

Jenseits von Destruktion und Nostalgie

Igor Strawinskys „Requiem canticles“

Karsten Erdmann, Anklam

Die große geistliche Musik ist die der Vergangenheit. Palestrinas Messen, Bachs Passionen, Beethovens „Missa solemnis“, Verdins „Requiem“ ...; diese Werke sind es, mit denen sich für die, denen christliche Theologie und Spiritualität auch heute ein Anliegen ist, die Vorstellung von geistlich inspirierter und künstlerisch höchstqualifizierter Musik verbindet.

Im Gegensatz dazu wird die geistliche Musik der Gegenwart eher marginal wahrgenommen. Nur wenige Werke des 20. Jahrhunderts haben über einen engen Kreis speziell Interessierter hinaus ein größeres Publikum erreicht. Mit dem Namen *Olivier Messiaens* (1908–1992) etwa verbinden sich selten genauere Vorstellungen vom Klang seiner Musik. Manch einer hat einmal *Benjamin Brittens* (1913–1976) „War-Requiem“ gehört; *Krzystof Pendereckis* (*1933) „Lukaspassion“ genießt einen legendären Ruf – aber bekannt und geliebt werden diese Werke von wenigen, geschweige dass danach gefragt würde, ob diese Musik für die christliche Spiritualität unserer Tage in irgendeiner Weise relevant wäre.

Geistliche Musik im Wandel

Dies mag in erster Näherung nicht unverständlich sein – ist doch für viele Liebhaber die Musik des 20. Jahrhunderts über weite Strecken schwierig zu rezipieren. Die Meisterwerke der Vergangenheit verfügen, ungeachtet ihrer artfiziellen Komplexität, über eine leichter aufnehmbare „Oberfläche“, die konventionell orientierten oder weniger geübten Ohren entgegenkommt. Dieser Möglichkeit einer naiven, ungebrochenen Rezeption verweigert sich die Musik der Moderne oft (und wenn nicht, leidet so manches Mal die künstlerische Substanz). Hierin liegt auch der Grund, weshalb sie sich der funktionalen und ideologischen ebenso wie der liturgischen Vereinnahmung entzieht. Dass diese Musik in der Kirche keine rechte Heimat hat, hat also nicht nur mit dem Bedeutungsverlust des Christlichen in der Kultur der Gegenwart zu tun, sondern auch mit den immanenten Entwicklungen des musikalischen Materials – wobei zu fragen ist, ob beide Faktoren in subkutaner Beziehung zueinander stehen.

Dennoch gibt es genug Beispiele geistlicher Musik der jüngeren Vergangenheit, die es lohnen, sich ihnen aus der Perspektive christlicher Spiritualität zu nähern; ja es scheint, dass eine hochartifizielle Kunst, die sich jenseits von affirmativer Apologetik und destruktiver Parodistik der christlich-liturgischen Tradition nähert, einen ganz eigenen Beitrag zum Gespräch über das Verhältnis von Ästhetischem und Religiösem, von Humanum und Christentum, von Mensch und Gott liefern kann, wenn wir sie unter diesem Paradigma zu lesen bzw. zu hören verstehen. Eine solche Kunst finden wir heute etwa in den Werken *Sofia Gubaidulinas* (*1931), in der jüngeren Vergangenheit vor allem im Spätwerk *Igor Strawinskys* (1882–1971); seinen „*Requiem canticles*“ sollen die folgenden Überlegungen gelten.

Das Requiem – geistliches und säkularisiertes Werk

Verlor die Kirchenmusik im Laufe des 19. Jahrhunderts im Zuge einer allgemeinen „Entkirchlichung“ für die Komponisten an Bedeutung, so gab es eine Gattung, die noch lange wichtig blieb und an deren je unterschiedlicher Gestaltung der Wandel im Verhältnis von Kunst und Christentum greifbar wird: Das Requiem. Das Aufgreifen der äußersten menschlich-existentiellen Grenzerfahrung, des Todes, wie es in den Texten der Totenmesse geschieht, ließ eine künstlerische Aneignung auch dort noch zu, wo unbefangen-affirmativer Umgang mit den Texten etwa des Messordinariums unmöglich geworden war. Die Elemente des Requiems boten außerordentliche Möglichkeiten für die musikalische Gestaltung – lyrisch-subjektive Verinnerlichung ist an ihnen ebenso zu demonstrieren wie die expansiv-dramatische, ja illustrative Gebärde. Gerade die Sequenz „*Dies irae*“ bot in der Fülle ihrer apokalyptischen Bilder¹ und dichterischen Reflexionen menschlicher Befindlichkeiten angesichts des Todes² unerschöpfliche Varianten musikalischer Aneignung.³ Unter weitgehender Auslassung ihres eigentlich religiösen Gehalts können die Texte des Requiems im Unterschied zu anderen liturgischen Texten leichter als Chiffren des menschlich Existentiellen gelesen werden. Daher war ihre künstlerische Erschließung auch dort noch möglich, wo der Bezug zum Christlichen als *Religion* im engeren Sinne problematisch geworden war.

¹ *Dies irae, dies illa/ solvet saeculum in favilla ...* – „Tag des Zornes, Tag der Tränen/ der die Welt in Asche wandelt ...“.

² *Quid sum miser tunc dicturus ...* – „Was werd' Armer ich dann sprechen ...“.

³ Die Wirkung dieser Sequenz reicht weit über die Requiem-Kompositionen hinaus. Für Sergei Rachmaninow (1873–1943) etwa hatte das gregorianische Melodiemodell des „*Dies irae*“ geradezu leitmotivische Bedeutung für sein gesamtes Lebenswerk.

Die Reihe der Komponisten, die bedeutende derartige Werke schufen, ist beeindruckend lang: Mozart, Berlioz, Brahms, Verdi, Dvorak, Fauré.⁴ An all diesen Werken ist zu beobachten, wie der Weg von der Verwendung des tradierten liturgischen Textes zum „Quasi-Requiem“ führt, das sich der liturgischen Textgestalt zunehmend entwindet und sie durch freie Äquivalente ersetzt. Die avancierte Musik wandert aus der Kirche in den Konzertsaal: unter Verwendung biblischer Texte noch in *Johannes Brahms*’ „Deutschem Requiem“; in Form literarischer Dichtungen, die die religiös-kirchliche Traditionslinie nur noch entfernt ahnen lassen. Schließlich endet mit *Hans Pfitzners* (1869–1949) Chorfantasie „Das dunkle Reich“ (1929), die wiederum etwa an Schumanns „Requiem für Mignon“ anschließt, diese Traditionslinie des 19. Jahrhunderts.⁵

Die gebrochene, aber unverändert anziehende Kraft des Genres ist auch im 20. Jahrhundert spürbar geblieben. Hier wird sie mitunter mit aktuellem zeitgeschichtlichem Bezug wirksam und fasziniert Komponisten traditioneller ästhetischer Orientierung ebenso wie „Materialavantgardisten“.⁶ Die Attraktivität der Gattung reicht so weit über den vokalen Rahmen einerseits und den geistlich-religiösen andererseits hinaus, dass selbst ein Komponist wie *Hans Werner Henze* (*1927), der christlichen Inhalten denkbar fern steht, ein instrumentales „Requiem“ (1990) schaffen konnte.⁷

Betrachtet man die Werke des 20. Jahrhunderts, die in dieser Tradition stehen, so stößt man unweigerlich auch auf Igor Strawinskys „Requiem canticles“ von 1968.

Igor Strawinsky – zwischen russischer Tradition und serieller Avantgarde

Geistliche Kompositionen bilden den Mittelpunkt im Spätwerk von Igor Strawinsky.⁸ Der vielleicht einflussreichste Komponist des 20. Jahrhunderts

⁴ Lang ist auch die Reihe von Requiem-Kompositionen, die zwar für ihre Schöpfer von eminenter Bedeutung waren, sich aber nicht dauerhaft durchzusetzen vermochten, wie etwa das Requiem Robert Schumanns.

⁵ Zur besonderen Problematik geistlich-religiöser Musik im 19. Jh. vgl. etwa Ch. Rosen, *Musik der Romantik*. Salzburg, Wien 2000, 63ff.

⁶ Vgl. etwa *Karl Amadeus Hartmanns* „Versuch eines Requiems“ (1. Sinfonie), *Benjamin Brittens* „War Requiem“, *Krzystof Pendereckis* „Dies Irae“ zum Gedanken an die Opfer des KZ Auschwitz.

⁷ Für Klavier, Trompete und Kammerorchester, im Untertitel „Neun geistliche Konzerte“ benannt; die einzelnen Teile tragen Titel, die dem Requiemtext entnommen sind.

⁸ Igor Fjodorowitsch Strawinsky, geb. 1882 Oranienbaum/Petersburg, gest. 1971 New York. Studium u.a. bei N. Rimski-Korsakow; 1914–1920 vorwiegend in der Schweiz, anschließend in Frankreich lebend, übersiedelte er 1939 in die USA (1945 amerik. Staatsbürger). Im Zentrum seines Schaffens stehen Bühnenwerke („Petruschka“, „Le sacre du Printemps“, „L’histoire du soldat“, „Oedipus rex“, „The rake’s progress“ u.a.), daneben sinfonisch-kon-

hat in seinem mehr als sechs Jahrzehnte umfassenden Schaffen stilistisch weitere Räume ausgeschritten als wohl jeder andere Tonschöpfer dieses Jahrhunderts. Stand am Anfang die Auseinandersetzung mit der russischen Tradition, wie sie etwa *Nikolai Rimski-Korsakow* vertrat, der Lehrer Strawinskys, so folgte später die Hinwendung zum Neoklassizismus und schließlich am Ende des langen Weges die Erschließung avantgardistischer serieller Techniken in der Nachfolge *Anton von Webers*. Freilich: So unterschiedlich, ja geradezu chamäleonhaft wandlungsfähig die klangliche Gestalt der Werke Strawinskys während seiner verschiedenen Schaffensphasen daherkommt, so konstant bleibt die ästhetische Position – was seinem Werk bei aller Vielfalt eine imponierende Geschlossenheit und innere Konsequenz gibt. Die stets neu und anders konstituierte Spannung etwa zwischen vital-unmittelbarem, auffallend motorischem Impetus und selbstreflexiver, höchst bewusster und bis ins Ironische und Parodistische reichender Artifizialität hält sich in allen Phasen durch. Dies gilt auch für Strawinskys grundsätzliches Verhältnis zur Diatonik: Selbst wo, wie in den späten Werken, deren Grenzen im seriellen Denken überschritten werden, bleibt der diatonische „Grundklang“ immer noch fühlbar – wenn nicht mehr als tonale Ordnung des Materials selbst, so doch als Farbe und Ahnung, als „imaginäres Dur“.

Insgesamt steht die geistliche Musik Strawinskys, dessen persönliches Verhältnis zum christlichen Glauben verschiedene Phasen zwischen Nähe und Ferne, zwischen Skepsis und Bekenntnis durchlief, nicht so sehr im Mittelpunkt seines Schaffens wie etwa bei Messiaen. Zunächst scheint die Musikauffassung Strawinskys der geistlichen Musik sogar zuwiderzulaufen – eignet der hochartifizielle Kunst dieses Komponisten doch weithin ein Gestus des „Als ob“, der ironischen Brechung jeder affirmativen Attitüde und jedes subjektiven Pathos. Obwohl gerade Strawinskys Musik häufig durch außermusikalische Assoziationen geprägt und angestoßen ist, ist ihr jede „Verzweckung“ zutiefst fremd – wie sie bei liturgischer Musik, selbst wenn sie für den Konzertsaal bestimmt ist, zumindest im Hintergrund als heteronomes ästhetisches Paradigma, gegen das sich der subjektive Ausdruckswille auflehnt, oftmals fühlbar bleibt.

Es gehört zur Dialektik des musikalischen Materials, dass gerade eine so autonome Kunst wie die Strawinskys sich ohne das Pathos des Individuellen, wie es die geistliche Musik des 19. Jahrhunderts prägt, tradierten liturgischen Texten und Sujets stellen kann, ohne sich ihrem eigenen Anspruch

zertante Werke (Sinfonie in C, „Sinfonie in drei Sätzen“, Violinkonzert) und Kammermusik. Den augenblicklich besten akustischen Überblick über das Gesamtwerk bietet die 22-CD-Box „Works of Igor Stravinsky“ (sony), die auch die „Requiem canticles“ enthält. Zur Biographie vgl. R. Craft, *Chronicle of a Friendship*. New York 1972; M. Dushkin, *Igor Stravinsky*. Leipzig 1976 u. V. Scherliess, *Stravinsky und seine Zeit*. Laaber 1983.

zu entfremden. Auf der Höhe spätmoderner Kompositionstechnik wird geradezu wieder eine Affinität zur „alten“ Musik der vorbarocken Zeit erkennbar, die diesen Werken ihr unverwechselbares Gepräge gibt, das weit von allem nur vordergründigen Historisieren entfernt ist.

Das erste bedeutende geistliche Werk Strawinskys, zugleich eine seiner markantesten und meistgespielten Kompositionen überhaupt, ist die „Psalmensinfonie“ für Chor und Orchester von 1930. Im Jahre 1948 folgte dann die „Messe“, die in ihren reduzierten äußereren Dimensionen und im völligen Verzicht auf jede expansive Geste bereits auf das Spätwerk vorausweist.

In Strawinskys Spätwerk dann, das gemeinhin von etwa 1952 an datiert wird („Cantata“), bilden die geistlichen Werke den Schwerpunkt. Außer den „Requiem canticles“, die am Schluss stehen, gehören dazu vor allem: „Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis“ (1955/56), „Threni: Id est lamentationes Ieremiae Prophetae“ (1957/58), „The Flood“ (1961/62), „Abraham und Isaak“ (1962/63). Aber auch rein instrumentale Stücke finden sich darunter, etwa die „Variationen für Orchester“ von 1963/64.

Alle diese Arbeiten markieren, bei erheblicher Unterschiedlichkeit im einzelnen, stilistisch ein ähnliches Feld: Atonale, seriell geprägte Sprache, sparsamer Tonsatz mit relativ reduzierten äußereren Dimensionen; archaisierender, gleichwohl sperriger Klang unter Verzicht auf unmittelbar sensuelle Wirkung. Die Verbindung von höchstentwickelter artifizieller Kompositionstechnik mit elementarer Archaik – ein Kennzeichen des Spätstils auch manch anderer Komponisten – findet sich hier besonders ausgeprägt und trägt dazu bei, diesen Werken ein gleichsam rituelles, gleichwohl unprätentiös-unpathetisches Gepräge zu geben, das sie einerseits mit Strawinskys früheren Werken verbindet, andererseits aber die Tradition liturgischer Musik früherer Jahrhunderte evoziert.⁹ Das späteste Werk dieser Reihe sind die „Requiem canticles“ von 1966, Strawinskys letzte größere und vorletzte Komposition überhaupt.

Die „Requiem canticles“¹⁰

Wie ist nun dieses Stück aufgebaut, das mit 305 Takten und knapp zwanzig Minuten Aufführungsdauer denkbar kurz und im Vergleich zu den großen kirchenmusikalischen Werken der Vergangenheit geradezu minimalistisch

⁹ Besonders sinnfällig wird dieser Traditionsbegriff etwa in der Bearbeitung der Bachschen Variationen über „Vom Himmel hoch ...“ BWV 769 (1955/56).

¹⁰ Bei diesem Titel handelt es sich um eine englische Pluralform, zu übersetzen also „Requiem-Gesänge“; schon dieser Titel verweist auf den intendierten Fragmentcharakter des Werkes.

dimensioniert ist? Eine ausführliche Analyse würde den Rahmen sprengen, doch einige Anmerkungen sind unerlässlich und sollen den Weg weisen zum Verständnis dieser klanglich zunächst widerständig wirkenden Musik.

Zuerst ist festzuhalten: Der fragmentarischen Requiem-Textgestalt steht ein Höchstmaß an musikalischer Konstruktivität gegenüber; Kontraste *und* Parallelismen bestimmen die Werkgestalt. Ein Bogen instrumentaler Sätze bildet das Gerüst des Ganzen – Präludium, Interludium, Postludium. Präludium und Postludium sind um den Ton „f“ zentriert (ohne freilich herkömmliche tonale Systeme zu verwenden), Strawinskys „Todessymbol“.¹¹ Einen Gegensatz zur Symmetrie dieser Bauweise bildet die klangliche Gestalt: Jeder der drei Sätze verwendet ein anderes Instrumentarium; sind es im Präludium die Streicher, die den Klang bestimmen, so sind es im Interludium die Bläser und im abschließenden Teil die perkussiven Instrumente Vibraphon, Celesta, Klavier – ergänzt um Flöten und Horn. Zwischen diese instrumentalen Teile sind – wiederum symmetrisch – die vokalen Sätze angeordnet: Jeweils drei Abschnitte zwischen Präludium und Interludium bzw. Interludium und Postludium, so dass sich eine insgesamt neunteilige Struktur von höchster logischer Konstruktivität ergibt.¹² Auch die vokalen Teile kontrastieren bei grundsätzlich ähnlicher bzw. paralleler Anlage: Steht am Anfang das dramatische „Dies irae“ im Mittelpunkt, so dominiert nach dem Interludium das lyrische „Lacrimosa“. Fern allem herkömmlichen musikalischen „Trauer“-Tonfall und lyrisch-subjektiver Emphase integriert der Tonsatz dennoch Topoi traditioneller Requiemkomposition; man höre nur die Trompeten des „Tuba mirum“! Doch wird solche Symbolik nicht ausgebrettet, sondern in nahezu aphoristischer Kürze, die die Rezeption Anton von Webers deutlich werden lässt, emblematisch „ingesetzt“ – der Abschnitt „Tuba mirum“ umfasst ganze 1½ Partiturseiten (38 Takte)!

Der Chorsatz ist, unter Aussparung jedes gewohnten chorischen „Schönklangs“, zwischen sperrig zwölftönige Melodiebildung und archaisch anmutendes Psalmmodieren gespannt. Verbunden mit der entmaterialisierten, geradezu gläsernen Orchestrierung, die kein traditionelles Tutti kennt, er-

¹¹ Zur Semantik, Symbolik und Struktur des Strawinskyschen Spätstiles vgl. J.N. Straus, *Stravinsky's Late Music*. Cambridge 2001. Diese Monographie stellt die bislang gründlichste analytische Erschließung des von Musikwissenschaft und -praxis eher gemiedenen Spätwerks Strawinskys dar.

¹² Die verwendeten Texte sind äußerst knapp bemessen. Der erste vokale Abschnitt („Exaudi“) begnügt sich mit einer einzigen Textzeile; der zweite („Dies irae“) verwendet die ersten beiden Strophen der Sequenz (sechs Zeilen). Das „Tuba mirum“ verwendet eine Strophe (drei Zeilen Text). Auch „Rex tremendae“ und „Lacrimosa“ nach dem Interludium beschränken sich auf je eine Strophe. Lediglich der letzte vokale Teil, das Responsorium „Libera me“, ist vergleichsweise umfangreich, enthält sich aber durch die schlichte, dem Gebetscharakter des Textes entsprechende, deklamatorisch-sprachnahe Vertonung jeder Weitschweifigkeit.

gibt sich eine Klanglandschaft, in der nicht nur ohne jede „postmodern“ oberflächliche Synkretistik die avantgardistische Archaik des Spätwerks zur Vollendung kommt, sondern die in mancher Hinsicht wie eine letzte Synthese nicht nur von Strawinskys Spätstil, sondern seiner Tonsprache überhaupt anmutet: Das gestisch-bildhafte Element, schon immer kennzeichnend für die Musik des Komponisten (nicht nur für die Bühnenwerke), ist hier wieder deutlich präsent und geht mit den typischen Parametern „Archaik“ und „Zwölftönigkeit“ eine Synthese ein, die – so eng die Verbindung zu anderen geistlichen Werken aus der Spätzeit Strawinskys ist – sich *so* in keinem anderen Stück findet.

Bedeutung und Ausstrahlung

Worin besteht die spirituelle Botschaft dieser elitären Kunst? Sie hat keine – wenn man diesen Begriff vordergründig versteht. Aber wenn man sich den Chiffren dieser Klänge wachen Geistes aussetzt, sprechen sie von *etwas*. Doch nicht im Sinne tradiert christlicher „Verkündigung“. Und gerade im Wahrnehmen dieses Besonderen offenbart sich das Authentische. Führte früher der Weg christlicher Kunst von der Fülle des erlebten Glaubens und der universalen kulturellen Präsenz des Christlichen zur ästhetischen Gestalt, so ist der geistige Ort, von dem aus die Chiffren dieser hermetisch anmutenden Musik zu uns herüberklingen, ein gänzlich anderer.

In Beethovens „Missa solemnis“ bedarf es der äußersten Anspannung aller geistigen und musikalischen Energien, um die divergierenden Kräfte nachaufklärerisch emanzipatorischer Subjektivität und tradiert Kirchlichkeit zu authentischer künstlerischer Aussage zusammen zu zwingen. Das subjektive Pathos in Berlioz’ „Tedeum“ ist notwendig, um den traditionellen, liturgische Objektivität fordernden Rahmen der romantisch expansiven Individualität ohne den Verdacht reaktionärer Nostalgie verfügbar zu machen – wodurch es der Kunst gelingt, sich einer zunehmend als heteronom erfahrenen institutionalisierten Religiosität zu entwinden.

Die Musik Strawinskys steht weit jenseits solcher Kämpfe. Sie muss sich nicht mehr von tradiert Kirchlichkeit emanzipieren. Das Christliche ist ihr nicht mehr selbstverständlicher Nährboden, aus dem sie emporwächst, sondern entschiedene subjektive Option. Die ästhetische Autonomie ist so groß, dass es zu ihrer Behauptung keiner Anstrengung im Kunstwerk selbst mehr bedarf. Jenseits auch der Schillerschen Grenze von „naiver“ und „sentimentalischer“ Kunst, weit entfernt von apologetischer Affirmation wie destruktiver Parodistik, kann sie es sich leisten, von der Fülle ästhetischer Autonomie auf die christliche Botschaft, wie sie in den liturgischen Texten geron-

nen ist, zu blicken. Jedoch nicht einfach als „Rückkehr“: Die ungebrochene Wiedergewinnung unschuldiger Sakralität ist ihr nicht möglich. Die Engramme erlittener Entfremdungen und subjektiver Verweigerungen sind dem künstlerischen Material als historisches Gedächtnis zu tief eingeprägt, als dass sich ungestörte Kommunikabilität bruchlos einstellte. Ihre Fragmentarität blickt gleichwohl zurück auf die traditionelle Form des Glaubens in liturgisch kodifizierter und konsolidierter Gestalt; aber sie verweigert sich der Versuchung des Restaurativen.

Darin liegt ihr künstlerischer wie christlicher Realismus. Und welch ein Beispiel für die so oft von Adorno beschworene „Dialektik des musikalischen Materials“: Gerade dadurch kann diese Kunst unbefangen in Resonanz treten zur älteren liturgischen Musik – deren ästhetische Paradigmen spätestens seit der „Messe“ im Werk Strawinskys fühlbar sind – etwa *Guillaume Dufays* (1400–1474), der sie, nicht im äußeren Klanggewand, doch in der Geste und im Verhältnis zu Text und musikalischem Material, manchmal erstaunlich nahe kommt.

Erfolgte der höchstqualifizierte und an der hörbaren Oberfläche meist unbemerkt bleibende Einsatz der künstlerischen Mittel dort zur höheren Ehre Gottes – freilich *auch* als artifizielles Spiel des Schaffenden –, so ist es hier primär die eroberte ästhetische Autonomie des Subjekts, die sich im zur Transzendenz hin geöffneten und damit die Grenzen des Eigenen überschreitenden Monolog ihrer selbst entäußert, indem sie das Kunstwerk hervorbringt. Und indem sie das Christliche als Deutungsmuster des Eigensten ergreift, eröffnet sich ein neuer Zugang: nicht über die liturgisch-kirchliche Gestalt als solche, sondern subjektiv über deren Symbolisierungen in der Kunst. Diese aber wäre ohne den Hintergrund der kirchlichen Tradition selbst wiederum nicht denkbar.

Diese Kunst setzt das Christliche gleichsam in ästhetische Anführungszeichen, welche sich abbilden in der Gebrochenheit der Klangsprache, die sich wiederum in ständiger Spannung zu den konstruktiven Kräften des musikalischen Materials befindet. Diese Anführungszeichen stehen aber gerade *nicht* zum Zeichen der Relativierung des Christlichen, sondern symbolisieren die fragmentarische und partikulare Präsenzweise des Christlichen in der gegenwärtigen Welt. Und die ästhetische Gestalt in ihrer transzendentalen Offenheit lehrt: Diese Daseinsweise ist keine defiziente, sondern sie ist Verweis auf die bleibende Fragmentarität und Unabschließbarkeit authentischer christlich-spiritueller Erfahrung überhaupt.

Darum konstituiert solche Kunst keine neue „Kunstreligion“. Vielmehr subsistiert in ihr etwas von der „mystischen Zukunftsgestalt“ (Eugen Biser) des Christentums; nicht als „lehrbare“ oder überhaupt intersubjektiv-diskursiv vermittelbare Wahrheit; aber umso eindrücklicher für den, der es für

möglich hält, dem Geist des Glaubens auch in den Chiffren der Klänge authentisch zu begegnen.

Die ästhetische Gestalt höchster, geradezu hermetischer Artifizialität transzendierte damit zugleich jeden Ideologieverdacht, indem sie sich jeglicher aufdringlichen, überredenden Kommunikabilität verweigert, sondern stattdessen auf einen Modus der Vermittlung setzt, der zu Eroberung und aktiver Aneignung durch den Rezipienten herausfordert. Diese Kunst fordert, statt sich selbst didaktisch oder anbiedernd zu nähern, einen *Weg* zu ihr zurückzulegen, der den, der zu dieser Mühe bereit ist, auch selbst verändert. Damit wird sie zur Chiffre transzendentaler Selbstentdeckung des Subjekts im Modus des Ästhetischen.

Beglückende Erfahrung: Dass ein solch emanzipatorischer Akt des Subjekts im Raum des Christlichen möglich ist, verweist auf den Kern der (möglichen) spirituellen Lesart dieser Kunst. Es gibt – durchaus jeweils neu zu erfahrende – Zugangsweisen zum christlichen Glauben, die diesen als Movens und Katalysator der Autonomie des Subjekts je neu entdecken lassen. Zugangsweisen, die aufzeigen, dass der Raum des Christlichen immer weiter ist als seine vordergründigen, kollektivierenden, auch institutionellen Realisierungen (ohne dass diese damit ihre Legitimität einbüßten). Anders ausgedrückt: Indem das Kunstwerk die ästhetische Autonomie als Symbolisierung der personalen Selbstkonstitution des Menschen (des Kunstschafternden wie des Rezipienten) gegenüber dem liturgischen Text und damit der hinter diesem stehenden und durch ihn symbolisierten „exoterischen“ Seite der christlichen Religion radikal durchhält, ja diese Autonomie in der Auseinandersetzung mit dem religiösen Gehalt *möglich* wird, lehrt sie, in der Sprache des Glaubens: Der christliche Glaube führt das Subjekt, das sich ihm anvertraut, nicht von sich selbst weg, sondern, auf den Wegen immer erneuerten Selbstüberstiegs und immer erneuerter Transformation stets zu sich selbst, in die Tiefen eigener – immanent nicht abschließend definierbarer – Identität und Transzentalität.