

Reinhold Bernhardt
Verena Grüter (Hg.)
Musik in interreligiösen
Begegnungen



T V Z

Beiträge zu einer Theologie
der Religionen. Band 14

Musik in interreligiösen Begegnungen

T V Z

Beiträge zu einer Theologie der Religionen 14

Herausgegeben von Reinhold Bernhardt

Eine Liste der bereits in der Reihe BThR erschienenen Titel findet sich am Ende dieses Bandes.

Musik in interreligiösen Begegnungen

herausgegeben von
Reinhold Bernhardt und Verena Grüter

T V Z

Theologischer Verlag Zürich

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Der Theologische Verlag Zürich wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2019–2020 unterstützt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Umschlaggestaltung

Simone Ackermann, Zürich

Druck

ROSCH-BUCH GmbH, Scheßlitz

ISBN (Print): 978-3-290-18173-4

ISBN (PDF): 978-3-290-18276-2

DOI <https://doi.org/10.34313/978-3-290-18276-2>

© 2019 Theologischer Verlag Zürich

www.tvz-verlag.ch



Creative Commons 4.0 International

Inhaltsverzeichnis

Verena Grüter / Reinhold Bernhardt
Einleitung7

I. TEIL SICHTUNG DES THEMENFELDES

Verena Grüter
Musik in interreligiösen Begegnungen.
Religionstheologie und ästhetische Wende 13

Bettina Strübel / Rainer Kessler
Hybride Formen – Das Tehillim-Psalmen-Projekt
des Interreligiösen Chors Frankfurt 41

II. TEIL RELIGIONSWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN

Isabel Laack
Körperlichkeit und Identitätsbildung.
Zur Bedeutung von Klang und Musik
in interreligiösen Begegnungen 61

Bärbel Beinhauer-Köhler
Klangkulturen und Soundscapes.
«Musik» in religiös pluralen Räumen 83

III. TEIL MUSIKWISSENSCHAFTLICHE PERSPEKTIVEN

Britta Sweers
Musik in interkulturellen und interreligiösen Begegnungsprozessen:
Ethnomusikologische Perspektiven 111

Barbara Alge
Musik und religiöse Erfahrung:
Musikethnologische Perspektiven 133

IV. TEIL THEOLOGISCHE, PHILOSOPHISCHE, MEDIENTHEORETISCHE REFLEXIONEN

Ruth Illman

Musik als interreligiöser Dialog:
Ein nicht-binärer Ansatz 155

Stefan Berg

Was kann man sich theologisch von Musik in interreligiösen
Begegnungen erhoffen – und was nicht?..... 173

Dieter Mersch

Hören und Gehören.
Improvisation und Alterität..... 189

Die Herausgeber/-innen und Autor/-innen 209

Personenregister 213

Einleitung

Interreligiöse Musikprojekte erfreuen sich wachsender Beliebtheit. Seit den 1990er Jahren entstanden zahlreiche Projekte, die interreligiöse Begegnungen im Medium der Musik inszenieren. Dazu zählen groß angelegte internationale Festivals mit Musik unterschiedlicher religiöser Traditionen, aber auch Kompositionen, die sich musikalischer Klänge verschiedener kultureller und religiöser Herkunft bedienen, sowie interreligiöse Musikprojekte, die gezielt Angehörige verschiedener Religionen zusammenführen. Die bewusst und mit verschiedenen musikalischen Mitteln erzeugte religiöse Vielstimmigkeit wird von den Veranstalterinnen und Veranstaltern, den Akteurinnen und Akteuren und vom Publikum gern mit dem Wunsch verbunden, zu einem friedlichen Zusammenleben von Angehörigen verschiedener religiöser Traditionen beizutragen. Musik wird der spirituellen Seite der Religionen zugerechnet und diese führt – so die Erwartung – in tiefere interreligiöse Begegnungen, als es die verbale Kommunikation vermöchte.

Der Suche nach ästhetischer Erfahrung in interreligiösen Begegnungen entspricht eine ästhetische Wende auf wissenschaftlicher Ebene. «Aisthesis» als Wissenschaft von der Wahrnehmung im umfassenden Sinne, wie sie etwa Wolfgang Welsch vorschlägt, beinhaltet einen kritischen Impuls gegen die Vorherrschaft des kognitiven Paradigmas. Auch in der Religionstheologie, der Interkulturellen Theologie und der Religionswissenschaft gewinnt die Einsicht zunehmend an Bedeutung, dass es für die Bearbeitung interreligiöser Begegnungserfahrungen und Verstehensprozesse eines breiteren, über die Erschließung von Texten hinausgehenden Methodenspektrums bedarf. Eine *ästhetische Wende* zeichnet sich daher auch in diesen theologischen Disziplinen ab.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen widmete sich die Jahrestagung der Schweizerischen Theologischen Gesellschaft im September 2017 dem Thema «Musik in interreligiösen Begegnungen». Weil sich dieses Thema nur interdisziplinär bearbeiten lässt, wurden theologische, religionswissenschaftliche, musikethnologische und philosophische Perspektiven miteinander ins Gespräch gebracht und darüber hinaus auch

Musikbeispiele vorgestellt. Der vorliegende Band dokumentiert die Tagungsbeiträge und macht sie so einem breiteren Publikum zugänglich.

Die Beiträge von Verena Grüter sowie Bettina Strübel und Rainer Kessler sichten in einem ersten Anlauf das Themenfeld aus religionstheologischer und kirchenmusikalischer Praxis.

Auf der Grundlage von drei Fallanalysen zeigt *Verena Grüter*, mit welchen Stilmitteln und Aufführungstechniken bei diesen interreligiösen Musikdialogen gearbeitet wird. Sie geht von der These aus, dass musikalische Klänge konstitutiv sind für die Hervorbringung religiöser Identitäten und zeigt, wie interreligiöse Musikprojekte es ermöglichen, diese Identitäten spielerisch zu erproben. So entstehen interreligiöse Dialoge *sui generis*.

Bettina Strübel und *Rainer Kessler* geben einen Einblick in die Arbeit des Interreligiösen Chores Frankfurt. In den Psalmen-Projekten wurden zunächst jüdische und christliche Musiktraditionen zusammengeführt. Mit dem Einbezug muslimischer Sängerinnen und Sänger sah sich der Chor vor neue Herausforderungen gestellt. Sie führten zur Suche nach neuen, hybriden Musikformen.

Die zweite Gruppe von Beiträgen befasst sich in religionswissenschaftlicher Perspektive mit der Bedeutung von Klängen in verschiedenen religiösen Traditionen.

Isabel Laack erörtert diese Frage im Blick auf die Erfahrung von Körperlichkeit und die Ausbildung kollektiver religiöser Identitäten. Sie zeigt auf, wie akustische Reize – sowohl Klang als auch Stille – in religiösen Traditionen verwendet werden, um spezifische Sinnesprofile und Körpertechniken hervorzubringen, die identitätsbildend wirken. Ob es auf der Grundlage dieser Funktionen musikalischer Klänge eine traditionsübergreifende Klangrezeption geben kann, muss aus religionswissenschaftlicher Perspektive offenbleiben.

Bärbel Beinbauer-Köhler geht der Bedeutung des Raumes bei der Aufführung sakraler Musik nach. Offensichtlich haben die Wahl des Raumes, die Konzeption, die der Raumgestaltung zugrunde liegt, und die Nutzung des Raumes einen erheblichen Einfluss auf die Rezeption der Musik, die darin aufgeführt wird. In ihrer Darstellung legt die Verfasserin einen Schwerpunkt auf die Untersuchung multireligiöser Räume.

Aus spezifisch musikethnologischer Perspektive lenkt *Britta Sweers* den Blick auf interreligiöse und interkulturelle Integrationsprojekte, die sich der Musik als Medium bedienen. Sie fragt, ob Musik tatsächlich eine allgemeinmenschliche und daher auch religionsverbindende «Sprache» ist.

Dieser Auffassung setzt sie die Beobachtung entgegen, dass sich gerade an interkulturellen und interreligiösen Musikprojekten kulturell und religiös bedingte Konflikte entzünden.

Barbara Alge stellt ihre musikethnologischen Studien zu dem katholischen Fest der *folia* auf den Azoren vor und geht dabei der Frage nach, was Musik zur religiösen Musik bzw. zum Gegenstand religiöser Erfahrung macht. Die religiöse Dimension der Musik – so ihre These – liegt nicht in dieser selbst, sondern im Kontext ihrer Aufführung und ihrer Rezeption. Das gilt selbst dann, wenn die Gesänge einer religiösen Tradition entstammen.

Der interdisziplinäre Bogen schließt mit drei Beiträgen, die sich mit der theologischen und philosophischen Deutung von Musik in interreligiösen Begegnungen befassen.

Ruth Illman setzt den vorwiegend kognitiv und textbasiert geführten interreligiösen Dialogen die These entgegen, dass durch das Medium der Musik Kreativität und Imagination in interreligiöse Begegnungen eingeführt werden. Am Beispiel eines tunesischen Muezzins und Imams, der in Schweden im interreligiösen Dialog engagiert ist, geht sie der Frage nach, inwieweit Musik im interreligiösen Dialog dem Frieden dient.

Stefan Berg nähert sich dem Thema aus systematisch-theologischer Perspektive an und legt die hermeneutischen Grenzen eines theologischen Verstehens von Musik anderer religiöser Tradition dar. Der These, Musik im interreligiösen Dialog helfe, kognitiv Trennendes zu überwinden, hält er entgegen, dass Musik immer an bestimmte Religionstraditionen mit ihren jeweiligen «Grammatiken» gebunden sei und deshalb nur bedingt traditionsverbindend wirken könne.

Dieter Mersch schließlich setzt die Kunst der Improvisation – etwa im Jazz – in Beziehung zum Umgang mit religiöser und kultureller Alterität: Der Chiasmus von Hören und Gehören – aufeinander hören und einander antworten – stelle die Grundform von Sozialität dar, die sich sowohl in der Kunst der Improvisation als auch in der Begegnung zwischen Angehörigen verschiedener religiöser Traditionen manifestiere.

Zu danken haben wir den Institutionen, die dieses Publikationsprojekt und die ihm zugrunde liegende Tagung gefördert haben: dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF), der Schweizerischen Akademie der Wissenschaften (SAGW), der Schweizerischen Theologischen Gesellschaft (SThG) und der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft (FAG), Basel. Ebenso

danken wir allen Referierenden, die an der Tagung und der Erstellung dieser Publikation mitgewirkt haben. Schließlich gilt unser Dank Katharina Yadav für die Übersetzung des Beitrags von Ruth Illman, Annina Völlmy Kudrjavev für die Erstellung der Druckvorlage und Dr. Christine Forster und Lisa Briner Schönberger für die editorische Betreuung des Bandes.



**Freiwillige Akademische
 Gesellschaft** Basel

I. TEIL

SICHTUNG DES THEMENFELDES

Musik in interreligiösen Begegnungen. Religionstheologie und ästhetische Wende

Einleitung

Musik als Medium interreligiöser Begegnungen erfreut sich wachsender Beliebtheit: Große internationale Festivals wie Musica Sacra International¹, Festival de Fès des Musiques Sacrées du Monde², World Festival of Sacred Music³, Les Sacrées Journées de Strasbourg⁴ sind seit den 1990er Jahren entstanden und ziehen jährlich Tausende von Besucherinnen und Besuchern an. Darüber hinaus hat die Präsenz von Menschen anderer kultureller und religiöser Zugehörigkeiten in Deutschland in den vergangenen Jahren dazu geführt, dass interreligiöse Musikprojekte entstanden sind, die auf Teilhabe aller am gemeinsamen Musizieren angelegt sind. Der Interreligiöse Chor Frankfurt⁵ und das Projekt «Trimum»⁶ stellen prominente Pionierleistungen dar, die aus einer intensiven musikalischen und theologischen Zusammenarbeit von Musizierenden und Theolog/-innen jüdischen, christlichen und muslimischen Bekenntnisses erwachsen sind. Die Dokumentationen dieser Projekte zeigen, welche musikalischen und theologischen Fragen sich im Lauf einer solchen interreligiösen Zusammenarbeit stellen.⁷ Daran wird erkennbar, dass Musik keineswegs die «universale Sprache» ist, die die Differenzen zwischen Menschen verschiedener kultureller und religiöser Zugehörigkeiten einfach

¹ www.chorverbaende.de/de/modfestivals/musica-sacra-international.html (27.06.2018).

² <https://fesfestival.com/2018/> (27.06.2018).

³ www.festivalofsacredmusic.org/ (27.06.2018).

⁴ <https://www.sacreesjournées.eu/association/le-festival/> (27.06.2018).

⁵ <https://ircf-frankfurt.de/> (27.06.2018).

⁶ <http://trimum.de/> (27.06.2018).

⁷ Vgl. dazu Bernhard König / Tuba Isik / Cordula Heupts (Hg.): Singen als interreligiöse Begegnung. Musik für Juden, Christen und Muslime, Paderborn 2016.

überwindet.⁸ Vielmehr treten diese Differenzen umso klarer in denjenigen dialogischen Projekten hervor, die auf ein gemeinsam verantwortetes Werk oder Repertoire zielen. Hier wird deutlich, wie stark klangliche ästhetische Praxis – das Rezitieren von Texten, Singen oder Instrumentalspiel – und die dafür verwendeten musikalischen Formen die jeweilige religiöse Identität prägt.

Diese Erfahrungen bilden eine wichtige Quelle neuen Nachdenkens über eine Theologie interreligiöser Begegnungen. Christliche Religions-theologie bedarf der Ergänzung durch Ästhetik, will sie dieser Herausforderung Rechnung tragen.⁹ Auf der Grundlage der Analyse von drei interreligiösen Musikprojekten möchte ich hier ästhetische Zugänge aufzeigen, die helfen, Formate, Praxis und Erfahrung von Musik in interreligiösen Begegnungen zu verstehen.

1. Die ästhetische Wende als Herausforderung für die Religionstheologie

In der Religionswissenschaft hat in jüngster Zeit der *aesthetic turn* dazu geführt, Religionen als «Sinnensysteme» aufzufassen, «die durch eine Vielfalt von auditionell-visuellen Aktivitäten und die Benutzung von entsprechenden akustischen und optischen Signifikanten ihren Wirklichkeitsbezug gestalten.»¹⁰ Lapidar formuliert Navid Kermani diese Einsicht in seiner Dissertation «Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran»:

⁸ Zum «musikalischen Universalienstreit» vgl. die siebte Diskussionseinheit in Rolf Oerter: Musik – Einheit und Vielfalt ihrer kulturellen Ausprägung. Eine kultur- und musikpsychologische Perspektive, in: EWE 18/4 (2007), 521–608, hier 521–533. Musikethnologen betonen die unausweichliche kulturelle Bedingtheit von Musik. Vgl. Alan Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston (IL) 52000.

⁹ Vgl. Verena Grüter: Klang – Raum – Religion. Ästhetische Dimensionen interreligiöser Begegnung am Beispiel des Festivals *Musica Sacra International*, Zürich 2017.

¹⁰ Ulrich Dehn: Die ästhetische Codierung der Wirklichkeit. Zur Typologie von religiösen Seh- und Hörkulturen, in: BThZ 23/2 (2006), 185–198, hier 198.

«Religionen haben ihre Ästhetik. Sie sind nicht Ansammlungen schlüssig begründeter Normen, Wertvorstellungen, Grundsätze und Lehren, sondern sprechen in Mythen und damit in Bildern, kaum in abstrakten Begriffen, binden ihre Anhänger weniger durch die Logik ihrer Argumente als die Ausstrahlung ihrer Träger, die Poesie ihrer Texte, die Anziehung ihrer Klänge, Formen, Rituale, ja ihrer Räume, Farben, Gerüche. Die Erkenntnisse, auf die sie gehen, werden durch sinnliche Erfahrungen mehr als durch gedankliche Überlegungen hervorgerufen, sind ästhetischer eher als diskursiver Art.»¹¹

Religionsästhetik fragt daher nach den «Zeichen, Gegenstände[n] und Handlungen», Wahrnehmungsprozessen und Wirkungsweisen symbolischer religiöser Interaktionen.¹² Diese Hinwendung zur Erforschung der Produktion und Rezeption sinnhafter Symbole richtet sich auf alle fünf Sinne und sucht so die traditionelle Fixierung auf den Gesichtssinn zu überwinden. Nicht zufällig kommt dem Gehör dabei eine hohe Bedeutung zu: «Gerade der traditionelle Vorrang des Sehens wird hier durchbrochen. Auditive Phänomene werden mindestens ebenso wichtig wie visuelle.»¹³

Im Rahmen des *auditive turn* wendet sich nun auch religionswissenschaftliche Forschung den Klängen religiöser Traditionen zu und überwindet damit die viel beklagte «Taubheit der Disziplin».¹⁴ Auch empirisch hat der Gehörsinn in religiöser Praxis den Primat vor dem Sehen, denn in allen religiösen Traditionen wurden die rituellen Texte vor ihrer Verschriftlichung mündlich überliefert.¹⁵ Die klangliche Gestalt von Rezitationen und Gesängen, die Verwendung von Instrumenten sowie Orte und

¹¹ Navid Kermani: Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran, München 42011, 9.

¹² Hubert Cancik / Hubert Mohr: Religionsästhetik, in: Hubert Cancik / Burkhard Gladigow / Matthias Laubscher (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart u. a. 1988, 121–156, hier 122.

¹³ Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, Stuttgart 72010, 46.

¹⁴ Rosalind I. J. Hackett: Sound, Music and the Study of Religion, in: Tem. 48/1 (2012), 11–27, hier 11, unter Bezugnahme auf Isaac A. Weiner: Sound and American Religions, in: Religion Compass 3/5 (2009), 897–908. S. dazu die Beiträge von Isabel Laack, Bärbel Beinhauer-Köhler und Ruth Illman in diesem Band.

¹⁵ Ulrich Dehn: Ästhetische Codierung der Wirklichkeit (Anm. 10), 185: «Alle großen Religionen begannen als Sprech- und Hörkulturen.»

Zeiten der Aufführung unterliegen in den meisten religiösen Traditionen bestimmten Regeln.¹⁶ Darüber hinaus ist die körperliche Performance religiöser Klänge von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Ausbildung individueller und kollektiver religiöser Identitäten.¹⁷ Klänge werden körperlich sowohl erzeugt als auch wahrgenommen und re-sonieren im Raum. Die Interdependenz von Körperlichkeit, Klanglichkeit und Räumlichkeit bildet daher eine wesentliche Kategorie für die Erforschung interreligiöser Musikprojekte. Die ästhetische Wende in der Erforschung interreligiöser Beziehungen verlagert daher die Perspektive von den fixierten Texten hin zur Performanz¹⁸, von der Dominanz des Gesichtssinnes hin zum Gehör und darüber hinaus zur körperlichen Wahrnehmung. Bedeutung wird nicht auf der Performanz vorausliegende kognitive Systeme zurückgeführt, sondern im Vollzug erschlossen:

«Auch ihr [der Religionsästhetik, Anm. d. Verf.] geht es darum, die Medien religiöser Performances und ihre spezifischen Möglichkeiten, Botschaften zu kommunizieren, in den Vordergrund zu stellen. Diese Botschaften müssen aber nicht auf ein Ideengebäude verweisen, das unabhängig von den ästhetischen Formen existiert. Sie kann ebenso gut in der Struktur der Darstellungsmittel selbst liegen oder in der sinnlichen Wirkung auf die Teilnehmer.»¹⁹

Damit ist ein entscheidender Paradigmenwechsel eingeleitet. Auch in der Musikwissenschaft beginnt sich die Einsicht durchzusetzen, dass musikalische Klänge nicht eindeutig auf ihnen vorausliegende soziokulturelle Systeme zurückgeführt werden können. Demzufolge verschiebt sich die Fragestellung nach dem Zusammenhang zwischen theologischen Inhalten

¹⁶ Vgl. dazu Grüter: Klang – Raum – Religion (Anm. 9), 77–115.

¹⁷ Vgl. Dazu William O. Beeman: Religion and Ritual Performance, in: IKTh 39/4 (2013), 320–341.

¹⁸ Ich gebrauche den Begriff «Performanz» hier im Sinne der generativen Grammatik, wie ihn Noam Chomsky geprägt hat, und bezeichne damit die konkrete – rituelle, klangliche – Performanz einer religiösen Tradition im Unterschied zur schriftlich fixierten, passiv vorhandenen «Kompetenz». Zur begrifflichen Differenzierung vgl. Thomas Klie: Performanz, Performativität und Performance. Die Rezeption eines sprach- und theaterwissenschaftlichen Theoriefeldes in der Praktischen Theologie, in: IKTh 39/4 (2013), 342–356, hier 347.

¹⁹ Daniel Münster: Religionsästhetik und Anthropologie der Sinne, München 2001, 4.

und konkreten musikalischen Klanggestalten hin zur Frage nach der Bedeutung von Musik für die Entstehung von Identitäten: Aktive und passive musikalische Praxis wird auf ihre Wirkung für die Ausbildung religiöser Identität hin befragt. Dabei eröffnet die ästhetische Erfahrung von Musik grundsätzlich die Möglichkeit, verschiedene Identitäten – wenigstens spielerisch und temporär – zuzulassen.²⁰

Damit geraten zugleich die Transformationsprozesse in den Blick, die durch das ästhetische Erleben von musikalischen Klängen ausgelöst werden können. Denn im Unterschied zu schriftlich fixierten Texten eignet klanglicher Performance²¹ Flüchtigkeit und Kontingenz.²² Zwar bezieht

²⁰ Georgina Born: Introduction, in: dies. / David Hesmondhalgh (Hg.): *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley (CA) u. a. 2000, 1–58, hier 31: «The theorization of music and sociocultural identity is presently a major preoccupation. An older model, given new life in certain versions of subculture theory, argues that music reflects or enunciates underlying social relations and structures. The problem is to trace the links between a musical form or practice and its production or consumption by particular social groups. This ‘homology’ model has often been discredited for a mechanical, deterministic mapping of the relation between social base and cultural superstructure, whether in Marxian or Durckheimian formulations. [...] A new model has emerged based on these criticisms, which amounts to a current orthodoxy. It proposes that music ‘reflects’ nothing; rather, music has a formative role in the construction, negotiation, and transformation of sociocultural identities. In this view, music engenders communities or ‘scenes’; it allows a play with, a performance of, and an imaginary exploration of identities. Its aesthetic pleasure has much to do with this vicarious exploration of identities.»

²¹ Mit dem Begriff «Performance» bezeichne ich – mit Erika Fischer-Lichte im theaterwissenschaftlichen Sinne – eine konkrete Aufführung. Vgl. Klie: *Performanz, Performativität und Performance* (Anm. 18), 348. Die Begriffe «Performance» und «Aufführung» gebrauche ich in dem soeben definierten Sinne als Synonyme.

²² Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, 62: «Geradezu paradigmatisch für die Flüchtigkeit von Aufführungen ist ihre Lautlichkeit. Was könnte flüchtiger sein als ein (v)erklingender Laut? Aus der Stille des Raumes auftauchend, breitet er sich in ihm aus, füllt ihn, um im nächsten Augenblick zu verhallen, zu verwehen – zu verschwinden. So flüchtig er sein mag, wirkt er doch unmittelbar – und häufig nachhaltig – auf den ein, der ihn vernimmt. Er vermittelt ihm nicht nur ein Raumgefühl; er dringt auch in

eine Performance sich auf symbolische Ordnungen der religiösen Traditionen – etwa Texte, Klanggestalten und Räume –, konstituiert Wirklichkeit jedoch zugleich neu unter dem Vorzeichen der Vergänglichkeit und Unvorhersagbarkeit. Die Kontingenz einer Performance liegt nicht allein in ihrer Materialität begründet. Sie ist vor allem durch die Wahrnehmungsprozesse der Zuhörenden bedingt, die für die Bedeutung der Performance konstitutiv, jedoch nicht völlig vorhersagbar sind.²³

Interreligiöse Musikprojekte werfen damit neue Fragestellungen auf, die für eine Theologie interreligiöser Beziehungen wichtige Impulse enthalten: Was bedeutet der Umstand, dass klangliche Praxis an der Konstitution religiöser Identitäten beteiligt ist, zugleich aber auch ein spielerisches Erproben von Identitäten ermöglicht, im Hinblick auf die Bedeutung interreligiöser Musikprojekte für interreligiöse Beziehungen? Auf der musikalischen Ebene wäre zu fragen, wie ein dialogisches Geschehen klanglich hervorgebracht, wie Identität und Alterität klanglich erfahrbar gemacht werden können. Und welche Bedeutungen bringt die Materialität einer interreligiösen musikalischen Aufführung – insbesondere ihre Klanglichkeit und die Räumlichkeit – bei den Zuhörenden hervor? Welche Schlüsse lassen sich daraus hinsichtlich der religiösen Erfahrungen ziehen, die interreligiöse Musikprojekte ermöglichen? Und ist der diesen Projekten implizit oder explizit inhärente Anspruch gerechtfertigt, dass sie Empathie und damit ein tieferes gegenseitiges Verstehen zwischen Angehörigen verschiedener religiöser Traditionen ermöglichen?

Mit der folgenden exemplarischen Analyse von drei interreligiösen Musikprojekten versuche ich erste Antworten auf diese Fragen zu geben.

seinen Leib ein und vermag häufig physiologische und affektive Reaktionen auszulösen. Lautlichkeit ist ein starkes Wirkpotenzial inhärent.»

²³ A. a. O., 67: «In der Regel verläuft der Wahrnehmungsprozess in einer Aufführung weder ausschließlich nach dem ersten [Wahrnehmung selbstbezoglicher Phänomene, Anm. d. Verf.] noch nach dem zweiten Modell [Wahrnehmung unterschiedlicher symbolischer Ordnungen, Anm. d. Verf.], also weder völlig chaotisch noch gänzlich zielgerichtet. Vielmehr springt er immer wieder von der einen Ordnung zur anderen um. Im Augenblick des Umspringens erfolgt ein Bruch. Die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses nimmt jedes Mal eine andere Wendung. [...] Jede Wendung führt zur Wahrnehmung von etwas anderem – nämlich jeweils dessen, was zur Stabilisierung der neuen Ordnung beiträgt – und damit zur Erzeugung jeweils anderer Bedeutungen.»

2. Interreligiöse Musikprojekte – eine exemplarische Untersuchung von drei Beispielen

(a) «Time for Dialogue» – ein norwegisch-pakistanisches Musikprojekt

Anlässlich der internationalen und teilweise gewaltsamen Proteste, die im Jahr 2006 durch die Veröffentlichung islamkritischer Karikaturen in einer dänischen und einer norwegischen Zeitung ausgelöst worden waren, brachte die von der Lutherischen Kirche Norwegens eingerichtete Kirchliche Kulturwerkstatt in Oslo ein christlich-muslimisches Musikprojekt auf den Weg: Die CD «Dialogue»²⁴ enthält dreizehn Gesangsstücke, in denen jeweils ein muslimischer und ein christlicher Gesang in Form einer Collage miteinander verbunden sind.

Erik Hillestadt, Musikproduzent und Begründer der Kirchlichen Kulturwerkstatt, gewann dafür den Norweger Sondre Bratland und den Pakistani Javed Bashir. Sondre Bratland gilt als bedeutendster norwegischer Sänger im Bereich Cross-over zwischen Volksmusik und Weltmusik, insbesondere aus Asien, mit einem Schwerpunkt auf geistlicher Musik.²⁵ Javed Bashir, geboren in Lahore, ist Sohn des namhaften Qawwals²⁶ Bashir Ahmed Khan. Er gilt als bedeutender Qawwali-Sänger, der ebenso Popmusik und Cross-over singt.²⁷

In Zusammenarbeit mit dem in Norwegen lebenden pakistanischen Musikproduzenten Khalid Salimi erarbeiteten Hillestadt und die beiden Sänger ein musikalisches Programm, das auf geistliche Gesänge aus den Volkstraditionen Pakistans und Norwegens zurückgreift. Bratlands Repertoire besteht aus zahlreichen geistlichen Liedern aus dem skandinavischen Luthertum sowie aus der skandinavischen Erweckungsbewegung, von denen etliche bis heute im «Norsk Salme Bok»²⁸, dem Gesangbuch der Lutherischen Kirche in Norwegen, stehen. Im norwegischen Kontext, wo die Lutherische Kirche bis 2012 Staatskirche war, haben diese Lieder eine

²⁴ <http://kkv.no/musikk/utgivelser/2000–2009/2006/sondre-bratland-og-javed-bashir/> (27.06.2018).

²⁵ www.sondrebratland.no/index.php (27.06.2018).

²⁶ Qawwal ist die Bezeichnung für die Musiker, die Qawwali-Musik machen. Siehe unten Fußnote 30.

²⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Javed_Bashir (27.06.2018).

²⁸ Norsk Salme Bok, Oslo 1985.

starke Funktion in der Reproduktion kollektiver religiöser Identität. Vergleichbares gilt für das Repertoire Javed Bashirs: Die von ihm musikalisch realisierten geistlichen Volksdichtungen stammen überwiegend von bekannten Sufi-Dichtern aus dem Punjab, darunter Shah Hussain (1539–1593) und Bulleh Shah (1680–1752), der auch als «Rumi des Punjab» gilt.²⁹ Qawwali-Performances finden an den Schreinen der Sufi-Heiligen statt und vermitteln den Gläubigen deren spirituelle, heilende Kraft.³⁰ Darin liegt ihre hohe Bedeutung für die Herausbildung kollektiver religiöser Identität. Darüber hinaus jedoch spielte Qawwali im Zuge der Entwicklung einer nationalen kulturellen Identität Pakistans eine wichtige Rolle: Auf der Suche nach einer nationalen Identität infolge der Teilung Pakistans und Indiens 1947 bildete Radio Pakistan eine Art kolonialen Radiosender nach dem Vorbild des British Broadcasting Service in Indien und machte Qawwali zur Nationalmusik, die es in den 1980er Jahren mit renommierten Musikern wie Nusrat Fateh Ali Khan und den Sabri Brothers auf die Bühne der Weltmusik schaffte.³¹

Künstlerisch realisiert wurde das Projekt in drei Ländern, die unmittelbar in den Karikaturenstreit verwickelt waren: in Pakistan, Norwegen und Syrien. Das Produzententeam wählte in den jeweiligen Ländern Moscheen und Kirchen aus, um die Gesänge einzuspielen. Der musikalische Dialog beginnt in Lahore, im Mausoleum des muslimischen Moguls Jahangir (reg. 1605–1627), der wegen seiner toleranten Religionsgesetze und seiner Liebe zu den Künsten bekannt ist, und wird in der Wazir-Khan-Moschee

²⁹ Annemarie Schimmel: *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995, 549.

³⁰ Vgl. dazu James Richard Newell: *Experiencing Qawwali. Sound as Spiritual Power in Sufi India*, Nashville (TN) 2007. Online-Publikation: <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-09262007-151811/unrestricted/newelldissertation.pdf> (27.06.2018).

³¹ Regula Burckhardt Qureshi: *Music, the State, and Islam*, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 5: South Asia. The Indian Subcontinent, hg. v. Alison Arnold, New York/London 2000, 744–750, hier 746: «More lasting was the use of the Sufi qawwali as a quasi-national music, whose strongly rhythmic, improvisational character, and flamboyant performance style were all retained and were showcased by many performers on state television from the 1960s onward. In fact, one of the first LP records of Pakistan, still famous today, was Tajdar-e-haram, which launched the great Ghulam Farid Sabri and his qawwali group, later renamed the Sabri Brothers.»