

Hybride Formen – Das Tehillim-Psalmen-Projekt des Interreligiösen Chors Frankfurt

Dieser Beitrag versteht sich als Bericht aus der Praxis. Er beginnt mit der Vorstellung des Projekts «Interreligiöser Chor Frankfurt» (1) und behandelt zunächst Erfahrungen mit der gemeinsamen Aufführung von jüdischer und christlicher Musik (2). Die Ausweitung auf muslimische Texte und Musik stellte die Verantwortlichen in einer weiteren Phase vor ganz neue Fragen (3). Eine für die Theorie interreligiöser Chorarbeit wesentliche Folgerung ist, dass diese nur gelingen kann, wenn es zu neuen musikalischen Formen kommt, für die der aus den postkolonialen Studien bekannte Begriff der Hybridität hilfreich sein kann (4). Abschließend soll noch kurz auf Alltagserfahrungen eingegangen werden, die für die Arbeit mit einem (interreligiösen) Laienchor spezifisch sind (5).

1. Der Interreligiöse Chor Frankfurt (IRCF)

Der Interreligiöse Chor Frankfurt (IRCF) wurde im Jahr 2012 von Bettina Strübel, evangelische Kirchenmusikerin, und Daniel Kempin, jüdischer Chasan (Kantor, Vorbeter), gegründet. Anlass war eine dialogische Veranstaltung der Evangelischen Akademie Frankfurt zur Königin von Saba. Die Idee war, dem Gespräch der drei Referentinnen aus Judentum, Christentum und Islam eine musikalische Reflexion über die Königin von Saba gegenüberzustellen, darunter zum Beispiel Händels berühmtes «Arrival of the Queen of Sheva» aus dem Oratorium «Solomon». Dieses Projekt fand bei den Mitwirkenden und dem Publikum großen Anklang, sodass sehr schnell über eine Fortsetzung nachgedacht und das Tehillim-Psalmen-Format konzipiert wurde («Tehillim» ist das hebräische Wort, das im Griechischen mit «Psalmen» wiedergegeben und von da in die europäischen Sprachen übernommen wurde).

Mittlerweile ist der Chor interreligiös besetzt: Evangelische, katholische, jüdische, muslimische und viele konfessionell nicht gebundene Sängerinnen und Sänger singen kontinuierlich oder projektweise im Chor. Der Chor hat seit 2013 elf Tehillim-Projekte durchgeführt, in denen die

Psalmen 23, 91, 115, 130, 90, 121, 104, 42/43, 139, 46 und 19 in unterschiedlichen Vertonungen aufgeführt wurden (Auflistung in chronologischer Reihenfolge der Aufführungen).

Neben den Tehillim-Psalmen-Konzerten, die im Halbjahresrhythmus durchgeführt werden, wird der Chor auch zunehmend für andere, oft hochoffizielle, interkulturelle und interreligiöse Anlässe angefragt (multi-religiöse Feier anlässlich des 25. Jahrestags der Deutschen Einheit in der Frankfurter Paulskirche; Eröffnung einer Ausstellung des Bibelmuseums Frankfurt: «Fremde. Heimat. Bibel» im Kaisersaal des Frankfurter Römer; Ökumenisches Pfingstfest auf dem Römerberg; Eröffnung der Woche der Brüderlichkeit im Kaisersaal des Frankfurter Römer; Neujahrsempfang des Stadtdekanats Frankfurt). Zudem wurde der IRCF zu Tehillim-Psalmen-Konzerten auf den evangelischen Kirchentagen in Stuttgart 2015 und Berlin 2017 eingeladen. Diese Anfragen zeugen von einer beträchtlichen Resonanz des interreligiösen Chorprojekts beziehungsweise dem großen Bedarf eines künstlerischen, hier musikalisch gestalteten, ästhetisch erleb-
baren Formats des interreligiösen Dialogs.

2. Erfahrungen mit jüdischen und christlichen Psalmvertonungen

Am Anfang der Arbeit des IRCF stand der Gedanke, in einem Konzert einen der biblischen Psalmen sowohl in jüdischen als auch christlichen Vertonungen zu Gehör zu bringen. Möglich ist dies dadurch, dass die Psalmen in den Gottesdiensten beider Religionsgemeinschaften eine wichtige Rolle spielen und deshalb immer wieder vertont wurden. Allerdings zeigte sich auch schnell, dass der liturgische Stellenwert der einzelnen Psalmen in Judentum und Christentum sehr unterschiedlich ist, was sich in der Zahl der Vertonungen niederschlägt. Während etwa Psalm 46 vor allem durch Luthers Verarbeitung in «Ein feste Burg ist unser Gott» in zahlreichen Vertonungen christlicher Komponisten vorliegt, spielt derselbe Psalm in der jüdischen Liturgie fast keine Rolle und ist deshalb nur sehr selten komponiert worden.

Möglich ist die gemeinsame Aufführung jüdischer und christlicher traditioneller Vertonungen zudem dadurch, dass sich seit der frühen Neuzeit eine zu Teilen gemeinsame jüdisch-christliche Musikkultur entwickelt hat. Von jüdischer Seite ist etwa an Salomone Rossi zu erinnern,

der im Venedig des 17. Jahrhunderts den neuen Musikstil eines Monteverdi und anderer christlicher Komponisten für seine synagogale Musik verwendete. Im 19. Jahrhundert ist der Berliner Louis Lewandowski zu nennen, der lupenreine spätromantische Musik komponierte. Umgekehrt haben sich christliche Komponisten von synagogalen Melodien inspirieren lassen, so etwa der Venezianer Benedetto Marcello, der in seine Sammlung «Estro poetico-armonico» (1724) unter anderem das Chanukka-Lied «Maos Zur» aufnahm. Im 19. Jahrhundert wäre, wenn auch nicht für die Chormusik, an Max Bruch mit seiner symphonischen Adaption des «Kol Nidrei» zu erinnern.

Hier lässt sich durchaus von einer jüdisch-christlichen (Musik-)Kultur sprechen, auch wenn es völlig unangemessen wäre, dies ideologisch im Sinn einer «jüdisch-christlichen Leitkultur» auszuschlachten, die gegen den Islam in Stellung gebracht werden könnte. Dazu basiert nicht nur das sogenannte christliche Abendland seit der Spätantike und dem Mittelalter viel zu sehr auf der damals höher entwickelten islamischen Kultur. Sondern es ist vor allem das Judentum, das im islamischen Kulturkreis bei allen Spannungen eine im Abendland kaum mögliche Entfaltung gefunden hat. Der große jüdische Gelehrte Maimonides (Rambam) (14. Jh. u. Z.) etwa lebte im spanischen Córdoba, dann im marokkanischen Fès, in Jerusalem und schließlich in Kairo, wo er starb.

Trotz des gemeinsamen kulturellen Hintergrunds zeigte sich, dass bei der Aufführung durch einen Chor, bei dem das religiöse Bekenntnis der Mitwirkenden nicht von vornherein außer Betracht bleibt – wie etwa bei einem professionellen Ensemble –, spezielle Probleme auftauchen, die es unmöglich machen, sämtliche Literatur einfach so zu singen, wie sie im Original vertont wurde. Drei Fragen seien genannt, und zugleich angegeben, wie in der praktischen Arbeit damit umgegangen wird:

- Der Umgang mit dem Gottesnamen: Das unbefangene Aussprechen des Gottesnamens ist den jüdischen Mitwirkenden fremd. Selbst im geschriebenen hebräischen Text auf Flyern und Programmheften wird das Tetragramm (die vier Konsonanten des Gottesnamens) durch zwei Jod ersetzt, da auch der geschriebene Gottesname einen besonderen Umgang erfordert und Texte, die das Tetragramm enthalten, nicht einfach weggeworfen werden dürfen. Die Choristen lernen, «Adonai»

oder «Haschem» zu singen, wenn im hebräischen Text das Tetragramm steht.

- Christliche Deutung der Psalmen: Oft finden sich christologische Deutungen einzelner Psalmverse in Lieddichtungen zum Beispiel Martin Luthers und dadurch auch in Bach'schen Kantaten oder anderen Vertonungen wieder. Was sollen die jüdischen und muslimischen Chormitglieder singen, wenn es im Schlusschoral der Bach-Kantate BWV 187 abweichend vom Psalmtext (Psalm 104) heißt:

«Wir danken sehr und bitten ihn,
dass er uns geb des Geistes Sinn,
dass wir solches recht verstehn,
stets in sein' Geboten gehen,
seinen Namen machen groß
in Christo ohne Unterlass;
so singen wir das Grätias»

(Str. 6 des Liedes «Singen wir aus Herzensgrund» von Hans Vogel [1563])?

- Die trinitarische Doxologie: Notorisch wird das Problem der christlichen Adaption von Psalmen bei der trinitarischen Doxologie. Sie entstammt der Liturgie des christlichen Gottesdienstes, in dem die Lesung des Psalms mit dem Wechselgesang «Ehr' sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist ...» abgeschlossen wird. Viele christliche Komponisten, zum Beispiel Heinrich Schütz, haben die dem Psalm angehängte christliche Doxologie auskomponiert. Kann man sie in einem Chor, dem jüdische und muslimische Menschen angehören, im Sinn historischer Werktreue singen?

Der Chor experimentiert hier nach intensiven Debatten mit Auslassungen, Umdichtungen oder auch Rückgriffen auf den hebräischen Psalmtext, sodass das Resultat ein hebräischer Bach-Choral sein kann.

3. Brücken zum Islam

Durch die Einbeziehung muslimischer Sängerinnen und Sänger seit dem 6. Tehillim-Psalmen-Projekt 2015 in der Absicht, vom jüdisch-christlichen Dialog zum jüdisch-christlich-muslimischen Trialog zu kommen,

entstanden neue Herausforderungen. Sie kommen zum einen daher, dass die Psalmen der Hebräischen Bibel kein Teil des Korans oder insgesamt der muslimischen Literatur sind, anders als bei der Aufnahme der Hebräischen Bibel als Altes Testament in die christliche Bibel. Deshalb gibt es keine muslimischen Psalmvertonungen. Zum andern gibt es nichts, was mit der europäischen jüdisch-christlichen Musiktradition vergleichbar wäre. Anders als die jüdischen Gemeinden, die in muslimischer oder christlicher Umwelt lebten, standen sich nämlich das christliche Europa und der muslimische Herrschaftsbereich exklusiv und fast immer feindlich gegenüber. Dies trotz einer gemeinsamen Traditionswurzel, die bis in die griechische Antike und die musikalische Harmonielehre eines Pythagoras führt. So basiert sowohl die mittelalterliche Gregorianik wie auch die arabische Maqam-Modalität auf der pythagoreischen Stimmung mit ihren reinen Quart- und Quintintervallen.

Ein weiterer und vielleicht der wichtigste Grund, warum die Einbeziehung des Islam zu qualitativ neuen Herausforderungen führte, liegt aber wohl in der Rolle, die der Islam der Musik zuweist. Tuba Isik legt in ihrem Aufsatz dar, dass die musikfeindlichen Äußerungen islamischer Gelehrter im 1. Jahrtausend u. Z. vor allem unter folgenden zwei Aspekten zu betrachten sind:

- Die pagan glaubenden Araber und Perser in der Zeit des Propheten Mohammed verwendeten für ihre magischen Riten und Beschwörungsformeln Musik. Der Einsatz von Musik war Teil eines magischen, mantrischen und polytheistischen Rituals und daher bei den Anhängern Mohammeds negativ besetzt.
- Musik wurde im Zusammenhang mit Wein, Glücksspielen, Jagen, Liebe usw. in einem Kontext eingesetzt, der zu unsittlichem (und damit zu unreligiösem) Verhalten einlud.¹

Gleichzeitig weist Isik darauf hin:

«Im Rahmen der Quranexegese hingegen ist zu konstatieren, dass an keiner Stelle weder der durch menschliche Stimme geschaffene Gesang noch

¹ Vgl. Tuba Isik: Warum Muslime gerne singen!, in: Bernhard König / Tuba Isik / Cordula Heuports (Hg.): Singen als interreligiöse Begegnung. Musik für Juden, Christen und Muslime, Paderborn 2016, 175–191, hier 180 f.

ein Musikinstrument und folglich das Musizieren explizit genannt oder verboten sind. Daher lässt sich zumindest mit Blick auf den Quran kein in der Wortverwendung und -bedeutung eindeutiges Musizierverbot finden.»²

Musik und Singen wird also von muslimischer Seite unterschiedlich bewertet.

Andererseits ist in interreligiösen Projekten der Umgang mit Koranversen und deren Rezitation eine Herausforderung, denn «[d]er Quran ist für den Muslim das mündlich überlieferte Wort und folglich spricht Gott, wenn der Quran rezitiert wird»³. Koranrezitation bedeutet also göttliche Anwesenheit und ist vergleichbar mit der geweihten Hostie im katholischen Glauben. Daher verbietet sich jegliches menschliche Zutun in Form einer wie auch immer gearteten Instrumentalbegleitung.

Tuba Isik führt ebenfalls aus, dass in der arabischen Sprache bereits ein hohes Maß an Ästhetik und Poetik angelegt ist: Die Kunst der Rezitation des Korans ist daraus entstanden und untrennbar mit der arabischen Sprache verbunden. Auch ist ohne die Koranrezitation arabischer Gesang undenkbar. So werden alle arabischen Sängerinnen und Sänger durch sie geschult und entwickeln mit der Rezitation ihre ganz eigene stimmliche Kunst, wie beispielsweise die Raffinesse der orientalischen Ornamentik.⁴

Für Musikprojekte und die musikalischen Brücken zum Islam ist relevant, dass die Unantastbarkeit nur für die Rezitation des Korans im Original, also auf Arabisch, gilt. Übersetzungen einzelner Koranverse (Ayas) oder auch ganzer Suren sind nicht mehr sakrosankt und können vertont oder auch weiterbearbeitet werden. Ebenso gilt dies für die arabischen Texte der Sunna. Unter Sunna werden jegliche Taten, Aussagen und Billigungen des Propheten Mohammed subsumiert. Diese Texte dürfen auch in arabischer Sprache vertont werden, was beim 10. Tehillim-Psalmen-Projekt geschah.

Was den bei den jüdischen und christlichen Psalmvertonungen beschriebenen häufigen Kulturtransfer angeht, gab es im 17. Jahrhundert eine einzigartige, ostwärts ins Osmanische Reich gerichtete Wanderungsbewegung reformierter Psalmmelodien. Verantwortlich dafür war der in

² A. a. O., 185 f.

³ A. a. O., 186.

⁴ Vgl. a. a. O., 187 f.

Polen geborene, evangelisch erzogene Wojciech Bobowski. Er wurde Kirchenmusiker, studierte Musikwissenschaften und geriet dann auf der Krim in osmanische Gefangenschaft. In Konstantinopel (heute Istanbul) wurde er Hofmusiker, komponierte und verschriftlichte als Erster die Musikpraxis seiner zweiten Heimat. Er konvertierte zum Islam und nannte sich Ali Beg Ufki. Auch übersetzte er die Bibel ins Osmanische. Ein unvollendetes Auftragswerk war die Übertragung des gesamten Genfer Psalters ins Osmanische und die «Makamisierung» (die Umwandlung in orientalische Tonarten beziehungsweise Modi) der reformierten Psalmmelodien.⁵

4. Hybride Formen – ein Weg in die Zukunft interreligiöser Chorarbeit?

Was sich schon beim gemeinsamen Musizieren jüdischer und christlicher Psalmenvertonungen als notwendig erwies, trat nun bei der Einbeziehung muslimischer Sängerinnen und Sänger vollends in den Vordergrund. Es mussten neue, bisher nicht dagewesene Formen gefunden werden. Seit Aufkommen der postkolonialen Studien, die das Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen infolge des Kolonialismus untersuchen, hat sich für solche neuen Formen das Theorem der Hybridität eingebürgert. Es entstammt ursprünglich aus der Biologie und Rassenlehre. Im Kolonialismus wurde es dann zur Diskriminierung «unreiner» Mischformen verwendet. In den postkolonialen Studien aber wird die Bildung hybrider Formen umgewertet und als Chance genutzt: «This hybridity can open imaginative and practical spaces that can lead to enriched insights and cultural creativity [...]».⁶

Für die gemeinsame Aufführung von Psalmenvertonungen durch jüdische und christliche Chormitglieder wurden oben bereits drei Bereiche genannt, in denen es zur Ausbildung hybrider Formen kommen kann:

⁵ Näheres bei Judith I. Haug: *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*, Tutzing 2010.

⁶ Manav Ratti: *Hybridity*, in: Sangeeta Ray / Henry Schwarz (Hg.): *The Encyclopedia of Postcolonial Studies*, Bd. 2: F–M, Chichester 2016, 744–749, hier 744. Vgl. auch Homi K. Bhabha: *Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung*, Wien/Berlin 2012.

- Der Umgang mit dem Gottesnamen: An die Stelle der in den christlichen Übersetzungen des Alten Testaments üblichen Wiedergabe des Gottesnamens mit «der Herr», «dominus», «the Lord» usw. können hebräische Ausdrücke wie «Adonai» oder «Haschem» treten.
- Christologische Formulierungen in christlichen Vertonungen können weggelassen oder ersetzt werden.
- Die trinitarische Doxologie, die fast immer christliche Psalmvertonungen abschließt, muss ersetzt oder weggelassen werden.

Dazu haben sich weitere hybride Formen herausgebildet:

- Collagen, zum Beispiel Anglikanischer Psalm – Niggun: Psalmverse in deutscher Übersetzung, die auf ein vierstimmiges Harmoniemodell gesungen werden, wechseln sich ab mit hebräischen Psalmversen, welche mithilfe von charakteristischen Melodiefloskeln improvisatorisch vorgetragen werden (genau dies ist ein Niggun).

Da es, wie ausgeführt, muslimische Psalmvertonungen gar nicht gibt, musste hier die Suche nach neuen Formen viel weiter gehen. Hier seien nun einige Beispiele vorgestellt:

- Psalm 121 – Trialogische Psalm-Collage in internationaler Dimension: Das sechsstrophige Psalmlied «Ich heb mein Augen sehnllich auf» in der Bereimung durch Cornelius Becker (1602) wurde nach je zwei Strophen durch die Lesung von Psalm 121 auf Tingrinya (durch einen jüdischen Eritreer) und auf Amharisch (durch eine orthodoxe Äthiopierin) unterbrochen. Nach der sechsten Strophe rezitierte eine muslimische Chorsängerin den sogenannten Thronvers, Sure 2:255. Wie im vierten Psalmvers ist auch hier von einem Gott die Rede, der nicht schlummert und schläft:

«Gott, es gibt keinen Gott außer Ihm, dem Lebendigen, dem Beständigen. Nicht überkommt Ihn Schlummer und nicht Schlaf. Ihm gehört, was in den Himmeln und was auf der Erde ist. Wer ist es, der bei Ihm Fürsprache einlegen kann, es sei denn mit Seiner Erlaubnis? Er weiß, was vor ihnen und was hinter ihnen liegt, während sie nichts von Seinem Wissen erfassen, außer was Er will. Sein Thron umfasst die Himmel und die Erde, und

es fällt Ihm nicht schwer, sie zu bewahren. Er ist der Erhabene, der Majestätische.»

- Kompositionsauftrag zu einer Psalm-Koran-Collage: Einen ganz neuen Weg beschritt der in Köln lebende irakische Komponist Saad Thami mit seiner Komposition zu Psalm 104. Gemeinsam wurde das Konzept entworfen, dem Psalm parallele Koranverse gegenüberzustellen, wobei die Psalmverse in einer osmanischen Übersetzung (durch Ali Beg Ufki) erklangen und die Koranverse durch ihre Übertragung ins Deutsche den Hörenden sehr nahe rücken konnten. Das dem heutigen Türkisch verwandte Osmanisch war bis 1918 als Amts- und Literatursprache des Osmanischen Reiches sozusagen das «Englisch» der gesamten arabischen Welt. Eingeleitet wurde die Komposition durch eine Koranrezitation (Textzusammenstellung siehe Anhang).
- Psalm 42 – Collage: koranische Antworten auf Fragen des Psalms: Die Textzusammenstellung der Collage entstand gemeinsam mit den muslimischen Sängerinnen des IRCF: Auf Fragen des Psalms werden mögliche koranische Antworten gegeben. Die biblischen Verse werden improvisatorisch und durch Kompositionen von Hugo Distler (1908–1942) und Chasan Jacob Lefkowitz (1913–2009) dargestellt. Die in einer deutschen Übersetzung gelesenen koranischen Verse werden untermalt mit Improvisationen über das Ilâhi (Lied) «Şol cennetin», mit dem der Chor nach der Rezitation der 94. Sure die Collage abschließt. Der Textdichter Yunus Emre ist einer der ersten mystischen Volksdichter in der türkischen Tradition. Seine Ilâhis prägen bis heute die Gesänge nicht nur der Sufi-Tradition (Textzusammenstellung siehe Anhang).
- Psalm 139: Auftragskomposition an zwei Komponisten: Die Idee des Librettos war, Koranverse zusammenzustellen, die Gedanken aus dem Psalm aufgreifen und diese widerspiegeln oder ihnen etwas entgegenzusetzen. Der christliche Musiker Günther Albers verbindet in seinen sechs Kanons zu Psalm 139 traditionelle kirchenmusikalische Modelle mit einer komplexen Tonsprache, die mit Mustern der Zwölftonmusik arbeitet. Der türkischstämmige Musiker Murat Coşkun lässt in seine meist einstimmigen Kompositionen musikalische Elemente der islami-

schen religiösen Musik einfließen. Es erklingen typische Melodiewendungen aus den Lobgesängen (Ilâhis), die für die Sufi-Musik wichtige rhythmische Begleitung übernimmt die Rahmentrommel, und er verwendet ostinate Figuren aus der persischen, türkischen und maghrebinischen Tradition.

- Muslimische Komposition zu Psalm 46: Suren 113 und 114 und ein Bittgebet aus der Sunna: Erstmals hat der Chor eine Auftragskomposition in arabischer Sprache aufgeführt. Der vorangestellten Rezitation der Suren 113 und 114 folgte ein Bittgebet aus der Sunna, welches das Bild der Zuflucht bei Gott aufgreift. Der aus Syrien stammende Komponist Samir Mansour hat dabei – was für hybride Formen kennzeichnend ist – unter Aufnahme traditioneller Elemente aus verschiedenen Kulturen etwas Neues geschaffen, das es vorher nicht gab. Zum einen wurde zum ersten Mal überhaupt ein Hadith vertont. Hadithe sind Überlieferungen über das Leben des Propheten. Eine Vertonung war ohne Bruch eines religiösen Tabus möglich, da sie – anders als Koranverse – nicht zur göttlichen Offenbarung gehören. Zum andern hat der Komponist sein Werk den Bedürfnissen eines mitteleuropäischen Chores angepasst. Während in der arabischen Musik beim Gesang die Einstimmigkeit vorherrscht, hat Samir Mansour seine Hadith-Vertonung für einen vierstimmigen Chor komponiert und den Chor bei der Aufführung selbst auf der *oud*, der arabischen Laute, begleitet.

Die Praxis interreligiöser Chorarbeit in der Zukunft wird zeigen, welche neuen Formen aus der praktischen Arbeit heraus entstehen. Wesentlich ist, dass dabei der Respekt vor den einzelnen Religionsgemeinschaften und ihren jeweiligen Traditionen gewahrt bleibt. Dies gilt nicht unbedingt für professionelle konzertante Aufführungen, bei denen die religiöse Bindung für Ausführende und Zuhörende nicht vorausgesetzt wird. Anders aber ist es bei einem Chor wie dem IRCF, dessen erklärtes Anliegen es ist, den interreligiösen Dialog auch mit musikalischen Mitteln zu führen, und in dem Angehörige verschiedener Religionsgemeinschaften mitwirken. Aus diesem Grund sind die nun noch abschließend kurz in den Blick zu nehmenden praktischen Fragen keine Nebensächlichkeiten.

5. Der IRCF – soziale und gesellschaftliche Gesichtspunkte

Die Projektphasen über mehrere Monate erfordern, dass die jüdischen Feste und Feiertage im Probenplan berücksichtigt werden und so immer wieder von dem regulären Probentermin am Mittwoch abgewichen wird. Auch müssen Christinnen und Christen erst lernen, dass – anders als der christliche Sonntag – der Schabbat für Jüdinnen und Juden wirklich heilig ist und nicht als Probentag infrage kommt. So finden die Konzerte meist eher ungewohnt an einem Montag statt, da dieser Konzerttermin eine möglichst zeitnahe Generalprobe aller Mitwirkenden (Chor, Orchester, Solisten) am Sonntag zuvor erlaubt. Der IRCF ist auch eine Gruppe, in der es selbstverständlich ist, etwas über die religiösen Feste der jüdischen und muslimischen Sängerinnen und Sänger zu erfahren, sich «chag sameach» oder «Ramadan karim» zu wünschen und sich vielleicht auch gegenseitig zum gemeinsamen Feiern einzuladen.

Zum zeitlichen kommt das räumliche Problem. In Frankfurt finden die Tehillim-Konzerte abwechselnd im Festsaal des Jüdischen Gemeindezentrums und in einem großen evangelischen Tagungssaal statt. Das gemeinsame Singen in einem christlich geprägten Raum, womöglich sogar noch unter einem Kreuz, ist für die Chorleitung und Mitglieder jüdischen Glaubens schwierig und wird wenn möglich vermieden. Leider kommt in Frankfurt auch die Große Westend-Synagoge wegen ihrer überbordenden Akustik nicht als Aufführungsort infrage. Allerdings wäre dort eine Tehillim-Aufführung wahrscheinlich nicht ohne Weiteres möglich, da das Singen eines gemischten Chors in der orthodoxen Tradition zumindest im Gottesdienst nicht erwünscht ist. Bei Anfragen aus anderen Städten wurde der Kompromiss gefunden, nur dann in einer Kirche aufzutreten, wenn kein anderer Raum zur Verfügung steht und das Konzert sonst nicht stattfinden könnte.

Um auch im öffentlichen Konzert die Komplexität und Vielschichtigkeit zu verdeutlichen, war es von Anfang an wichtig, dass neben der musikalischen Darbietung auch eine theologische Reflexion stattfindet. Dafür wurden verschiedene Formen erprobt. So fanden die ersten Konzerte als Gesprächskonzerte statt: Zwischen circa 10-minütigen Musikblöcken sprachen je ein Vertreter des jüdischen und des christlichen Glaubens über den Psalm aus jüdischer und christlicher Sicht. Dabei ergaben sich allerdings etliche Schwierigkeiten: Der Wechsel zwischen Musik und Ge-

sprächseinheiten war vom Spannungsverlauf her problematisch. Außerdem hatten die Gesprächseinheiten oft wenig Bezug zu der musikalischen Umsetzung und die Konzertdauer geriet oft zu lang. Daher wurde ein weiteres Modell der Verbindung von musikalischer Aufführung und theologischer Reflexion erprobt, bei dem es zwischen den Stücken Moderationen aus dem Chor heraus gab (von Theolog/-innen, Musikwissenschaftler/-innen, Islamwissenschaftler/-innen ...). Dieses Konzept sorgte für eine optimale Verbindung zwischen Musik und theologischem Hintergrund und setzte darüber hinaus auch eine ganz eigene und lebendige Dynamik im Chor beziehungsweise zwischen den Moderatorinnen und Moderatoren in Gang. Als jüngste Entwicklung wurden Aufführung und tiefergehende theologische Reflexion entkoppelt: Nach dem Tehillim-Konzert (mit Moderationen aus dem Chor) gab es an einem der nächsten Tage einen dialogischen Gesprächsabend in der Evangelischen Akademie Frankfurt. Je eine Vertreterin oder ein Vertreter der drei Religionen hatten ausreichend Zeit, eigene Sichtweisen auf den Psalm und seine Themen zu erläutern und in Beziehung zueinander und zur gehörten Musik zu setzen.

6. Ausklang

Gemeinsam beten ist oft schwierig, die Gefahr des Synkretismus, des Vermischens von Gegensätzen und auch religiöser Vielfalt ist groß. Gemeinsames Singen ist auch eine Art Gebet. Es unterliegt denselben Gefahren. Aber es birgt auch Chancen und Möglichkeiten, die noch viel zu wenig erkannt sind und entwickelt werden. Es geht ja nicht nur um das Singen und Musizieren, sondern auch um den Austausch über das Gesungene, die gelebte Gemeinschaft in einem Chor, es geht um die Entwicklung neuer künstlerischer und interreligiöser musikalischer Formen und Formate und deren öffentliche Wirkung und Ausstrahlungskraft im Rahmen eines Konzertes – all dies und noch viel mehr kann ein musikalisch interreligiöses Projekt beinhalten.

Das Tehillim-Projekt fragt nicht theoretisch nach der Bedeutung von Musik in interreligiösen Begegnungen, sondern lotet praktisch die Möglichkeiten eines Dialogs über die (Chor-)Musik aus. Die überaus positive Resonanz in einer säkularen Stadt wie Frankfurt zeigt, dass sich dieser Weg lohnt. Wünschenswert ist auch, dass solch innovative Projekte wissen-

schaftlich begleitet werden beziehungsweise im Dialog mit der theoretischen Aufarbeitung des Themas sind. Die Tatsache, dass dieser Praxisbericht seinen Platz in dem Tagungsband einer wissenschaftlichen Tagung findet, mag ein erster Schritt in diese Richtung sein.

Anhang

«Ihr Ausruf wird sein», Psalm 104 in Bibel und Koran

Komponist und Rezitation: Saad Thamir, Köln

Bibelübersetzung: Martin Luther, 1984 rev.

Osmanische Übersetzung der Psalmverse: Ali Beg Ufki

Koranübersetzung: Sure 10 Scheich Abdullah as-Samit (Frank Bubenheim) und Dr. Nadeem Elyas; Suren 55 und 78 unbekannt

Textzusammenstellung: Serap Ermis und Bettina Strübel

Psalm 104,1+2 (Martin Luther, 1984 rev.)

1 Lobe den HERRN, meine Seele! HERR, mein Gott, du bist sehr herrlich; du bist schön und prächtig geschmückt.

2 Licht ist dein Kleid, das du anhast. Du breitest den Himmel aus wie einen Teppich.

1. Ey canum Rabb, Allahhümme kat-i mutazzamsın, izzet ve celalet ile malbussun.

2. Ki nur ile libas ile örtünür gibi örtünür, günleri perdeler gibi bast eder.

Q 10

10 Ihr Ausruf darin wird sein: «Preis sei Dir, o Allah!»

und ihr Gruß darin: «Friede!» und ihr abschließender Ausruf:

«Alles Lob gehört Allah, dem Herrn der Weltenbewohner!»

Q 78

6 Haben wir nicht die Erde ausgebreitet?

7 Und die Berge zu Zeltplöcken gemacht?

12 haben wir nicht über euch sieben Festen eingesetzt?

13 Und eine hell leuchtende Lampe?

Psalm 104, 13+14

13 Du feuchtest die Berge von oben her, du machst das Land voll Früchte, die du schaffest.

14 Du lässest Gras wachsen für das Vieh und Saat zu Nutz den Menschen, dass du Brot aus der Erde hervorbringst.

13. Ulliyelerinden dađları suvarur ve yer işlerünun yemişinden toktur.

14. Davarlar için otuđı ve ademin hizmeti için otu bitürür ki yerden ek-mek çıkara.

Q 78

14 Haben wir nicht von den Wolken reichlich Wasser herabfließen lassen,

15 Um Korn und Pflanzen sprießen zu lassen

16 Und dicht bewachsene Gärten?

Psalm 104, 19

19 Du hast den Mond gemacht, das Jahr danach zu teilen; die Sonne weiß ihren Niedergang.

19. Evkat için ayı yaptı, güneş kendi gurubını bilir.

Q 10

5 Er ist es, Der die Sonne zu einer Leuchte und den Mond zu einem Licht gemacht und ihm Himmelspunkte zugemessen hat, damit ihr die Zahl der Jahre und die Zeitrechnung wisst. Allah hat dies ja nur in Wahrheit erschaffen. Er legt die Zeichen ausführlich dar für Leute, die Bescheid wissen.

Psalm 104, 29+31

29 Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie; nimmst du weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder Staub.

31 Die Herrlichkeit des HERRN bleibe ewiglich, der HERR freue sich seiner Werke!

29. Yüzünü saklarsin muzdarip olurlar, onların nefesini kab-ı idersin, ölürler ve toprađına dönerler.

31. Rabbin mecd-i ebeden ola. Rabb kendü işleri ile sevine.

Q 55

26 Alles auf der Welt ist vergänglich.

27 Und das Antlitz deines Herrn voll Majestät und Würde bleibt ewiglich.

Collage: Koranische Antworten auf Fragen des Psalm 42

Übersetzung Koran: Hartmut Bobzin

Übersetzung Bibel: Leopold

Textzusammenstellung: Dilruba Kam, Serap Ermis, Johanna Steines, Bettina Strübel

Psalm 42, 1–3

1 Dem Sangmeister. Ein Gedicht. Von den Söhnen Korach.

2 Wie eine Hindin lechzet nach Wasserquellen, so lechzet meine Seele empor zu Dir, o G“tt.

3 Es dürstet meine Seele nach G“tt, nach dem lebendigen G“tte; wann werd’ ich kommen und erscheinen vor dem Antlitze G“ttes?

Q 2:115

Gottes ist der Osten und der Westen:

Wohin ihr euch auch wendet, dort ist Gottes Angesicht.

Psalm 42, 4

4 Meine Träne ist meine Speise geworden Tag und Nacht, wenn man zu mir spricht den ganzen Tag: Wo ist dein G“tt? Wo ist nun dein Gott?

Q 2:186

Wenn dich meine Knechte nach mir fragen, so bin ich nahe.

Ich erhöre die Bitte des Bittenden, wenn er mich bittet.

So sollen sie mich um Erhörung bitten und an mich glauben.

Vielleicht sind sie ja auf dem rechten Weg.

Psalm 42, 5+6a

5 Daran will ich gedenken und ausschütten in mir meine Seele; da ich einherzog in der Menge, mit ihnen wallte zum G“ttesthause, mit der Stimme des Jubels und des Dankes, eine festliche Schar.

6a Was beugst du dich, meine Seele, und jammerst in mir?

Q 13:28

Die aber glauben und deren Herzen im Gedenken Gottes Ruhe finden

– ja, finden nicht die Herzen im Gedenken Gottes Ruhe?

Psalm 42, 6b

6b Harre auf G“tt, denn noch werd’ ich Ihm danken das Heil Seines Antlitzes!

Q 25:58

Vertrau auf den Lebendigen, der nicht stirbt, und lobpreise ihn!

Er ist zur Genüge mit den Sünden seiner Knechte vertraut.

Psalm 42, 7–12

7 Mein G“tt! Es beugt sich in mir meine Seele. Darum gedenke ich Dein aus dem Lande des Jarden und den Chermongipfeln, von dem kleinen Berge.

8 Eine Flut ruft der anderen bei dem Rauschen Deiner Wassergüsse, all Deine Brandungen und Deine Wogen, sie fahren über mich hin.

9 Tags entbiete der Ewige Seine Gnade, und in der Nacht ist Sein Lied bei mir ein Gebet zu dem G“tte meines Lebens.

10 Ich will sprechen zu G“tt, meinem Helfer: Warum hast Du mich vergessen? Warum soll ich betrübt einhergehen unter dem Drucke des Feindes?

11 Mit Mordstoß in meine Gebeine höhnen mich meine Feinde, wenn sie zu mir sprechen den ganzen Tag: Wo ist dein G“tt?

12 Was beugst du dich, meine Seele, und was jammerst du in mir? Harre auf G“tt, denn noch werd’ ich Ihm danken, dem Heil meines Antlitzes und meinem G“tte.

Sure 94 – Die Weitung

Im Namen Gottes, des Erbarmers, des Barmherzigen.

- 1 Haben wir dir nicht die Brust geweitet,
- 2 dir nicht abgenommen deine Last,
- 3 die schwer auf deinem Rücken lag,
- 4 und haben wir nicht deinen Ruf erhöht?
- 5 Darum siehe, mit dem Schweren kommt auch Leichtes
- 6 Siehe, mit dem Schweren kommt auch Leichtes.
- 7 Wenn du frei bist, dann bemühe dich
- 8 und richte dein Begehren auf deinen Herrn!

Şol cennetin (Segâh İlâhi)

Dichtung: Yunus Emre (um 1300) / Melodie: Münir Nurettin Selçuk (1901–1981)

All die Flüsse im Paradies
Fließend preisen sie Allah
Nachtigallen der Ergebung erscheinen
Zwitschernd preisen sie Allah

Die Tränen des gottverliebten Menschen fließen
Und göttliches Licht erfüllt ihn von innen und außen
Und er preist Gott.