmel und der ganzen Welt* (2014) ist, die Eggert für den Evangelischen Kirchentag 2014 komponiert hatte. Andererseits spielt das Fußball-Oratorium *Die Tiefe des Raumes* (2005) mit ironischen Zuspitzungen und Klischees geistlicher Musik und sublimiert so das weltliche Sportereignis, das anlässlich der Fußballweltmeisterschaft 2006 in Deutschland uraufgeführt wurde, zu einem fast metaphysischen Genre:

Die *Tiefe des Raumes* ist eine Art Passionsspiel, in dessen Mittelpunkt eben nicht die Jesusfigur steht, sondern ein Fußballspieler und dessen Weg hin zum entscheidenden WM-Treffer. Aber wie im barocken Passionsspiel wird auch der von allegorischen Figuren wie der Tugend und dem Laster begleitet und versucht. Die Rolle des Evangelisten des klassischen Oratoriums übernimmt der Journalist. [...] Und so gibt es auch elegische Momente und eher reflektierende, ja fast metaphysische Passagen. Außerdem bietet die Form des Oratoriums natürlich auch eine ideale Möglichkeit, um den Chor einzubinden. Im klassischen Oratorium repräsentiert er ja das kommentierende Volk im Fußballkontext steht er natürlich für die Fankurve.<sup>8</sup>

Einen diametral entgegengesetzten Ansatz verfolgt der etwa gleichaltrige Mark Andre (geb. 1964), den Julia Spinola in einem *ZEIT*-Artikel treffend als den „Metaphysiker unter den Komponisten“ charakterisierte.<sup>9</sup> Andres Musik ist stets geprägt von einer Ästhetik des Verschwindens: Zarteste Klänge, gelegentliches Hauchen an der Hörgrenze sowie höchst differenzierte akustische Ereignisse sind Konstanten in Andres Instrumentalmusik.

In aller Regel verzichtet Andre dabei auf konkrete Textvorlagen und Vertonungen, die eine Charakterisierung als „geistliches Werk“ ohne Weiteres zuließen. Allerdings stellt der gläubige Protestant Andre fast jedem seiner Werke ein Motto aus der Bibel voran, aus dem in der Regel auch die erratisch anmutenden Titel generiert werden, und deutet so auf die persönliche, spirituelle Grundierung, ohne aber zu deutlich und zu einfach greifbar in der Aussage zu sein. Einige Beispiele mögen dies verdeutlichen: So bezeichnet Andre das Trio für Bassklarinette, Violoncello und Klavier ...*als...I* (2001) als eine „Art Klangmeditation über das Kapitel 8, 1 aus der Offenbarung des Johannes“. Es geht um eine wichtige Artikulation des Textes, besonders was die Kategorie der Stille anbelangt: „Und als das Lamm das siebte Siegel aufat, entstand eine Stille etwa eine halbe Stunde lang“, während der groß angelegte Orchesterzyklus ...*auf...* (2007) sich wiederum mit der Auferstehung Jesu

<sup>8</sup> <http://www.moritzeggert.de/index.php?reqNav=showPart&thePart=work&objectId=203>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>9</sup> Julia Spinola, „Das musikalische Jenseits“, in: *DIE ZEIT*, Nr. 10, vom 27. Februar 2014, S. 10.

auseinandersetzt. Ähnlich geht Andre im Orchesterstück *woher... wohin* (2017) vor – hier ist dem Werk ein Zitat aus dem Johannes-Evangelium vorangestellt: „Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt. So ist es bei jedem, der aus dem Geist geboren wird.“ Im kurzen Text zum Orchesterstückes *hij 1* (2010; die Abkürzung steht für „Hilfe Jesu“) thematisiert der Komponist schließlich selbst den nur vage skizzierten religiösen Rahmen:

Die Komposition ist dennoch nicht als geistliches Werk zu verstehen. Es geht vielmehr um den kompositorischen Raum zwischen existentiellen Erfahrungen einerseits und der kryptischen Botschaft von Jesus von Nazareth andererseits, oder auch um akustische Räume und Seinszustände, die an die Grenzen der menschlichen Vorstellungskraft reichen.<sup>10</sup>

Nehmen Instrumentalwerke zwar den größten Raum in seinem Schaffen ein, so ließ dennoch Andres Oper *wunderzeichen* (2014) mit Texten u. a. von Johannes Reuchlin, Jean-Luc Nancy sowie aus der Bibel einen nachhaltigen Eindruck. Andre war zur Vorbereitung der Komposition mit einem Toningenieur nach Israel gereist, um zahlreiche „Akustische Fotos“ (Klangaufnahmen) von bestimmten heiligen Stätten zu machen, die später mit unterschiedlichsten live-elektronischen Verfahren in die Partitur eingehen sollten. Der Pforzheimer Philosoph und Hebraist Reuchlin (1455–1522) ist nicht nur Text-Lieferant, sondern zugleich auch der Protagonist der Oper, den es auf eine fiktive Reise ins Heilige Land verschlagen hat. Gerade anhand dieses Werks, so nochmals Julia Spinola, wird Andres Zugang zu religiös motivierter Musik deutlich: Er komponiert aus „tiefreligiösem Antrieb heraus eine vollständig säkularisierte Musik.“<sup>11</sup> Dies muss nicht zwingend ein Widerspruch sein, da Andres Musik frei von missionarischem Eifer ist – im Gegenteil: „Aus alledem spricht das Bewusstsein dafür, dass Hören etwas Existenzielles ist, aber zugleich wohl auch die Einsicht, dass Glauben etwas Instabiles ist.“<sup>12</sup>

Einen wiederum ganz anderen Weg beschreitet der etwa zehn Jahre ältere Wolfgang Rihm, der zu den meistgespielten deutschen Komponisten der Gegenwart gerechnet werden kann. Andre komponiert zwar aus tiefster religiöser Überzeugung heraus, verwendet aber in der Regel keine liturgischen Texte. Rihm verwendet indessen gelegentlich lateinische und liturgische Texte, komponiert allerdings den Zweifel an ihnen und ihren vorgeblichen Gewissheiten gleich mit:<sup>13</sup> „Der Zweifel aber ist das wahre Kennzeichen einer eigentlichen Frage.“<sup>14</sup> Johann Matthesons kerniges Diktum umschreibt eine Konstante in einigen Werken Wolfgang Rihms, die sich entweder durch die Textierung oder durch die Aufnahme von Gattungsbezügen mit der Tradition geistlicher Musik auseinandersetzen. Anlässlich der Urauf-

<sup>10</sup> <http://www.edition-peters.de/works/hij-1/127583>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>11</sup> Spinola, „Das musikalische Jenseits“, S. 10.

<sup>12</sup> Hiekel, „Geistliche, spirituelle und religiöse Perspektiven“, S. 132.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Gordon Kampe, „Zweifel komponieren. Gedanken zu Wolfgang Rihms Cantata *Hermetica Quid est deus?*“, in: *Die Tonkunst* 2 (2012), S. 165–169.

<sup>14</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 193.

führung von *Deus Passus* etwa, einem auf der Passionsgeschichte nach Lukas basierenden Werk aus dem Jahr 2000, bekannte Rihm auf die Frage Jürgen Kanolds, ob er denn gläubig sei: „In dem Maße, wie sich diese Frage zeitlebens stellt und niemals beantwortet werden kann, bin ich gläubig.“<sup>15</sup> Obwohl Werke mit geistlichem Inhalt nur einen relativ kleinen Teil des Rihmschen Gesamtchaffens ausmachen, finden sich immer wieder Beispiele, die sich intensiv mit Fragen von Religiosität und Spiritualität beschäftigen: Das Luigi Nono gewidmete Oratorium *DIES* (1984) für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, zwei Sprecher, Kinderchor, Sprechchor, gemischten Chor, große Orgel und Orchester, *Memoria – Drei Requiem–Bruchstücke* (1994/2004) für Knabenstimme, Alt, Chor und Orchester, das Oratorium *MAXIMUM EST UNUM* (1996) für Alt, 4 Soprane, 2 gemischte Chöre, Orchester und Orgel, *DEUS PASSUS – Passions-Stücke* nach Lukas für Soli, gemischten Chor und Orchester, *Vigilia* (2001–2006) für 6 Stimmen und Ensemble sowie *ET LUX* (2009) für Vokalquartett und Streichquartett sind insofern der Tradition geistlicher Musik zuzurechnen, als dass sie, wie Rupert Huber bemerkte, die „Stellung eines Menschen“ zeigt, „der sich – obwohl intellektuell-agnostisch – auf einem kulturellen Terrain befindet, das zutiefst christlich geprägt ist“.<sup>16</sup> Lothar Zagrosek, der 1986 die Uraufführung von *DIES* dirigierte, äußerte sich, den Begriff des „Geistlichen“ dabei relativierend, ganz ähnlich:

Das Wort ‚geistlich‘ ist zu religiös besetzt. Wenn jemand *DIES* hinschreibt, denkt man schnell an ein Requiem oder Ähnliches. Was wirklich gemeint ist, ist eine hohe Spiritualität, in einem Sinne, wie das für die *Missa Solemnis* von Beethoven gilt. Das ist kein religiöses Werk, sondern ein Appell an die Spiritualität, und Ähnliches würde ich bei Rihm vermuten.<sup>17</sup>

Rihms geistliche Musik ist gewiss keine Musik für den liturgischen Gebrauch, aber zweifellos ein Appell an die Auseinandersetzung mit Spiritualität – dies gilt ganz unabhängig von der verwendeten Klangsprache oder den aufzubringenden Mitteln: So übernimmt Rihm nicht allein vorgefundene Texte, sondern fertigt noch vor der eigentlichen Komposition ein auch aus disparaten Elementen bestehendes Textkorpus an, zu dem sich die Musik in unterschiedlichster Manier verhält. In *MAXIMUM EST UNUM* stellte Rihm Texte von Meister Eckhart und Nicolaus Cusanus zusammen, in *DIES* konfrontierte er einen Text von Leonardo da Vinci mit Fragmenten aus der Vulgata und dem Graduale. Die Auswahl der Texte geht dabei bis ins Detail und vermag jene von Huber angedeutete agnostische Haltung Rihms anzudeuten: In *DIES*, wie in *ET LUX*, verwendet Rihm Worte aus der Re-

<sup>15</sup> Wolfgang Rihm, „Zu den Fragen“, in: *Programmbuch PASSION 2000*, Europäisches Musikfest Stuttgart (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 11), hrsg. von Christian Eisert und Beate Schröder-Nauenburg, Kassel u. a. 2000, S. 93–95, hier S. 94.

<sup>16</sup> Rupert Huber, „Wolfgang Rihms ‚Vigilia‘“, in: CD-Booklet zu: Wolfgang Rihm, *Vigilia*, Neos 10817, S. 4.

<sup>17</sup> Achim Heidenreich, „Im Gespräch mit Lothar Zagrosek“, in: *Musik baut Europa, Programmbuch der 21. Europäischen Kulturtag Karlsruhe*, hrsg. von der Stadt Karlsruhe und dem Badischen Staatstheater Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 86–90, hier S. 88 f.

quiem-Liturgie, verzichtet jedoch, ähnlich wie Gabriel Fauré in dessen *Requiem* op. 48, auf die Passage vom *Dies irae*, dem Tag der Rache. *Memoria* hingegen verwendet zwei Gedichte von Nelly Sachs, ist also eigentlich weiter von den Traditionen geistlicher Musik entfernt – dennoch versieht Rihm das Werk mit dem Untertitel *Drei Requiem-Bruchstücke* und beschwört so durch den Titel die Aura der Totenklage. Die lateinischen Texte der *Vigilia* hingegen, dem nächtlichen Teil der über den Tag verteilten Stundengebete der katholischen Liturgie, beziehen sich auf das Karfreitagsgeschehen.<sup>18</sup> In *DEUS PASSUS* verlässt Rihm im Schlussteil den offensichtlich religiösen Bereich und kombiniert die durch unterschiedliche liturgische Texte in lateinischer Sprache (etwa *Stabat Mater*, Karfreitags-Responso-rien und diverse Hymnen) angereicherten Textfragmente aus der Passionsgeschichte nach Lukas mit dem Gedicht *Tenebrae* von Paul Celan, wodurch er „[...] das Passionsgeschehen aus der Abgehobenheit der heiligen Texte herein in die Gegenwart [...]“ holt und durch die Wahl dieses Textes „dem christlichen Bekenntnis mit der Gestalt Paul Celans [...] auch das jüdische Element“<sup>19</sup> zuordnet. Und gerade in einem der jüngsten geistlichen Werke, den *Requiem-Strophen* (2015–2016), spielen liturgische Textfragmente und Psalmen eine große Rolle, die jeweils mit weltlichen Texten von Michelangelo, Rainer Maria Rilke, Johannes Bobrowski und Hans Sahl kombiniert werden:

Auch in den *Requiem-Strophen* wird stets dann, wenn die Frage nach einem Gott aufkommt, auf den Menschen verwiesen. Der homo reus ist ein altes Thema von mir [...] Die Religion einfach nur als eine Lösungsmechanik für eine irdische Problematik zu sehen, finde ich kurzsichtig. Religio, Rückbindung, ja, aber immer in Verbindung mit reflexio. Und Reflexion bedeutet Interpretation der Quellen. Der interpretierende Umgang mit Texten ist eine klare Absage an jede fundamentalistische Lesart, denn er schließt auch Irrtümer und historische Schichten ein. Dies sich einzugestehen ist sehr wichtig. Die Skepsis, auch dem eigenen Lesen gegenüber. Das ist jetzt ein weites Feld. Aber solche Überlegungen sind für mich immer ausschlaggebend gewesen, wenn ich mich mit geistlichen Texten auseinandergesetzt habe.<sup>20</sup>

Auch Wolfgang Rihms einstiger Schüler Jörg Widmann (geb. 1973) greift – wenn auch verhältnismäßig selten – auf geistliche Texte und Themen zurück. Während Rihm, etwa in den *Passionstexten* oder stellenweise auch in den *Requiem-Strophen*, ältere Satzmodelle heraufbeschwört, hier franko-flämische Vokalpolyphonie und dort romantische, an Brahms erinnernde Chormodelle, so spielt auch Widmann immer wieder mit tradierter Musik und Genres, allerdings ohne direkt zu zitieren. Für Widmanns zweites Streichquartett (2003), das den Namen *Choralquartett* trägt,

<sup>18</sup> Vgl. Rupert Huber, „Wolfgang Rihms ‚Vigilia‘“, S. 4.

<sup>19</sup> Josef Häusler, „*Verwesentlichung – Deus Passus* von Wolfgang Rihm“, in: *ProgrammBuch PASSION 2000*, Europäisches Musikfest Stuttgart (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 11), hrsg. von Christian Eisert und Beate Schröder-Nauenburg, Kassel u. a. 2000, S. 83.

<sup>20</sup> Gespräch zwischen Max Nyffeler und Wolfgang Rihm, <http://www.beckmesser.info/wolfgang-rihm-requiem-strophen>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

haben – laut eigener Aussage – Joseph Haydns *Sieben letzte Worte* gewissermaßen Pate gestanden:

Bei der Beschäftigung mit der Kreuzigungsthematik waren für mich der ‚Weg‘, der ‚letzte Gang‘ die entscheidenden Begriffe. Mein Stück beginnt am Ende eines Weges. Es sind lauter letzte Klänge, Phasen der Vergewichlichkeit, die nirgendwoher kommen und nirgendwohin führen. Das entsetzliche Reiben und Schmirgeln von Haut auf Holz wird zum Thema gemacht und durch Stille verbunden mit tonal Choralhaftem.<sup>21</sup>

Durch die direkte Übernahme eines geistlichen Textes (Vulgata; Liber ecclesiastes, Prediger 1 und 7) geht Widmann in seinem fünften Streichquartett *Versuch über die Fuge* (2005) weiter, verliert aber – hier Rihms Ansatz ähnelnd –, weder die Skepsis noch den diesseitigen Menschen aus den Augen: „Die ansonsten lateinischen Bibeltexte als lakonische Wegweiser (Prediger: Vanitas vanitatum) weichen der deutschen Übersetzung erst, wenn die Frage des Menschen und dessen Perspektive aufgeworfen wird: Fern ist der Grund der Dinge und tief, gar tief; wer will ihn finden?“<sup>22</sup> Eine bemerkenswerte Zwitter-Stellung hat das großformatig angelegte Orchesterstück *Messe* (2005) inne. Die Satzfolgen des Werkes, mit „Kyrie“, „Gloria“, „Crucifixus“ und „Exodus“ überschrieben, sind zwar dem Messtext entnommen, allerdings wird das Singen, hier im übertragenen Sinne, ganz dem Orchester überlassen: der Text kommt nicht vor, vielmehr wird die Art der Deklamation des Messtextes auf die Instrumente „wie eine riesenhafte Chorpartitur“ übertragen. Zudem haben typische Techniken älterer Vokalmusik Eingang in die Partitur gefunden, etwa Kanons, Spiegelkanons oder Hoquetus-Techniken, und markieren so auch kontrapunktisch die Abwesenheit des Chors. Neben der Suspendierung des Chors fehlen auch weitere Messteile: Widmann verzichtet einerseits vollständig auf die Eucharistiefeyer und reduziert andererseits das Credo auf die Textteile „Crucifixus“ und „Et resurrexit“. Im einführenden Text weist der Komponist darauf hin, dass ihm – ähnlich wie in den zuvor geschilderten Werken –, der auf sich selbst zurückgeworfene Mensch von zentraler Bedeutung ist. Widmann bekundet aber auch, dass ihm die Auseinandersetzung und die „freiwillige Fesselung an archaische Satzformen“ ermöglicht hat, der Frage nach dem „Anderen, dem Jenseitigen, dem Nicht-Weltlichen einen neuen Klangraum zu bauen.“<sup>23</sup> Geradezu überbordend in der Wahl der Mittel sind zwei jüngere Werke Widmanns, die ebenfalls – im weitesten Sinne – auf geistliche Themen rekurren: In der Oper *Babylon* (2012), zu der Peter Sloterdijk das Libretto schrieb, bildet die biblische Erzählung vom Turmbau zu Babel den äußeren Rahmen, um menschliche Hybris, Chaos, Leid und eine aus den Fugen geratene Welt zu thematisieren. Eine noch größere Besetzung wählte Widmann in seinem Oratorium *Arche* (2016), das den Menschen in „seiner fragen-

<sup>21</sup> Jörg Widmann, „Über meine fünf Streichquartette“, in: *Choralquartett (2. Streichquartett)*, Schott ED 9748, Mainz 2009.

<sup>22</sup> Jörg Widmann, „Vorwort“, in: *Versuch über die Fuge. 5. Streichquartett mit Sopran. Text aus der Vulgata*, Schott ED 20082, Mainz 2005.

<sup>23</sup> Jörg Widmann, „Messe für großes Orchester“, Einführung zum Werk, vgl. <https://de.schott-music.com/shop/messe-no215960.html>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

den Hinwendung zu Gott“ in den Mittelpunkt stellt, „von dem keine Antworten mehr kommen.“<sup>24</sup> *Arche* wurde 2017 zur Eröffnung der Hamburger Elbphilharmonie uraufgeführt und ist ein paradigmatisches Beispiel für die engen Beziehungen zwischen institutioneller Repräsentation, der Wahl des Sujets und der ungeheuren Größe der Besetzung, die immerhin rund 300 Musikerinnen und Musiker verlangt. In fünf Sätzen (Fiat Lux, Sintflut, Liebe, Dies Irae, Dona Nobis Pacem) amalgamiert Widmann Texte aus so unterschiedlichen Quellen wie Matthias Claudius, Klabund, Heinrich Heine, Peter Sloterdijk, Hans Christian Andersen, Clemens Brentano, Friedrich Schiller, Franz von Assisi, Friedrich Nietzsche, Roland Schimmelpfennig, Thomas von Celano, Michelangelo sowie aus der Bibel und der lateinischen Messe. Ähnlich disparat ist auch die musikalische Faktur des Werks, welches überwältigende Chorszenen, Zitate aus Beethovens *Ode an die Freude*, einen den Zeitgeist repräsentierenden Rap des Kinderchors, opernartige Passagen und ein jubelndes „Dona Nobis Pacem“ am Ende des Stückes beinhaltet.

Vollkommen konträr zu Widmanns Opulenz auf der einen und der Disparatheit der Mittel andererseits erscheint das bisherige Werk der deutsch-schwedischen Komponistin Lisa Streich (geb. 1985), die, darin Mark Andre vergleichbar, in einigen Kammermusikwerken durch Bibelzitate gewissermaßen eine geistliche Spur legt, da geistliche Texte nicht konkret vertont werden. In der Partitur zu *GRATA* (2011) für Violoncello und Ensemble etwa finden sich Verse aus dem Gloria der Messe, im Duo *SERAPH* (2013) für Violoncello und Orgel wird der Assoziationsrahmen bereits durch den Titel gesteckt, und im Orchesterwerk *Segel* (2017) verarbeitet Streich Fragmente aus Gregorianischen Chorälen, georgisch-orthodoxen Gesängen und geistlichen Liedern von Dmitri Stepanowitsch als Ausgangsmaterial. Wie in Widmanns *Messe*, wird die Vokalmusik in Orchestermusik transformiert: „Ich versuche jedes Instrument als ein anderes zu denken. Ein Cello stelle ich mir beispielsweise als ein Klavier vor. Im Fall von *Segel* habe ich statt eines Orchesters einen Chor vor Augen gehabt.“<sup>25</sup> Ohne die Erörterungen der Komponistin selbst wären jene Spuren nur schwerlich auszumachen, da die unterschiedlichen Materialien verschiedenste Verwandlungsprozesse durchmachen und deren Originalgestalt kaum mehr eine Rolle spielt. Neben den musikalischen Spuren verweist Streich zudem auch auf die Symbolik des titelgebenden Segels, wodurch das Werk auch mit geistlichen Konnotationen gehört und verstanden werden kann:

Es war mir wichtig, beim Werktitel nicht nur an ein konkretes Segel zu denken, sondern ebenso an das dahinterstehende Konstrukt eines Kreuzes mitsamt seiner Symbolik: das Tragen des Kreuzes, die Schönheit des Leidens, die Erlösung. Das analysierte Stimmmaterial sollte dieses Bewusstsein quasi in sich tragen. Diesseits und Jenseits geben sich in meinen Gedanken zum Segel die Hand.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Vgl. <https://de.schott-music.com/shop/arche-no324347.html>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>25</sup> Gerardo Schiege, „Chor der Instrumente. Lisa Streichs neues Orchesterwerk *Segel*“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (2017), S. 54 f., hier S. 55.

<sup>26</sup> Ebd.

Auch das 2018 im Kölner Dom uraufgeführte Werk *PREDELLA* (2018) für vier im Raum verteilte Chöre und Ensemble geht einen ähnlichen Weg, der Assoziationen und Andeutungen jedweden Eindeutigkeiten vorzieht, indem es durch den Titel auf den zumeist hölzernen und oft verzierten Sockel weist, auf dem in christlichen Kirchen häufig ein Altarbild steht. Auch die Partitur selbst spielt mit unterschiedlichen Graden an Deutlichkeit. Während die Sängerinnen und Sänger der Chöre frei wählbare Vokale singen, es also in einem gewissen Sinne stets eine neue „Textierung“ geben wird, sind die Töne und Gesten selbst höchst differenziert auskomponiert, bis hin zu acht unterschiedlichen Graden der Bogengeschwindigkeit. Auf frei wählbaren Vokalen wird auch das Werk *STABAT* (2017) für vier Chöre gesungen, das Streich für eine Uraufführung in der römischen Kirche Santa Maria in Campitelli komponiert hat. Der geistliche Inhalt von *STABAT* tritt, trotz grundsätzlich vergleichbarer Anlage, allerdings deutlicher als in *PREDELLA* hervor. Neben dem Titel, durch den Streich sich in die Tradition traditioneller Stabat-Mater-Vertonungen stellt, überschreibt die Komponistin zudem einige Abschnitte der Partitur (Preghiera, Pianto mio, Nigra sum, Maddalena, Stabat mater speciosa, Immagine, Stabat Mater dolorosa, Magnum mysterium) und unterstreicht so die geistliche Dimension des äußerst zarten und introvertierten Werks.

In Philipp Maintz' (geb. 1977) Orgelwerken *ferner, und immer ferner* (2007) und *in nomine: coronæ* (2011) ist ein vergleichbarer Ansatz zu erkennen. Instrument und Titel lassen zwar einen geistlichen, religiösen Rahmen erahnen, dennoch bleiben konkrete Bezüge zunächst verborgen. Erst bei genauerer Betrachtung beider Werke fallen Anleihen an ältere Musik auf, durch die sich die Werke eindeutiger in eine geistliche Tradition stellen. In *ferner, und immer ferner* etwa treten zum einen immer wieder – und meist extrem augmentiert – Töne und Melodiefragmente der *Missa L'homme armé* von Josquin Desprez auf. Zum anderen zitiert Maintz explizit zwei Stellen zeitgenössischer geistlicher Orgelmusik: kurz vor Schluss eine Akkordkonstellation aus Olivier Messiaens *Livre du Saint Sacrement, XVIII* (1931) und zuvor eine Tonfolge aus Jean Guillou's *Hypérion III. Phlogistique de l'âme* (1988). Die kompositorische Strategie in *in nomine: coronæ* ist ähnlich: Hier wird Johann Sebastian Bachs Choralvorspiel *O Mensch beweine dein' Sünde groß* (BWV 622) nahezu unmerklich als Materialgrundlage verwendet; ähnlich wie im Werk Lisa Streichs allerdings nicht als eindeutig zu erkennendes Zitat, sondern als eine Musik, die unterschiedliche Analyse- und Metamorphoseprozesse durchlaufen hat und so lediglich als Idee durchscheint. Wesentlich deutlicher wird Maintz in seinen als work in progress angelegten Choralvorspielen. Ganz in der Tradition der Gattung stehend, verwendet Maintz eine Chormelodie und geht mit dem melodischen Material, dessen Konturen stets erkennbar sind, frei variierend in verhältnismäßig kurzen Stücken um. Mit *so nimm denn meine hände* (2017), *jerusalem du hochgebaute stadt* (2018) und *o haupt voll blut und wunden* (2018) liegen bislang drei Choralvorspiele vor, die oft durch einen sehr klaren, persönlichen und fast intimen Charakter geprägt sind. Zudem sind Choralvorspiele unterschiedlichsten Charakters über die

Lieder *unüberwindlich starker held sankt michael, großer gott wir loben dich, wohl denen, die da wandeln, wie schön leucht' uns der morgenstern* und *aus tiefer not schrei ich zu dir* bereits in Planung.

Zwischen Andeutungen geistlicher bzw. religiöser Themen – beispielsweise durch Titel – und der konkreten Vertonung religiöser Texte changiert auch Matthias Pintscher (geb. 1971). Im umfangreichen Ensemblewerk *beresbit* (2011–2012) wird zwar kein Text aus dem ersten Buch Mose zitiert, aber das langsame Tasten der zunächst kaum hörbaren Klänge kann als eine Idee des „Entstehens“ und „Beginnens“ deutlicher Gesten aus eher konturlosen Erscheinungen nachvollzogen werden: „Es ist ein Vorgang von der kaum wahrnehmbaren Artikulation zur latenten Gestalt, mehr Ahnung als Gegenwart, mehr Suche nach Ausdruck als dass dieser selbst hervortritt. Erst sehr viel später wird deutlich Artikuliertes erreicht [...]“.<sup>27</sup> In anderen Werken zieht Pintscher vertraute Texte aus der Bibel heran: *Songs from Solomons' Garden* (2009) für Bariton und Kammerorchester beginnt mit einer langen Kantilene des Solisten auf Texte aus dem Hohelied, einem Textkorpus, aus dem sich der Komponist auch im 32-stimmigen Chorwerk *shecholat ahavah ani* (2008) bereits bedient hatte.

Jonathan Harveys Oratorium *Weltethos* (2011) wirkt wie ein konzeptioneller Gegenentwurf zu den bisher dargestellten Werken, die in aller Regel einen christlich und im Falle Pintschers einen jüdisch geprägten Bezugsrahmen aufwiesen oder direkt in der Tradition geistlicher Musik zu verorten sind. Wenngleich Jonathan Harvey (1939–2012) nicht dem deutschen Sprachraum entstammte, so kann dennoch das nach der gleichlautenden Stiftung benannte Oratorium diesem zugerechnet werden, da der Text – Harvey vergleicht ihn mit einem „gewaltigen Lied“ – aus der Feder des Theologen Hans Küng stammt, der seinerseits auf die Suche nach einem Komponisten gegangen war, der mit der Vertonung beauftragt werden sollte. Harvey war zuvor bereits mit zahlreichen Werken hervorgetreten, die einerseits von einer spirituellen Haltung geprägt waren, z. B. *God is our Refuge* für Chor und Orgel (1986), *Death of Light/Light of Death* für Ensemble zu Grünwalds Isenheimer Altar (1998), andererseits fanden Elemente außereuropäischer Musikkulturen Eingang in seine Partituren. Jeder der sechs Sätze des *Weltethos*-Oratoriums widmet sich einer anderen Kultur und hat einen vergleichbaren formalen Aufbau:

Alle Sätze werden in der Regel von einem Orchestervorspiel eingeleitet. Anschließend stellt der Sprecher die jeweilige Kultur und ihre zentrale Leit- und Stifterfigur vor und berichtet von den ethischen Grundideen, die diese formuliert hat. Drittens erforschen Chor und Orchester in einem schattenhaften Geflüster einige der Wortklänge des Sprechers. Viertens folgen ergänzende Kommentare des Chores. Fünftens gibt es einen Hauptgesang des Chores, dem eine der bedeutendsten Schriften der jeweiligen Kultur zugrunde liegt.

<sup>27</sup> Martin Zenck, „Vom Schleier des Hörbaren und Sichtbaren“, in: CD-Booklet zu: Matthias Pintscher, *beresbit*, ensemble intercontemporain, ALPHA Classics, S. 26–28, hier S. 26.

Sechstens folgt der Refrain des Kinderchores, zu dem – wie zu den anderen Teilen auch – das Orchester spielt.<sup>28</sup>

Der erste Satz behandelt Philosophien des alten China, der zweite Satz das Judentum, im dritten Satz steht der „tanzende Shiva“ im Mittelpunkt, der vierte konzentriert sich auf den Islam, es folgen Buddhismus im fünften und das Christentum im abschließenden sechsten Satz. Obwohl das Werk auch Texte und Quellen der Weltreligionen integriert, wird in den einführenden Texten von Küng und Harvey der Begriff „Religion“ vermieden und durch „Kultur“ ersetzt, was auch in Küings grundlegendem Statement zum Werk ersichtlich wird:

Es ging um Vertonung von Originaltexten aus den großen Traditionen, die Zeugen eines bereits bestehenden Menschheitsethos sind, wie es sich in kulturübergreifenden ethischen Werten, Maßstäben und Haltungen manifestiert. Alles in allem also eine Klangvision von einem globalen Bewusstseinswandel.<sup>29</sup>

Insbesondere Text und Aussage des Werks wurden nicht widerspruchsfrei aufgenommen, wie einige Rezensionen belegen, die Küng selbst auf der Website der Stiftung Weltethos veröffentlichte und zu widerlegen versuchte.<sup>30</sup>

Dem höchst komplexen, 24-stimmigen Chorwerk *voiced void* (2008) Claus-Steffen Mahnkopfs, das erst 2018 in Stuttgart zur Uraufführung gelangte, liegt ebenfalls eine Textkompilation zu Grunde, allerdings mit einem wesentlich konziseren und klar umrissenen Themenkomplex. Die früh verstorbene Philosophin und Religionswissenschaftlerin Francesca Albertini stellte Texte aus dem Talmud sowie von Moses Maimonides zusammen, die von messianischen Friedensvisionen handeln. Da Mahnkopf zugleich als Komponist und als Autor tätig ist, sind Musik und Texte inhaltlich häufig eng miteinander verwoben. Es ist daher kein Zufall, dass eine von Mahnkopfs jüngeren Publikationen *Von der messianischen Freiheit*<sup>31</sup> heißt und philosophisch-ästhetisch ein ähnliches Themenfeld umkreist: „Es handelt von der Perspektive der befreiten Menschheit, der kommenden Demokratie und der Möglichkeit eines Postkapitalismus. Es behandelt die Freiheit im Spannungsfeld von Gerechtigkeit, Wahrheit, Gleichheit – und Kreativität.“<sup>32</sup> Sowohl Harvey/Küings *Weltethos* als auch Mahnkopfs *voiced void* sind Werke, die – bei aller Unterschiedlichkeit des musikalischen Materials und der inhaltlichen Aussagen – weniger geistlich oder religiös in einem traditionellen Verständnis sind, als dass sie vielmehr Geistliches, Religiöses und mitunter auch Politisches selbst thematisieren.

<sup>28</sup> Jonathan Harvey, „Werkkommentar zu *Weltethos*“, <https://www.weltethos.org/weltethos%20und%20musik/>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>29</sup> Hans Küng, „Ein musikalisches Abenteuer“, <https://www.weltethos.org/weltethos%20und%20musik/>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>30</sup> <https://www.weltethos.org/weltethos%20und%20musik/>, letzter Zugriff: 31. Mai 2018.

<sup>31</sup> Claus-Steffen Mahnkopf, *Von der messianischen Freiheit: Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016.

<sup>32</sup> Ebd., S. 7.

Wenngleich, wie eingangs erwähnt, geistliche und religiöse Themen insbesondere im Bereich der institutionalisierten neuen Musik verhältnismäßig wenig relevant sind, so ist doch insgesamt zu konstatieren, dass etwaige spirituelle Perspektiven nicht grundsätzlich mehr zu polemischen Ablehnungen führen müssen, wie dies in früheren Zeiten noch der Fall gewesen wäre. Beschrieben wurden hier sehr unterschiedliche Zugänge zum Religiösen: Zuweilen entstehen Werke aus innerer Überzeugung, gelegentlich werden Themen durch Institutionen gesetzt. Gerade seit den 2000er Jahren, seitdem Forderungen nach einem immerwährenden „Materialfortschritt“ immer leiser werden und in einem guten Sinne wenn nicht alles, so doch vieles möglich ist, ist eine größere Freiheit und eine noch stärkere Individualisierung kompositorischer und ästhetischer Konzepte zu beobachten. Bei aller Divergenz der hier angeführten Werke – die selbstredend nur einen vagen Ausschnitt darstellen können –, ist vielen Komponistinnen und Komponisten gemein, dass sie trotz innerer Überzeugungen Fragen, Zweifel und Instabilitäten religiöser Themen nicht verleugnen, sondern häufig im Werk zu reflektieren trachten.