

Aus der sechsteiligen Jahresreihe 2010 der Zeitschrift  
„MUSICA SACRA“

FRAGEN AN SECHS ZEITGENÖSSISCHE KOMPONISTEN  
Heft 4, S. 228 - 229: ZSOLT GÁRDONYI

*1. Frage: Was war Ihre erste Berührung mit der Kirchenmusik, an die Sie sich erinnern können?*

Meine Eltern nahmen mich als Fünfjährigen zu einer Aufführung der h-Moll-Messe mit, und ich kann mich noch heute genau an die leuchtenden Farbstreifen erinnern, die immer bei den prachtvollen Orchesterklängen vor meinen „inneren Augen“ pulsierten.

*2. Frage: Das Zweite Vatikanische Konzil betont die Pflege und Bewahrung des Schatzes der überlieferten Kirchenmusik, ruft aber auch auf, diesen Schatz durch Vertonungen zu mehren, welche „die Merkmale echter Kirchenmusik in sich tragen“. Was verstehen Sie unter dem Begriff „echte Kirchenmusik“ in Abgrenzung zur „religiösen Musik?“*

Die Musik gehört nach Martin Luther und Johannes Calvin ebenso zu den besonderen Geschenken Gottes wie unsere sonstigen kreativen Äußerungsformen, die im Laufe der Jahrtausende zu „Kunst“ geronnen sind. Das Christentum hat uns dann die Augen zum bestimmungsgemäßen Gebrauch dieser höchst bemerkenswerten Gottesgaben geöffnet, im Sinne einer tiefgreifenden Erfahrung unserer Ebenbildlichkeit und unseres Geschöpf-Seins. Der erste Aspekt verweist auf die besondere Fähigkeit des Menschen, schöpferisch und planvoll wirken zu können, der zweite Aspekt betrifft die Sonderstellung des Menschen, als einziges unter allen Lebewesen nach „woher“ und „wohin“ fragend seinen Schöpfer zu suchen. Bei einem Komponisten der Neuzeit könnte dies etwa auch ein Nachdenken darüber bedeuten, wem er seine Begabung zu verdanken hat.

Wie bei allen Fähigkeiten und Erkenntnissen, kommt es auch bei der Gabe der Musik darauf an, wie man sie und wozu man sie benutzt. (Man vergleiche damit z. B. die äußerst unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten der bildenden Kunst oder die ebenfalls sehr verschiedenartig anwendbaren Ergebnisse der naturwissenschaftlichen Forschung.) Nun sind Architektur, Bildwerk, Sprache und Musik für den Kirchenraum bekanntlich nur in ihren gehobenen Erscheinungsformen funktional geeignet, und genauso wie man den Wertunterschied zwischen einem Abendmahlskelch und einem Pappbecher, oder zwischen einer kunstvoll gestickten Altardecke und einem Knäuel Garn erkennen kann, lassen sich auch hochwertige und minderwertige Ausprägungen der Musik unterscheiden. Diese qualitative Unterscheidung erscheint hier besonders wichtig, da keine Musik bereits an und für sich religiös ist – dies können nur die damit ggf. verbundenen Texte, Titel, Programme oder Geisteshaltungen sein. Auch der Orgelklang kann für sich genommen noch kein Kriterium der Kirchenmusik sein, denn eine schlechte Orgelkomposition wird auch durch die Verarbeitung einer Chormelodie nicht besser, und in Analogie hierzu erhält z. B. die Musik der Diskotheken auch durch die Unterlegung frommer Texte noch keine gottesdienstfähige Qualität.

Der Versuch, die Kirchenmusik von der übrigen Musik nur über die Titelgebung, Textierung, Besetzung oder Choralbezogenheit unterscheiden zu wollen, greift immer zu kurz: diese Trennlinie verläuft nämlich *zwischen kunstvoller und kunstloser Musik*. Hierzu hat uns gerade J. S. Bach den besten Anschauungsunterricht erteilt: denn was sollte beispielsweise religiös sein an jenen Sätzen des Weihnachtsoratoriums, deren Musik Bach bekanntlich aus seinen weltlichen Kantaten übernommen hat? Mit Sicherheit deren Text. Wenn allerdings ein und dasselbe musikalische Material nach einem (sogar vom Komponisten selbst vorgenommenen!) Austausch des zugehörigen Verbalprogrammes, hier also nach Wegfall des weltlichen Textes nun auf einmal als Kirchenmusik gelten kann, müssen deren Kriterien bereits zuvor *in der musikimmanenten Beschaffenheit des Werkes* verankert sein.

Diesen „a priori“ bereits jeder hochwertigen Musik innewohnenden Fingerzeig auf Gott kann ein geistlicher Text dann sicherlich mehrheitsfähig interpretieren. Bei Bach waren eben Bekenntnis und kompositorische Qualität mit oder ohne Text bzw. mit oder ohne cantus firmus deckungsgleich – eine seltene Sternstunde der Kirchenmusik.

Dies alles bedeutet natürlich noch nicht, dass damit jede großartige Musik zugleich Kirchenmusik wäre, denn die vom Komponisten jeweils intendierte (und zu respektierende!) inhaltliche „Widmung“ kann auch bei einem Meisterwerk durch dessen Gattung, Titelgebung, Textierung bzw. Programmatik selbstverständlich völlig anders geartet sein.

Kunstvolle Musik ermöglicht jedoch in ihren bestimmungsgemäßen Erscheinungsformen kathartische Erfahrungen auf dem lebenslangen Weg eines Menschen zu seinem Schöpfer – dies ist meine Idee von echter, weil verkündigender Kirchenmusik. Diesen Weg durch die Entfaltung hochwertiger und begeisternder Musik innerhalb wie außerhalb des Kirchenraumes zu ebnen ist substanzieller Bestandteil eines umfassenden Missionsauftrages. Ob die Amtskirche daran wirkliches Interesse hat, sei dahingestellt, jedenfalls rufen dort solche Gedankengänge erstaunlich wenig Gegenliebe hervor – vielleicht auch deswegen, weil diese Perspektive einmal mehr deutlich macht, dass die Jesusnachfolge auch für einen christlichen Musiker an keine Liturgie, an keine Hierarchie und an keine Kirche gebunden ist.

*3. Frage: Eine gängige These lautet, dass sich jede Zeit mit ihren Existenz- und Glaubensfragen adäquat nur in der zeitgenössischen Kunst darstellen lassen kann. Würden Sie dieser These zustimmen? Wie sehen Sie weiterhin das Verhältnis der Kirche zur zeitgenössischen Kunst und was können beide voneinander erwarten?*

Wenn „die zeitgenössische Kunst“ nicht mit einer einzigen, ideologisch-ästhetisch bereits vorgefassten Stilistik gleichgesetzt wird sondern dieser Begriff die Weite und Vielfalt der Gegenwartsmusik einschließt, dann kann man sicherlich auch über diese These diskutieren. Die zeitlos genialen Meisterwerke aller Epochen können uns indessen bis heute begeistern und auch auf unsere aktuellen Existenz- und Glaubensfragen zeitlos gültige Antworten bereitstellen (vgl. meine Ausführungen zur zweiten Frage). Das Verhältnis der Kirche zur (zeitgenössischen wie sonstigen) Kunst resultiert lediglich aus den jeweiligen biografischen Zufällen ihrer Amtsträger – leider anstelle einer überzeugenden und biblisch begründeten Konzeption. Die Theologenausbildung sollte daher wesentlich mehr musische Bildung einschließen, um Verwerfungen zu vermeiden, die in der Praxis immer dann entstehen können, wenn die ggf. fehlende Affinität der Geistlichkeit zur (zeitgenössischen wie sonstigen) Musik offiziellen Rang erhält und kirchenmusikalische Sachfragen damit zu Machtfragen werden. Den gegenseitigen Erwartungen sind insofern bereits sehr deutliche strukturelle Grenzen gesetzt.

*4. Frage: Ist zeitgenössische, künstlerisch anspruchsvolle Kirchenmusik Ihrer Meinung nach in der Liturgie mit der Gemeinde als ihrer Trägerin realisierbar?*

Dies hängt sowohl von der aktuellen musikalischen Belastbarkeit der Gemeinde als auch von der Bereitschaft der Komponisten und vor allem der Kompositionslehrer ab, die Nähe zur Kunst und die gleichzeitige Nähe zum Menschen als Einheit und als kostbares Ziel zu betrachten.

*5. Frage: Was könnten oder sollten die Verantwortlichen in der Kirche tun, um die zeitgenössische Musik mehr zu fördern?*

Die zeitgenössische Musik hängt im Gegensatz zu einer weitverbreiteten Annahme nicht von Fördermaßnahmen sondern von der Repertoirefähigkeit der Werke ab, d. h. von der Akzeptanz, Zuneigung oder ggf. auch Abneigung der Interpreten gegenüber dem jeweiligen Opus. Trotz aller Subventionsmechanismen könnte keine neue Komposition ihre Uraufführung nachhaltig überleben ohne jene ausführenden Musiker bzw. Dirigenten, die dann aufgrund ihrer Affinität zum neuen Werk es gerne in ihr Repertoire integrieren und sich für dessen weitere Aufführungen einsetzen. Erst wenn eine zeitgenössische Komposition durch dieses praktizierte Votum der Fachkollegen die Schwelle zur Repertoirefähigkeit erreicht, gerät die weiterführende Frage der Publikumsfähigkeit ggf. durch einen zunehmenden Anklang der Aufführungen in Sichtweite. Insofern verhalten sich Repertoirefähigkeit und Publikumsfähigkeit wie zwei ineinandergreifende Zahnräder verschiedener Größe. Die Bewegungsenergie geht dabei stets vom „kleineren Rad“, von der Repertoirefähigkeit aus, deren Wirkung sich dann im Laufe der Zeit zur Publikumsfähigkeit verdichten kann. In selteneren Einzelfällen kommt es gelegentlich auch zu einem unmittelbaren, „durchschlagenden“ Publikumserfolg bereits durch die Uraufführung. Diese differenzierten Prozesse kennzeichnen auch die Rezeptionsgeschichte vieler Standardwerke des 20. Jahrhunderts, deren Aufführungen uns heute bereits als völlig selbstverständlich erscheinen.