

Interreligiöse Musikprojekte

Bernhard König

Deutschland ist ein multireligiöses Land. Religiöse Heterogenität ist binnen weniger Jahrzehnte so sehr zum gesellschaftlichen Normalfall geworden, dass sich weder aus der nominellen Religionszugehörigkeit noch aus geographischer oder familiärer Herkunft auf individuelle Glaubensüberzeugungen schließen lässt: *Die* Paderbornerin ist nicht automatisch katholisch, *der* Nachfahre arabischer Großeltern nicht zwangsläufig Muslim. Und selbst wenn sie es auf dem Papier sind, sagt dies noch lange nichts darüber aus, ob und an was sie glauben und wie sie diesen Glauben praktizieren.¹ Wer mit Gruppen musiziert, die als religiös neutral gelten, wird es deshalb faktisch fast immer mit einer gemischt-religiösen Besetzung zu tun haben – in Kindergärten, Schulen, Betrieben und in wachsendem Maß auch in Altenheimen. Dabei lassen sich drei grundlegend unterschiedliche Arten des Umgangs mit dieser gegebenen Multireligiosität unterscheiden.

Alltägliche, überwundene und inszenierte Interreligiosität

In vielen Kontexten und Anlässen sind die Herkunftsreligionen oder Glaubensüberzeugungen der Mitwirkenden schlicht unerheblich oder sollen es zumindest sein. Dennoch können religiöse Unterschiede auch hier eine unbeabsichtigte Relevanz erhalten. So kann beispielsweise die Nichtbeachtung religiös bedingter Partizipationshürden bei einzelnen Mitwirkenden zu Scham, Irritation oder Kränkungen führen, die von der

1 In den 1990er Jahren waren evangelische und römisch-katholische Christ_innen hierzulande die beiden größten Konfessionen. Seither ist ihr Anteil stark gesunken, sodass heute die Konfessionslosen die mit Abstand größte Gruppe darstellen. Gleichzeitig ist die Zahl der Muslim_innen und der sonstigen Religionen leicht gestiegen (vgl. fowid 2008 u. 2022). Hinter diesen nominellen Religionszugehörigkeiten können sich allerdings sehr unterschiedliche Grade der Religiosität verbergen. So wird einerseits geschätzt, dass nur noch sechs Prozent der deutschen Bevölkerung als praktizierende Gläubige angesehen werden können und regelmäßig eine Kirche, Moschee, Synagoge oder einen anderen religiösen Gemeinschaftsort besuchen (vgl. fowid 2022). Andererseits wächst – gerade auch unter den nominell Nichtkonfessionellen – der Anteil derer, die sich als spirituell bezeichnen und unterschiedliche Arten von individualisierten ›Patchwork-Religionen‹ praktizieren (vgl. Streib/Hood 2011).

Mehrheit unbemerkt oder unverstanden bleiben. Umgekehrt kann eine Berücksichtigung religiöser Vielfalt neue Formate und bereichernde Erfahrungen ermöglichen, ohne dass Religion deshalb ausdrücklich zum Thema werden müsste. Es kann also durchaus auch dann sinnvoll und hilfreich sein, sich um religionssensible Praktiken und ein interreligiöses Handwerkszeug zu bemühen, wenn die eigene Vermittlungsarbeit weit von religiösen Inhalten oder Institutionen entfernt ist.

Mitunter wird religiöse Vielfalt ganz bewusst thematisiert, um sie im gleichen Atemzug symbolisch überwinden zu können. So nutzt beispielsweise Daniel Barenboims West-Eastern Divan Orchestra die Vielfalt seiner Akteur_innen, um deren individuelle Glaubensüberzeugungen im gemeinsamen Musizieren verschwinden zu lassen und auf diese Weise das Narrativ von der Universalität und weltanschaulichen Überlegenheit mitteleuropäischer Musiktraditionen zu stärken. Eine andere Form der symbolischen Aufhebung und Überwindung religiöser Grenzen wird in verschiedenen mystischen und esoterischen Kontexten praktiziert. Hier werden Gesangspraktiken unterschiedlichster Provenienz als Medium der Meditation und als frei kombinierbare Ausdrucksformen einer weltumspannenden oder kosmischen Spiritualität verstanden.²

Eine dritte, deutlich strengere Lesart lässt den Begriff der ›Interreligiosität‹ nur für solche Ensembles oder Musikprojekte gelten, in denen sich Vertreter_innen unterschiedlicher normativer Glaubensüberzeugungen begegnen, die sich ausdrücklich darauf geeinigt haben, diese Verschiedenheit nach innen und außen zu repräsentieren, sie offensiv zu thematisieren und mit den Mitteln der Musik kenntlich zu machen. Viele Prinzipien und Qualitätsmerkmale, die im Rahmen solcher *explizit* interreligiösen Projekte entwickelt wurden, lassen sich auf die alltägliche religiöse Vielfalt übertragen und können dort helfen, konstruktiv mit entsprechenden Hürden und Konflikten umzugehen. Interreligiöse Musikprojekte werden damit zu einer wertvollen Wissensquelle in einem wichtigen Praxisfeld, zu dem es bislang (zumindest im deutschsprachigen Raum) nur sehr wenig erfahrungsbasierte Forschung und Lehre gibt.³

Dramaturgische Strategien interreligiöser Musikprojekte

Interreligiöse Musikprojekte im o.g. strengen Sinn zeichnen sich dadurch aus, dass sie ausdrücklich *nicht* das Ziel einer maximalen Partizipation oder eines umfassenden Miteinanders anstreben. Ihr Ausgangspunkt ist vielmehr die Annahme, dass unreflektierte Partizipationserwartungen bei den Mitwirkenden zu massiven Wertekonflikten führen können, weil sie durch den religiösen Kontext leicht als übergriffig oder missionarisch wahrgenommen werden können. In der Regel sorgen diese Projekte deshalb für Trennschärfe und eröffnen klare Optionen der Nicht-Partizipation. Religiöse Grenzen

2 Ein prominenter Protagonist dieses Ansatzes war in den 1980er Jahren Joachim-Ernst Berendt (vgl. Berendt 1985).

3 Zwar hat der Trimum e.V. seit 2013 mehrfach projektweise mit verschiedenen Hochschulen und Universitäten kooperiert (vgl. Trimum 2022), doch ein dauerhaftes Studienangebot für die Theorie und Praxis einer interreligiös-musikalischen Begegnungsarbeit sucht man im deutschen Sprachraum bislang vergeblich.

werden deutlich markiert, die Unvereinbarkeit wird als Normalfall betrachtet. Insbesondere dort, wo Gesänge und Lieder zum Medium religiöser Bekenntnisse oder zu einem zentralen rituellen Gestaltungsmittel werden, wird das religionsübergreifende Miteinander entweder ganz vermieden oder mit großer Behutsamkeit umgesetzt. Zu schweigen, während die anderen singen, ist im interreligiösen Kontext stets eine legitime Option und gilt als Zeichen gegenseitigen Respektes: Niemand soll etwas singen müssen, das er oder sie nicht glauben kann (vgl. König 2016).

Für die Umsetzung dieses Grundprinzips haben sich unterschiedliche dramaturgische Strategien bewährt. Die am häufigsten angewendete ist in der Theologie als *Modell Assisi* bekannt (vgl. Riedl 1998). Sie geht auf das von Papst Johannes Paul II. initiierte erste Weltgebetstreffen von 1986 zurück, das vom Prinzip einer strikten Selbstrepräsentation ausging und interreligiöse Begegnung als eine Abfolge exklusiver Einzelbeiträge inszenierte. Viele interreligiöse Konzerte, Gottesdienste, Friedensgebete und Festivals folgen diesem bewährten Prinzip.

Einen anderen Ansatz verfolgen interreligiöse Chöre wie der Choir Pontamina (Sarajevo), der Shalom Chor Berlin oder der Interreligiöse Chor Frankfurt. Hier wird das interreligiöse Miteinander als Kernbotschaft inszeniert, ohne dabei den Anspruch des gegenseitigen Respekts und die Annahme einer partiellen Unvereinbarkeit aufzugeben. In der Regel werden die Konzertprogramme dieser Chöre von vornherein so konzipiert, dass problematische Inhalte, die aus Sicht einer Religion unzumutbar wären, vermieden werden. Das Programm wird vorab theologisch geprüft, um dann gemeinsam von allen gesungen werden zu können. Die Einordnung und religiöse Trennschärfe während der Aufführung wird durch ein erläuterndes Programmheft oder eine rahmende Moderation hergestellt.⁴

Einen wiederum anderen Weg hat die Initiative Trimum eingeschlagen, die in ihren interreligiösen Projekten sowohl das Verbindende als auch das Unvereinbare betont.⁵ Abgrenzung und Nicht-Partizipation werden als musikalische und dramaturgische Gestaltungsaufgaben verstanden, deren künstlerische Umsetzungen in dialogischen Prozessen ausgehandelt werden. In Workshops, Konzerten, Andachten, Stadtteilprojekten sowie in einem interreligiösen Liederbuch dient Musik der Darstellung und Gestaltung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten. Mindestens ebenso wichtig wie die Resultate sind dabei die interdisziplinären und mitunter recht kontroversen Entstehungs- und Aushandlungsprozesse, die von den Akteur_innen als Erfahrungsorte eines kollektiven interreligiösen Lernens verstanden werden.⁶

Die Genese der hier genannten Modelle führt zu unterschiedlichen Stärken und Schwächen. Das *Modell Assisi* geht von einer religiösen Definitionshoheit der Theologien und ihrer (meist männlichen) Würdenträger aus. Es wird von Gläubigen aller Weltreligionen akzeptiert, ignoriert aber die Zwischentöne real gelebter interreligiöser Praxis.

4 Eine ausführliche Beschreibung der Arbeitsweise des Pontamina-Chores findet sich bei Markovic (2016). Zur Praxis des Interreligiösen Chores Frankfurt vgl. Strübel/Kessler (2019).

5 Der Verfasser dieses Beitrags war Initiator und ist einer der Projektleiter von Trimum.

6 Vgl. hierzu etwa die Video-Dokumentationen entsprechender Arbeitsprozesse: www.youtube.com/watch?v=1wFFmezNu74 u. www.youtube.com/watch?v=0IZOvAezhRA [07.05.2023] sowie das genannte Liederbuch (Strübel 2017).

Interreligiöse Chöre sind häufig von der Ästhetik christlicher Kirchenmusik und jüdischer Synagogalmusik geprägt. Sie erzielen dadurch ein hohes Maß an musikalischer Homogenität, stoßen aber an ihre Grenzen, sobald es um eine normative Andersartigkeit auf ästhetischer Ebene geht. Der fluide Ansatz von Trimum entstand aus einer Verknüpfung musikvermittelnder Praxis und unterschiedlicher religiöser Musiktraditionen mit den Leitlinien der komparativen Theologie⁷. Er bringt vielgestaltigere und flexiblere Ergebnisse hervor als die beiden anderen Ansätze, bleibt aber genau dadurch institutionell und ästhetisch heimatlos.

Differenz gestalten

Trotz ihrer Unterschiede müssen diese Strategien einander nicht ausschließen und sollten auch nicht als statisch verstanden werden. Je alltäglicher und selbstverständlicher interreligiöse Praxis insgesamt wird, umso vielfältiger und schillernder werden ihre Formen. Multireligiöses Nebeneinander, interreligiöse Begegnung und transkulturelles Miteinander entwickeln sich immer mehr zu Experimentierfeldern mit fließenden Übergängen. Die Vorarbeiten entsprechender Spezialprojekte bilden einen reichen Erfahrungsfundus, aus dem man schöpfen, den man weiterentwickeln und zu gegebener Zeit hinter sich lassen kann.

Lernen lässt sich aus diesen Projekten vielleicht vor allem eines: Es gehört zur neuen Normalität einer weltoffenen, diversitätssensiblen und multireligiösen Gesellschaft, dass hin und wieder schwer vereinbare ästhetische oder religiöse Wertvorstellungen aufeinanderprallen. Anstatt solche Wertekonflikte zu ignorieren oder zu versuchen, sie glattzubügeln, kann es lohnend sein, gerade hier genauer hinzuschauen. Oft verbergen sich an diesen normativen Bruchstellen Chancen für ein besseres gegenseitiges Verständnis und reizvolle Herausforderungen für neue Forschungsfragen, pädagogische Arbeitsweisen und künstlerische Ansätze. Wie fruchtbar ein solches Sich-Einlassen auf das Unvereinbare sein kann, sei abschließend an drei Beispielen illustriert.

2005 musste das interreligiöse Festival *Musica Sacra International* sein jahrelang erfolgreich praktiziertes Veranstaltungskonzept aufgeben. Der Grund: Eine öffentlich ausgetragene Kontroverse führte dazu, dass die bis dahin übliche Durchführung der multireligiösen Konzerte in katholischen Kirchenräumen vom zuständigen Bistum verboten wurde. Das zunächst sehr unerfreuliche Verbot wurde zum Anstoß für neue Kooperationen. Ein Teil der Konzerte wurde in eine benachbarte Moschee und Synagoge verlegt; ein örtlicher türkisch-islamischer Kulturverein konnte als dauerhafter Partner gewonnen werden. Einige Jahre später untersuchte die Theologin Verena Grüter, ausgehend von diesem Konflikt, das Spannungsverhältnis zwischen der Nutzung religiöser Räume als musikalische Aufführungsorte und unterschiedlichen »Theologien des Raumes« (Grüter 2017: 218f.).

Bei Trimum war es anfangs vor allem die schwer überwindbare Kluft zwischen unterschiedlichen Musikauffassungen, die für Unsicherheiten sorgte. Während sich die jü-

7 Vgl. hierzu das deutschsprachige Standardwerk zur komparativen Theologie (Stosch 2012) sowie das Gespräch zwischen dessen Autor und dem Verfasser dieses Beitrags (Stosch/König 2016).

dischen, christlichen und konfessionslosen Mitwirkenden in musikalischer Hinsicht relativ leicht verständigen konnten, schien die Distanz zum Islam auf musikalisch-ästhetischer Ebene zunächst sehr groß zu sein. Vor allem die besondere Rolle der Koranrezitation machte den Planer_innen zu schaffen. Einerseits deutete vieles darauf hin, dass es theologisch nicht zu rechtfertigen wäre, Koranrezitationen wie Musikstücke zu behandeln und in Konzertprogramme einzubauen. Andererseits wäre es ein großer Verlust gewesen, ausgerechnet auf diese schönste und ehrwürdigste Manifestation islamischer Spiritualität zu verzichten. Das ästhetische Dilemma wurde zum Ausgangspunkt intensiver künstlerisch-theologischer Diskurse, die dann letztlich zur Entwicklung neuer Veranstaltungsformate führten.⁸

Eine weitere religiös begründete Wertedifferenz, die nicht nur in interreligiösen Musikprojekten, sondern beispielsweise auch in der Schulkultur oder in musikalischen Stadtteilprojekten für Irritationen und Konflikte sorgen kann, ist die Frage nach dem Singen von Frauen in öffentlichen Bühnensituationen und geschlechtergemischten Gruppen. Hier können sowohl orthodoxe Jüdinnen und Juden als auch manche traditionell orientierte Muslim_innen an verinnerlichte normative Grenzen stoßen, die dazu führen können, dass ein öffentliches Singen als schambesetzter Tabubruch empfunden wird.⁹ Dass sich auch hier respektvolle Lösungen finden lassen, zeigt das Reutlinger Projekt *Fugato*. Hier wurden die Beiträge derjenigen Frauen, die sich nicht auf der Bühne exponieren wollten, per Tonband eingespielt und mit Live-Musik begleitet. Die Sprecherinnen der eingespielten Texte waren bei der Uraufführung mit ihren Familien anwesend und zeigten sich anschließend tief gerührt.¹⁰

Keines dieser Beispiele sollte als übertragbare und jederzeit anwendbare Best-Practice-Methode verstanden werden. Es gibt in diesem hochgradig dynamischen und wandelbaren Praxisfeld kein verallgemeinerbares Regelwerk. Stattdessen sollte bei Musikprojekten in interreligiösen Konstellationen vor allem eines beherzigt werden: Es hilft, einander zuzuhören, wertschätzend mit Differenzen umzugehen und die Rahmenbedingungen der musikalischen Zusammenarbeit immer wieder neu auszuhandeln.

8 Vgl. hierzu exemplarisch Karimi/König (2016) und Trimum (2017). Zur ästhetischen Sonderstellung der Koranrezitation vgl. auch Kermani (2007: 171–232).

9 Vgl. etwa zum geschlechtergemischten Singen im orthodoxen Judentum Traub/König (2016) sowie zum Singen im Islam Işık/König (2022).

10 Vgl. hierzu die Videodokumentation des Konzertes: www.youtube.com/watch?v=rwe4y2LO9no [07.05.2023]. Der Autor dieses Textes war künstlerischer Projektleiter von *Fugato*.

