

HK *aktuell*

Nachrichten

*Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

**Heft 3
Oktober
2008**



Liebe Leserin, lieber Leser,

die Lebendigkeit von Kirchenmusik ist immer unmittelbar mit dem Engagement, der Begabung und Inspiration der in ihr tätigen Menschen verbunden. Das werden viele von Ihnen als Besucher von Gottesdienst oder Kirchenkonzert, als Mitwirkende in Kantoreien, Bläserchören oder kirchlichen Pop-Gruppen bestätigen. Einen Einblick in die vielfältige und anspruchsvolle Arbeit an einer großen kirchenmusikalischen Stelle soll das Interview mit KMD Matthias Ank, der von 1978 bis 1985 in Heidelberg studierte, geben und zeigen, zu welcher verantwortungsvoller Berufstätigkeit das Studium an unserer Hochschule qualifiziert.

Wir sind in einem Metier tätig, dessen Erfolg entscheidend von den immer neu nachwachsenden gut ausgebildeten und hoch motivierten Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern abhängt. Es ist wichtig, dass sich die in der Kirche

Verantwortlichen, sei es in den Gemeinden, sei es in der Kirchenleitung, immer wieder der Bedeutung dieses „Lebenselixiers“ der Kirche bewusst werden.

HfK aktuell 08/09 richtet den Blick auch auf herausragende Komponisten-Persönlichkeiten, die das Gesicht der Kirchenmusik im 20. Jahrhundert maßgeblich geprägt haben: Olivier Messiaen und Hugo Distler. Ihre Geburtstage jähren sich 2008 zum hundertsten Mal. So unterschiedlich ihr jeweiliges Oeuvre auch sein mag – hier der katholische Mystiker, der Erfinder einer ganz neuen Harmonik, der Meister der Farben und Vogelstimmen, er, der wie kein anderer für die Orgelmusik des 20. Jahrhunderts steht, dort der unruhige, stets suchende Geist, der Komponist originär evangelisch geprägter, Wort-gezeugter Kirchenmusik, ein Erneuerer aus dem Geist eines Heinrich Schütz, aber auch jemand, mit dem ein ganz eigenes transparent-schlankes Chorklangideal verbunden wird – gemeinsam ist ihnen, dass sie ihr Werk aus einer tief religiösen Grundhaltung heraus schufen.

Menschen prägen das Gesicht von Kirchenmusik. Einen ganz ungewöhnlichen, weil privaten Blick auf einen solchen Menschen gestattet die Rede unseres Gesangsdozenten Sebastian Hübner, die er anlässlich der Enthüllung eines Gedenksteins zu Ehren seines Vaters Erich Hübner hielt und die wir in Auszügen abgedruckt haben. Erich Hübner war viele Jahre lang Dozent an unserer Hochschule und hat seinerzeit die Kirchenmusiklandschaft auch über den badischen Bereich hinaus maßgeblich geprägt.

Menschen prägen das Gesicht von Kirchenmusik. Auch der Beitrag von Heinz Werner Zimmermann, langjährig mit unserer Hochschule verbunden und heute ein prominenter Kopf der zeitgenössischen Musik, der mit seinem umfangreichen Schaffen in allen Gattungen der Musica sacra vertreten ist, mag in diesem Sinne gelesen werden. Ich bin diesem „Grandseigneur“ der zeitgenössischen Kirchenmusik für seinen hellstichtigen, quasi über den Tellerrand der Tagesereignisse hinausblickenden Artikel sehr dankbar.

Der Beitrag von Martin Sander basiert auf einer Werkeinführung, die er anlässlich seines fulminanten Orgelabends in der Heidelberger Stadthalle mit den drei großen Choralfantasien von Max Reger hielt.

Sämtliche Artikel sollen Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, zeigen, dass unsere Kirchenmusik von Menschen gemacht wird, die – seien sie nun prominent oder eher abseits des Scheinwerferlichtes tätig oder gar noch Studierende – ein Lebenselixier sind für andere Menschen, für die kulturelle Landschaft und nicht zuletzt: für die Kirche.

Ich wünsche Ihnen nun viel Freude bei der Lektüre von „HfK aktuell“.

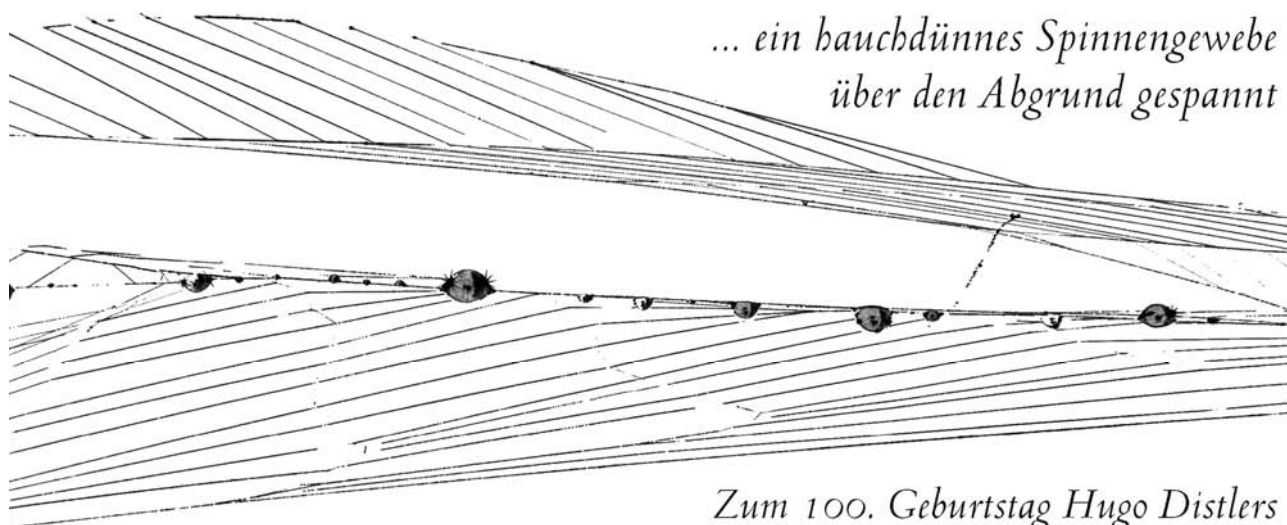
A handwritten signature in black ink, reading "Bernd Stegmann". The signature is written in a cursive, slightly slanted style.

KMD Prof. Bernd Stegmann, Rektor

Im Fokus:

Komponistenjubiläen

*... ein hauchdünnes Spinnengewebe
über den Abgrund gespannt*



Zum 100. Geburtstag Hugo Distlers

Als ich zum ersten Mal mit den Chorwerken Distlers in Berührung kam – das mag wohl während meiner Schulzeit in der Detmolder Martin-Luther-Kantorei unter Eberhard Popp um 1970 herum gewesen sein – wusste ich nichts von Begriffen wie „Sing-“ oder „kirchenmusikalischer Erneuerungsbewegung“ der 20er und 30er Jahre, hatte mir auch noch keine Gedanken darüber gemacht, dass Distlers Musik ja in der Nazi-Zeit entstanden war, hatte dem zufolge auch keine Ahnung, wie sich dieser damals wohl positioniert haben mochte und ob dies auch Auswirkungen auf seine Musik gehabt hatte. Seine Chorwerke übten vielmehr sofort einen faszinierenden Reiz auf mich aus. Ich nahm eine Tonsprache wahr, die zunächst einmal das Instrument „Chor“ wunderbar zum Klingen bringen konnte. Die Anfangstakte der Fürwahr-Motette mit ihrem durch die große None erweiterten und zugleich geschärften Moll-Dreiklang und ihrem Pendeln zwischen g-Moll und es-Moll haben bis heute nichts von ihrer geheimnisvollen Wirkung auf mich verloren. Dann das Fugenthema eben dieser Motette „... aber um un-

serer Missetat willen ward er verwundet...“ mit seiner hoch emotionalen Intervallstruktur, seinem drängenden Gestus – es schlug mich damals in seinen Bann und tut dies auch jetzt noch. Die sich im Folgenden entwickelnde, ganz auf Askese setzende Polyphonie, dieser sehnige Fugenkörper ohne jegliches Fett einer Füllnote, erschien mir zwar schon damals irgendwie „unromantisch“, wenn ich sie mit den mir bekannten Werken von Schumann oder Brahms verglich, zugleich spürte ich aber, dass sich hier eine neue, für mich bisher verschlossene Ausdruckssphäre auftat.

Wo stand Distler?

Auf dem Hintergrund dieser zunächst rein musikalischen Eindrücke erfuhr ich dann viel später, dass Hugo Distler seinem Leben im Alter von 34 Jahren selbst ein Ende gesetzt hatte, danach, dass er an dem braunen Regime zerbrochen, wiederum später, dass er eben diesem Regime doch wohl nicht so fern gestanden, ja schon 1933 in die NSDAP eingetreten wäre. Dann kamen detailliertere Infor-

mationen über seine Biographie hinzu, besonders über seine deprimierende Kindheit, das Verlassenwerden des Vierjährigen von seiner Mutter, später darüber, dass er vom Nürnberger Konservatorium wegen angeblich mangelnder musikalischer Begabung zweimal abgelehnt wurde. Auch erfuhr ich einiges über seinen zähen Kampf um Anerkennung, über sein nervöses, rastlos umtriebigen Wesen. Ich hörte dann, er habe nicht nur diese eindrucksvollen Motetten geschrieben, sondern auch ein kurzes Chorstück mit dem Titel *Deutschland und Deutschland Österreich*. Ich stieß dann auch auf Widersprüchliches aus seiner eigenen Feder. So schrieb er Sätze wie: „Wer von uns Jungen hätte nicht die Größe der vaterländischen Ereignisse in den vergangenen Jahren miterlebt!“ (1935) oder er schwelgte von den „Urquellen völkischer Kraft“, aus denen die evangelische Kirchenmusik „saugen soll“ (1935).

Auf der anderen Seite kennzeichnete er später „die jetzige Zeit“ als eine, „in der Gott offenbar dem Bösen seine Macht abgetreten hat“ (Brief von Else Maiwald an Waltraut Distler vom 13. Januar 1947) oder schrieb: „... Wir müssen uns damit abfinden, und wenn wir darüber verrückt werden wollen, daß innerhalb des nächsten Jahres oder der nächsten Jahre unser herrliches Deutschland mit seiner einzigartigen Städtekultur ein großer Trümmerhaufen wird. Weh über die, die es verschulden!“ (10. Oktober 1942). Am 13. November 1941 schreibt er in einem Adventsgruß: „Möchte doch das „große Licht“ inmitten der großen Finsternis, die in der Welt herrscht, wachsen und endlich siegen... Das Wichtigste: daß bald Friede ist. Laßt uns das vor allem erbitten.“

Einerseits war ich über die Kürzung des Psalms seiner berühmten Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* um die Textpassage „Er gedenket an seine Gnade und Wahrheit dem Hause Israel“ (allerdings fehlen auch weitere diese Stelle umgebende Verse) verwundert, andererseits sah ich, dass er Texte wie „Zion hört die Wächter singen“, „ihr Freund kommt vom Himmel prächtig“ aus dem *Wachet auf*-Lied von Otto Nikolai vertonte.

Dieses ambivalente Bild der Persönlichkeit Hugo

Distlers und seiner Positionierung im Kulturleben des Dritten Reiches entstand bei mir auf dem Continuum einer großen Wertschätzung seiner Kompositionen, ja einer ungebrochenen Liebe zu ihnen. Das mag vielen Chorsängerinnen und -sängern sowie Chorleitern ähnlich ergangen sein.

Der Streit um die Deutungshoheit der Kirchenmusik in der Nazi-Zeit erlebte seinen Höhepunkt in den 1990er Jahren. Natürlich wurde damit auch Distler zum Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen. Vor mir liegen nun drei Bücher- bzw. Notenstapel. Publikationen wie: Ursula Hermann *Hugo Distler, Rufer und Mahner*, Ursula von Rauchhaupt *Die vokale Kirchenmusik Hugo Distlers* sowie diverse Veröffentlichungen von Oskar Söhnngen (*Kämpfende Kirchenmusik*), der „grauen Eminenz“ an den politischen Schalthebeln der Kirchenmusik sowohl im Dritten Reich als auch danach.

Zum anderen ist da der Buchstapel mit Titeln wie: *Kirchenmusik im Nationalsozialismus*, herausgegeben von Dietrich Schubert, *Hugo Distler im Dritten Reich*, herausgegeben von Stefan Hanheide, Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat* sowie diverse Aufsätze aus der Zeitschrift *Der Kirchenmusiker* von Hans Prolingheuer, Albrecht Riethmüller oder Wolfgang Herbst. Hier wird gründlich aufgeräumt mit dem historischen Zerrbild einer widerständigen Kirchenmusik in der Nazi-Zeit. Besonders Söhnngens absichtsvolle Geschichtsfälschung – auch die seiner eigenen Rolle im Dritten Reich – wird in diesen Beiträgen aufgedeckt.

Und dann liegt da noch der Notenstapel mit den Motetten Hugo Distlers vor mir. Es geht mir dabei jetzt wie immer, wenn ich in den Büchern eines dieser beiden anderen Stapel länger gelesen habe, in denen Distler entweder als Märtyrerfigur herhalten muss, die „von den braunen Schergen parteiamtlich in den Tod gejagt wurde“ (Oskar Söhnngen: Am Grabe Hugo Distlers. Ansprache zum 6. Todestag) oder aber als führender Vertreter einer „kirchenmusikalischen Avantgarde der NS-Musikkultur“ dargestellt wird. Es tut mir Leid um diese wunderbar intensive Musik, mit der ich etwas ganz anderes verbinde, als was diese für mich nachträg-

lich hinzugetretenen Informationen bereithalten. Ich liebe diese Motetten noch immer und wünsche mir, dass meine Erfahrung mit Distlers Musik und den wechselnden Deutungshoheiten ein Beispiel für die Emanzipation künstlerischer Werke von ihren Verfassern und den Rahmenbedingungen ihrer Entstehung sein kann.

Schwankend zwischen Anpassung und Weltflucht

Und dann die Person Hugo Distler, dieser Hochsensible, Getriebene, stets um Anerkennung Ringende, zeitlebens unter Verlassenheitsängsten Leidende, dieser bei aller musikalischer Genialität doch irgendwie Unreife: Ich bin oft geneigt, ihn reflexartig in Schutz zu nehmen, wenn er entweder donnernd als „stärkster Bürge einer kämpfenden Kirchenmusik“ (Söhngen) herhalten muss oder aber als Prototyp einer braunen Kulturideologie gilt. Gewiss, viele seiner schriftlichen Äußerungen sind unschön, triefen zuweilen von diesem hinlänglich bekannten Blut- und Boden-Gedankengut oder greifen allzu forsch jene „Deutschland, erwache!“-Rhetorik auf. Aber sind in den 40er Jahren nicht auch kritische Töne von ihm zu hören(s.o.)? Ich frage mich oft, wie ich mich selbst in dieser grauenvollen Zeit verhalten hätte, unter einer Diktatur, die ihre vereinnahmende Kraft jener unheilvollen Mixtur aus Begeisterung und Repression, aus Fanatismus und Ausgrenzung von Unerwünschtem zog. Man bedenke: Distlers aktive Schaffensperiode deckt sich nahtlos mit der des Nazi-Regimes. Er war sozusagen zeitlebens eingebunden in die Koordinaten einer höchst effektiven Gleichschaltungsmaschinerie. Eigentlich wollte er sich stets für die deutsche Kirchenmusik engagieren, wollte sie reformieren, ihr neue Kräfte zuführen. Dass er sich dabei wie viele seiner prominenten Komponisten-Kollegen allzu häufig politisch vereinnahmen ließ, sich auch nicht selten aktiv in diesem Geflecht von Anpassung und vorauseilendem Gehorsam verstrickte, ist offenbar. Festzuhalten bleibt aber auch, dass seine geistlichen Werke wie Refugien anmuten, Refugien, in denen Begriffe wie „Wahrheit“, „Frieden“, „Trost“, die Sehnsucht nach einer Welt ohne Angst das Sagen haben.

Das Zitat Siegfried Redas (er war als Student der Berliner Kirchenmusikschule Schüler Distlers), mit dem dieser Aufsatz überschrieben ist, lautet vollständig: „Die Stimmen scheinen in Distlers Musik wie ein hauchdünnes Spinnengewebe über einen Abgrund gespannt zu sein“ – eine sehr poetische und treffend formulierte Charakterisierung, wie ich finde. Hatte Reda dabei Distlers transparente kompositorische Handschrift im Blick, kann man in diesem Bild jedoch auch seine Lebenssituation insgesamt und die Bedeutung seiner Werke in ihr sehen. Die Motetten und auch die geplante Johannes-Passion, in deren Konzeption Distler sich regelrecht zu flüchten schien, „um sich selber Trost zu schenken“, mögen ihn eine gewisse Zeit wie ein filigranes, aber doch stabiles Spinnennetz vor dem stets drohenden Absturz bewahrt haben.

„... alles stand unter diesem Zeichen“

Fortwährende Lebensangst, dieses Getrieben-Sein, aber auch eine tiefe Sehnsucht nach Geborgenheit kommen nirgends in so konzentrierter Form zum Ausdruck wie in der Motette *In der Welt habt ihr Angst* op.12.7. Distler schrieb sie im März 1936 unter dem Eindruck des Todes seiner Schwiegermutter Maria Thienhaus in nur wenigen Stunden nieder. Zwar als Trauermusik für diesen bestimmten Anlass konzipiert, mutet ihr Text doch wie das bestimmende Motto seines eigenen Lebens an, ein Text, dessen Grundgedanke wie ein roter Faden große Teile seines Werkes, seine Briefe und mündlichen Überlieferungen durchzieht. So schreibt er am 1. April 1942 nach dem Bombenangriff auf Lübeck am 28. März 1942: „Wie gut, daß unsereiner einen Trost hat, den viele Menschen heute entbehren müssen: die Gewißheit eines unantastbaren Reiches, das, Gott sei Dank, nicht von dieser Welt ist.“ oder zum Jahreswechsel 1941: „Also wieder ein neues Jahr, und immer bänger schauen wir diese neuen Jahre an. Wie sagt Johannes? In der Welt habt ihr Angst, aber seid getrost...“ Mündlicher Überlieferung zufolge pflegte er in den letzten Wochen vor seinem Freitod seine Mitmenschen mit eben diesen Worten aus Johannes 16 zu begrüßen.

In memoriam M.T.

Begräbnismotette „In der Welt habt ihr Angst“ (Johs., XVI., 33)
 Motette Nr. 7 aus der „Geistlichen Chormusik“ von Hugo Distler

Bewegte Viertel, doch nicht schnell

Sopran
 Alt
 Tenor
 Bass

Dasselbe Zeitmaß, aber ruhiger

(sempre pi) *(pi)*

*) Bei Kulturwidrig, isten nicht anbere angegeben, **) marcato, quasi fortissimo

Ein wenig breiter *Langsame Halbe*

Und dann der Abschiedesbrief an seine Frau vom 1. November 1942: „Wer weiß wie Du, welche Lebensangst in mir gesessen hat, seit ich lebe; alles, was ich schaffte, stand unter diesem Zeichen...“. Auch sein Grabkreuz auf dem Stahnsdorfer Friedhof trägt eben diese Inschrift aus Johannes 16.

Der Text dieses äußerlich extrem knapp bemessenen Werkes (es ist lediglich 35 Takte lang) setzt sich aus zwei Komponenten zusammen. Teil 1 vertont den Vers 33 aus Johannes 16, Teil 2 die erste Strophe des Liedes „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ von Nikolaus Hermann (1560). Dementsprechend ist die Motette auch deutlich zweigeteilt. Der Bibelvers ist den so genannten Abschiedsreden Jesu an seine Jünger entnommen. Im Umfeld dieser Stelle finden sich Worte wie „... wenn euch die Welt hasst, so wisst, dass sie mich vor euch gehasst hat“ (Johannes 15, 18) oder auch der aus dem *Deutschen Requiem* von Johannes Brahms bekannte Text „Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen, und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen.“ (Johannes 16, 22). Jesus will in diesen Texten seine Jünger auf eine Zeit ohne seine sichtbare Gegenwart vorbereiten und öffnet gleichzeitig eine Perspektive des Wiedersehens. Die Wahrnehmung wird also auf ein Diesseits und ein Jenseits, auf ein Jetzt und ein Später, auf die „Welt“ und die Überwindung dieser „Welt“ gelenkt.

Der Choral setzt dann die tröstende Zusage in Beziehung zur eigenen Todesstunde. Er bittet um Jesu Geleit auf der Straße ins Jenseits und um die Bewahrung der Seele in seinen Händen.

Drei markante Aussagen formuliert der Johannes-Text:

- I. In der Welt habt ihr Angst;
- II. aber seid getrost,
- III. denn ich habe die Welt überwunden.

Analog dazu gliedert Distler diesen 1. Teil der Motette in drei Abschnitte (T.1-4 / 5-10 / 11-19), welche er feinsinnig ineinander verschränkt. Die zunehmende Länge dieser drei Passagen zeigt, dass dem tröstenden Zuspruch breiterer Raum zugemessen wird als der gegenwärtigen Angst. Jene jeweils am Schluss der Teilsätze stehenden Worte „Angst“, „getrost“, „überwunden“ sind jeweils prägend und lassen Distler zu ganz unterschiedlichen Satztechniken greifen.

Ein Kompendium der Angst

Unvermittelt, ohne jegliche Einleitung, wird der Hörer zunächst vom Beginn der Motette, diesem vielschichtigen „Angst-Psychogramm“ geradezu überfallen. Jede der vier Stimmen formuliert das Phänomen „Angst“ in einem ganz eigenen, der barocken Figurenlehre entlehnten Gestus.

Der beginnende Alt wiederholt nach dem im schmerzlichen Tritonus-Sprung erreichten Wort „Angst“ dieses mehrfach auf dem Ton a in lang gezogenen Rufen, ehe er in einer ziellos pendelnden Geste (f-a) abbricht.

Jener im Alt aufragende Tritonus wird im Bass abwärts gerichtet kontrapunktiert. Diese Bassstimme zeichnet überdies durch ihre zwei aufeinander folgenden Abwärtssprünge mit dem dissonanten Außenrahmen b-a ein Bild „abgrundtiefer Angst“. Eröffnet der Bass seinen Part mit dem aus der Barock-Musik hinlänglich bekannten Halbtonschritt aufwärts (Trauer, Sünde, Schatten, Bedrängnis, Tod), so scheint er in den Takten 3 und 4 in eine ausweglose Situation mit seinem ziellosen Wechsel zwischen b und h zu geraten. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die keinen Halt bietenden synkopischen Rhythmen.

Sopran und Tenor sind zunächst in ihrer Intervallstruktur wie auch in ihrem Rhythmus aneinander gekoppelt. (Sie durchschreiten im Quartabstand wiederum das Intervall einer Quarte.) Der Sopran hebt sich ab T. 2 sodann mit zwei Oktav-Sprüngen, spitzen Angstschreien, deutlich ab und steigert in T. 4 diese zunächst nur flüchtig gestreiften Spitzentöne in eine None, welche breit klagend melismatisch in die Oktave aufgelöst wird, hier wiederum mit dem Tenor in Gegenbewegung verbunden. Wie von „lauter Angst aufgelöst“ scheint auch die metrische Organisation der Sopranstimme. Sie verbleibt ab T. 2 im geraden Takt-Schema!

Die Stimmführung des Tenors kann als ein Bild langsam aber stetig sich steigender Angst begriffen werden. Erreicht er auf jenem Wort in Takt 2 zunächst von h ausgehend den Ton d, wird dieser in Takt 3 in einem unruhig nach vorn stürzenden Rhythmus durch ein e überboten, so ist der Höhepunkt dieser Angst sozusagen in Takt 4 auf dem Ton f erreicht. Kennzeichnend ist auch hier wieder, dass das Rahmenintervall dieser Entwicklung ein Tritonus (h-f) ist. Oberflächlich betrachtet scheinen diese 4 Stimmen nun so eigenständig geführt, dass sich keine bindenden Kräfte erkennen las-

sen. Ein Blick auf die Textverteilung gibt jedoch einen ersten Hinweis auf eine planvoll vernetzte Kontrapunktik. Ab T. 1 Zählzeit 4, also dem Moment, wo zum ersten Mal das Wort „Angst“ erscheint, ist dieses Wort, verbunden mit dem Ton a, lückenlos in mindestens einer der vier Stimmen bis

zum Ende dieses Abschnitts in Takt 4 präsent. (Lediglich in T. 1 auf Zählzeit 3+ sowie in T. 4 auf 1 und 2+ setzt er kurz aus.) Des Weiteren ist eine alle Stimmen umgreifende Steigerung bis Takt 4 mit seinem turbulenten Geflecht aus synkopisch miteinander verzahnten Melismen festzustellen.

Die harmonische Bindung der vier Stimmen aneinander wird also durch den fast permanent erklingenden Ton a erzielt. Um dieses a herum gruppieren sich jene aus den anderen Werken Distlers bekannten Intervallstrukturen. Das sind vornehmlich Dur- und Moll-Dreiklänge, welche durch kleine und große Sekunden, kleine und große Sexten sowie die große Septime gefärbt werden.



Es entsteht eine unruhig changierende Fläche, deren einziger Halt dieses fast durchgängige a ist, welches wiederum den Kernbegriff „Angst“ bei seinem ersten Auftreten (Alt Takt 1) kennzeichnet.

Trost aus einer anderen Sphäre

Der derart aufgeheizte Anfangsteil erfährt in T. 4 Zählzeit 4+ einen jähen Abbruch durch ein synkopisch eingeführtes „aber“. In völligem Kontrast zum bisher Durchlebten wird hier nun dem Trost breiter Raum gegeben. Ein lichter E-Dur-Dreiklang signalisiert die Wende, die neu eingeführten Töne gis und fis hellen den Satz deutlich auf. Neben Tonschritten dominieren jetzt Terzen und Quartan die melodische Struktur der drei Oberstimmen. Gerade die Verwendung der aufwärts gerichteten Quarte nimmt im Verlauf der Stelle (Takt 7, 8) immer mehr an Bedeutung zu. All dies wirkt wie ein beredter, immerfort wiederholter, sanfter (piano) Zuspruch aus einer höheren Ebene. Eine ganz ähnliche Wirkung erzielt Ernst Pepping in seinem *Passionsbericht des Matthäus*. Im Abschnitt „Herr, bleibe bei uns“ spricht Jesus seinen von Angst erfassten Jüngern aus einer anderen, höheren Sphäre seinen Trost zu: „... Siehe ich bin bei euch alle Tage“.

Ernst Pepping: Aus dem *Passionsbericht des Matthäus*

Eine Besonderheit der entsprechenden Stelle aus Distlers op. 12, 7 ist nun ihre Verknüpfung mit dem vorausgegangenen „Angst“-Teil. Hier wird der Schlussston des scheinbar ausweglos umherirrenden Bass-Melismas auf dem Wort „Angst“ von den drei anderen Stimmen umhüllt. Durch die den Bass dauernd unterschreitende Stimmführung des Tenors wird der Bass sozusagen in die bergende Mitte des Stimmenverbandes genommen, bis sein 4 Takte lang ausgehaltenes Schluss-h, dieses Relikt der Angst, langsam aber beständig in einem

steten decrescendo dahin geschmolzen ist. In T. 9 kann der Bass dann wieder den Grundton eines Dur-Dreiklangs mit großer Sept (c-e-g-h), dieses wunderbar aus den vorangegangenen Takten herausleuchtenden Höhepunktes des Abschnittes, bilden. Die Stelle schwingt dann in lang gezogenen Melismen auf der Silbe „-trost“ aus. Erstmals sind alle vier Stimmen aus einem homogenen Tonvorrat gespeist. Es ist dies das C-Dur-Spektrum unter Aussparung des Tones f.

Österliche Zuversicht

Wiederum mit diesem Schlussmelisma verschränkt setzt dann die Motivik des III. Teils sukzessiv alle vier Stimmen ergreifend ein. Hier nun dominieren Tonwiederholungen das melodische Geschehen. Die fanfarenartige Diktion lässt an das Ostergeschehen denken, einen Sieg des Lebens über den Tod, wie ihn beispielsweise Heinrich Schütz im Schlusschor seiner *Historia der Auferstehung Jesu Christi* darstellt:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with the word 'Christum,' followed by a melisma. The Alto part also begins with 'Christum,'. The Tenor part begins with 'Christum,'. The Bass part begins with a long note on 'h' (from 'Angst') and then moves to 'VI-CTO - RI - A'. The lyrics 'VI-CTO - RI - A' are repeated in the Bass part. The score is written in C major and 4/4 time.

Im Verlauf der o.g. Stelle in Distlers Motette nähern sich die Stimmen rhythmisch immer mehr einander an, bis ab T. 14 eine homophone Satzweise erreicht ist. Mehrfach zwischen den Dreiklängen C-Dur und G-Dur hin und her pendelnd erfährt der Satz dann in T. 17-19 in breiten Notenwerten seinen bestätigenden Abschluss „... überwunden“. Diesen lapidaren Schlusswiederholungen ist die terzverwandte harmonische Verbindung A-Dur / C-Dur (T. 12-13) vorangestellt. Gerade der A-Dur Akkord wirkt durch den erstmalig erklingenden Ton cis neu und unverbraucht. A-Dur / C-Dur – das cis auf dem Wort „Welt“ wird durch das c des C-Dur Dreiklangs in T. 13 „überwunden“.

Höchst sensibel zeichnet Distler von T. 11 bis T. 13

die rhythmische Struktur des Textes nach, sein Umschlagen in ein daktylisches Betonungsmuster „... hábe die Wélt überwúnden“. Diese plötzliche Beschwingtheit, diese Leichtigkeit des Metrums erfährt in der kompositorischen Umsetzung eine musikalisch inspirierte Gestalt. Gerade die eigenwillige Rhythmisierung des Soprans in T. 13 vermag die Bedeutung des Gesagten („...überwunden“) mit erlöster Unbeschwertheit zu verbinden.

Wir durchschreiten also in diesem ganzen ersten Teil der Motette folgende Stationen:

- I. Ausweglos erscheinende Angst
- II. Tröstend einhüllender Zuspruch
- III. Sieghaft beschwingte Erlösungszuversicht

Satztechnisch wird dies umgesetzt durch:

- I. Diffuses Stimmengeflecht
- II. Dualität von Bass und beruhigenden Wiederholungsgesten in den anderen Stimmen
- III. Sich bis zur Homophonie konsolidierenden Satz

Auch der Tonvorrat wird sukzessiv erweitert:

- I. Alle Töne außer gis, fis und cis
- II. Einführung von gis und fis
- III. Einführung von cis, ab T. 13 Reduktion des Tonmaterials auf den C-Dur Vorrat, ausgenommen bleibt der Ton f, was wiederum einen sinnfälligen Text-inhaltlichen Bezug zu T. 9 und 10 schafft.

Eine solch detaillierte Darlegung der einzelnen Phänomene dieser äußerlich so kleinen Motette mag den Eindruck erwecken, sie sei überladen oder wirke unorganisch. Nichts weniger als das! Die vermittelnden Kräfte einer einheitlichen Tonsprache lassen diesen ersten Teil von opus 12.7 als ein homogenes Ganzes erscheinen.

Ein Epigramm des Glaubens

Die lapidar anmutende Zweiteiligkeit von op. 12.7 erinnert nun an die in der Barockdichtung so beliebten Epigramme (siehe *Totentanz*), in denen zwei kurze antithetisch angelegte Sätze auf eine zugespitzte, zuweilen unerwartete Schlusspointe hinsteuern. So ist der sich anschließende Choralatz sozusagen der ruhende Gegenpol zum ersten Abschnitt und formuliert die Bitten des Individuums im Blick auf den Tod. In seiner Schlichtheit fängt er stilsicher die Volkslied-Atmosphäre ein, die diesen Choral umgibt. Eine gewisse Nähe zum bekannten „Innsbruck, ich muss dich lassen“ ist sowohl textlich (Bild des Hinfahrens) als auch melodisch (Choralzeile zwei und Schluss) wahrnehmbar. Die Melodie folgt dem Schema A B C B C D E. Bei aller Schlichtheit der Vertonung akzentuiert Distler mit wenigen kompositorischen Handgriffen die persönliche Ausrichtung des Textes. Alt und Tenor gehen bis über die Mitte des Chorals hinaus quasi „Hand in Hand“ in gleichen Notenwerten – ein Bild für Je-

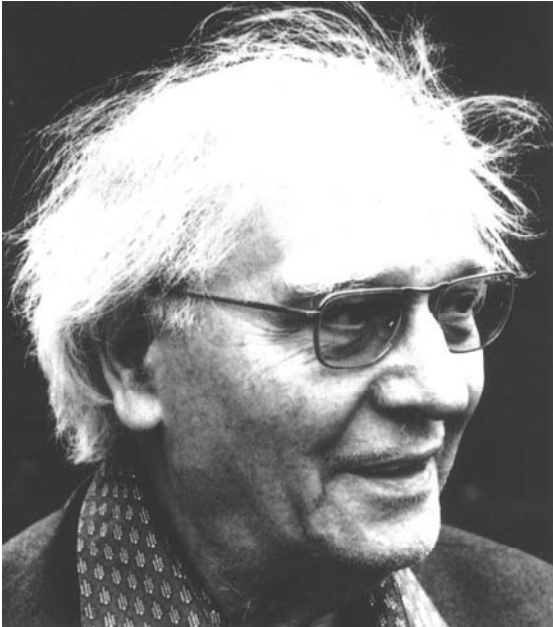
su Geleit der sterbenden Seele – ein Bild ganz aus dem Geist eines J. S. Bach. Wie in Distlers Choral-sätzen häufig festzustellen, greift die Bassstimme an wenigen Stellen aktiv in die Auslegung des Textes ein. In diesem Beispiel geschieht dies zum einen durch den von T. 24 bis 31 fast permanent erklingenden Ton h, der sinnfällig das Gehaltensein durch Jesus und die daraus erwachsende Sicherheit im Sterben ins Bild setzt, zum anderen erinnert die Stimmführung der zweiten und vierten Choralzeile mit den beiden Tritonusprüngen f-h / h-f daran, dass dieses „Hinfahren“ wohl doch nicht nur ein sanftes Hinübergleiten ist, sondern auch die Angst vor dem Verlassensein impliziert. Zugleich wird eine inhaltliche Korrespondenz zwischen den beiden oben beschriebenen identischen Choralzeilen B hergestellt. Überdies ist der betende Mensch des Chorals durch das chromatisch eingeführte b in T. 27 sowie den sich anschließenden Sextsprung auf „nicht“ ein vom Tod ergriffenes, flehend rufendes Individuum. Die Zeile D endet im leeren Oktavklang – ein Bild der Verlassenheit.



„... du wollst sie mir bewahren“

In der Vertonung der letzten drei Choralzeilen ver-

lässt Distler zunehmend die ruhig einerschreitende, weitgehend homophone Setzweise und lockert den Satz motettisch auf. Dabei zieht besonders die Alt-Stimme mit ihrem Recitativo, ihren eindringlichen Tonrepetitionen die Aufmerksamkeit auf sich, sodann mit dem ersten Melisma des Chorals („Händ“), welches sich in wunderbarer Bogenform über den Sopran erhebt, bis sie schließlich in T. 32 in intensiver persönlicher Anrede auf dem synkopisch wiederholten Wort „du“ den objektivierenden Charakter eines Chorals verlässt. Hier wird deutlich, woher Distler den Trost für eine von „Welt-Angst“ gepeinigter Seele erhoffte: von der Hand Jesu, welche sie im und über den Tod hinaus bewahrt.



„Meditative Ekstase“ Zu Olivier Messiaens kompositorischer Sprache

Am 10. Dezember 2008 jährt sich zum 100. Mal der Geburtstag von Olivier Messiaen. Sein farbiger Kompositionsstil hat insbesondere die Orgelmusik des 20. Jahrhunderts nachhaltig geprägt. Obwohl Messiaen seine zahlreichen, meist zyklisch angeordneten Orgelwerke über geistliche Themen zumeist mit der Bezeichnung „Meditation“ versah, lässt sich der sehr bildhafte, bisweilen ekstatische Ausdruck seiner Musik mit „meditativer Stimmung“ nur ungenügend

charakterisieren. Der folgende Artikel versucht sich dem Phänomen einer „meditativen Tonsprache“ daher grundsätzlicher zu nähern.

Olivier Messiaen, geboren 1908 in Avignon als Kind des Shakespeare-Übersetzers Pierre Messiaen und der Dichterin Cécile Sauvage, wächst zunächst in Grenoble auf: Die Hochalpenregion der Dauphiné ist seine Heimat; später entstehen hier in den Sommermonaten die meisten seiner Werke. 1919–30 durchläuft der Jungbegabte die traditionelle Musikausbildung am Pariser Conservatoire: U.a. studiert er Orgel und Orgelimprovisation bei Marcel Dupré sowie Komposition bei Paul Dukas. Seit den frühen 1930ern tritt er kompositorisch hervor; später wird er als Analyse- und Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire zu einer zentralen Gestalt der zeitgenössischen Musik.

Seine musikalische Entwicklung führt vom Impressionismus Debussys zu Kompositionstechniken der seriellen Musik, als deren Vorreiter er um 1950 gilt. Die Pariser „Classe de Messiaen“ mit ihren berühmtesten Schülern Boulez, Stockhausen und Xenakis wird in dieser Zeit zum Inbegriff für die kompositorische Suche nach neuen Wegen. Kennzeichnend für das Werk Messiaens ist ein Ineinanderwirken von rationaler, systematisch entwickelter Konstruktion und einem spekulativen Denken, das sich mit einer mittelalterlich inspirierten, sehr bildhaften, fast naiven Frömmigkeit verbindet. Die meisten seiner Werke sind – mit überwiegend geistlichem Inhalt – programmatisch ausgerichtet, Form- und Zahlensymbolik spielen eine große Rolle.

Seine musikalische Sprache ist schillernd; sie verbindet und verwendet eine Vielzahl von Elementen unterschiedlichster Herkunft: griechische und indische Rhythmen, mittelalterliche Neumen, Kompositionstechniken von Debussy, Skrjabin, Strawinsky und Bartók, serielle Techniken und auch der Natur abgelauschte Vogelgesänge.

Zu großer Differenziertheit entwickelt Messiaen die rhythmische Seite seiner Sprache, verwendet extreme Zeitdauern, konstruiert Symmetrien und komplexe Überlagerungen. Den emanzipierten Rhythmus als sehr neues und eigenes Element seiner Sprache begründet Messiaen theologisch-spekulativ: Rhythmische Vielfalt dient dem Bewusstmachen von Zeit – auch in ihren extremen Formen und Maßen – und damit einer Annäherung an das Udenkbare, die Ewigkeit.

„Glaubend geboren“

Messiaen war einer der wenigen – vielleicht der einzige – der stilbildenden kompositorischen Schwergewichte des 20. Jahrhunderts, für den geistliche und im weiteren Sinne religiöse Musik im Zentrum seines Werkes stand. Werke wie die „Trois petites Liturgies de la presence divine“, die „Couleurs de la Cité céleste“ und nicht zuletzt seine großen Orgelzyklen erscheinen wie einzelne Artikel eines großen Glaubensbekenntnis'. Seine sechzigjährige Tätigkeit als Titularorganist der Kirche St. Trinité (seit 1931) war mehr als nur Pflichterfüllung: Er verdankte ihr Rückhalt und Inspiration für seine geistliche Weltanschauung. „Je suis né croyant“ – „ich bin glaubend geboren“, sagte er einmal von sich und verdeutlichte damit die Selbstverständlichkeit einer von universalem Katholizismus geprägten, sein ganzes Denken durchdringenden geistlichen Haltung. Hierbei ist es weniger theologische Dogmatik als eine imaginäre Bilderwelt aus Glaubensgeheimnissen, Schöpfungswundern und mystischen Jenseitsvorstellungen, die sein geistliches Schaffen inspiriert. Titel wie „Wasser der Gnade“, „Farben der ewigen Stadt“, „Blicke auf das Jesuskind“, scheinen eine schwärmerische Sprache zu sprechen, die von Schülern und Zeitgenossen, teilweise auch vom Publikum scharf kritisiert worden ist. Doch Messiaens bildliche Vorstellungskraft entspringt mehr als blassem Schwärmertum, hat vielmehr eine ganz konkrete musikalische Seite: Aufgrund einer synästhetischen Veranlagung sieht er Farben, wenn er Klänge hört, und komponiert mit solchen Farbvorstellungen. Dementsprechend ist neben dem Rhythmus die (Klang-) Farbe eine der zentralen Kategorien der Messiaenschen Tonsprache. Sein Farbsinn lässt ihn bereits früh mit besonderen symmetrischen Tonleitern experimentieren: Aus diesen „Modi mit beschränkter Transpositionsmöglichkeit“ entstehen vielfältige, kristallin wirkende Akkordkaskaden von großer Leuchtkraft.

Meditation als Grenzüberschreitung

Das Wort „Meditation“ lässt viele Menschen an Entspannungsübungen denken, die schnelles Auftanken versprechen. „Meditative Musik“ wird zumeist mit „Wohlfühlmusik“ gleichgesetzt ...

Im Christentum wie auch in manchen fernöstlichen Religionen bedeutet Meditation indes weit mehr als geistige Erholung: Das Bemühen des Gläubigen um die „Vita contemplativa“ erwächst aus dem Bedürfnis, dort weiterzugehen, wo der Verstand an seine Grenzen gekommen ist. Den meisten religiösen Meditationspraktiken ist die Strenge der äußeren Form gemeinsam, die eine große geistige Wachheit erfordert – man denke etwa an die Exerzitien. Anders als zielorientiertes, logisches Denken geschieht Meditieren nicht in einer objektiven (verallgemeinerbaren) Erkenntnisabsicht, sondern ist immer auch ein persönliches In-Sich-Selbst-Horchen: Die Tiefenpsychologie weiß, dass sich Gedanken auch jenseits der Bewusstseinsgrenze vernetzen und so „Erkenntnisse“ entstehen, die rein rational nicht erreichbar wären, sich andererseits aber auch der Begrifflichkeit der Sprache entziehen. Hier liegt die Stärke der Künste: Mit ihrer Hilfe vermag der Mensch die Grenze des logisch-sprachlich Denk- und Darstellbaren zu überwinden.



Nun ist Musik – selbst als Ausdrucksmittel für außermusikalische Inhalte – sicherlich nicht per se meditativ, was nicht zuletzt die eher rationale Zugangsweise des Mittelalters zeigt. Die spätere Idee der absoluten Musik als eines rational abgesicherten Gedankengebäudes aus „tönend bewegten Formen“, deren beabsichtigte Einheitlichkeit sich auf Form-, Verfahrens- und Materialstrenge zu gründen hat, gipfelte im 20. Jahrhundert in der seriellen Musik.

Obgleich Messiaen hier zeitweise als Vorreiter galt, fällt es schwer, seine Persönlichkeit in dieses rationale Fortschrittsmodell einzuordnen. Sein Stil ist nicht von konsistenter Systematik, sondern scheint vielmehr geradezu das Disparate und Grenzüberschreitende zu suchen, erfüllt von einer eklektizistischen Bewunderung für ausgefallene Klänge, Konstruktionsideen und Inspirationsquellen, die er „Gout du Merveilleux“ nannte. Karlheinz Stockhausen hat seinen Lehrer Messiaen einmal als „glühenden Schmelztiegel“ bezeichnet, der „Totes auferwecken“ könne.¹ Messiaen selbst wünschte sich eine „farblich schillernde, verfeinerte, ja wollüstige Musik, eine Musik, die einem theologischen Regenbogen gleicht!“² Der Regenbogen als Inbegriff des Immateriellen und gleichzeitig Allumspannenden, als farbiges Symbol göttlicher Ordnung: Kaum ein Bild vermag so treffend Messiaens Musik zu charakterisieren.

Das „meditative Potential“ dieser Musik lässt sich nicht leicht auf knappem Raum schildern. Im Folgenden werden drei Aspekte herausgestellt: Die Idee des Zyklischen, die Bedeutung der Zeit und die Fähigkeit Messiaens, in seiner Musiksprache so unterschiedliche Elemente wie Gregorianik und Vogelgesang zu verschmelzen. Die musikalischen Beispiele sind zwei Orgelwerken des Übergangs entnommen: mit den „Corps glorieux“ (1939) endet Messiaens frühe Kompositionsphase und seine Tonsprache wird deutlich experimenteller; das „Verset pour la fête de la Dédicace“ (1960) markiert den Übergang zum Spätwerk.

Die Idee des Zyklischen: Kreisbewegung als Prinzip

Man kann Meditation auch als „gedankliches Umkreisen“ verstehen, das sich vorzugsweise auf Gegenstände richtet, deren eigentlicher „Grund“ dem menschlichen Fassungsvermögen nicht zugänglich ist, um durch die Vielfalt der äußeren Erscheinungsformen etwas vom Unfassbaren zu erahnen.

Messiaens „Gegenstände“ könnten ungegenständlicher nicht sein: Es sind die Mysterien des (katholischen) Glaubens und die Wunder der Schöpfung, zu denen er primär das Geheimnis von Zeit und Ewigkeit zählt. All seine Werke und ihre einzelnen musikalischen Elemente „kreisen“ im wahrsten Sinne des Wortes um diese Themen: Messiaens Kompositionen sind zumeist Zyklen, die einzelne Aspekte des Themas von verschiedenen Seiten beleuchten. So enthält der populäre Weihnachtszyklus „La Nativité du Seigneur“ (1935) u.a. Meditationen über „Die Jungfrau und das Kind“, „Das Wort“, „Die Engel“, „Jesus nimmt das Leiden an“. Der Zuhörer hört keine Geschichte, sondern betrachtet gleichsam einzelne Tafeln eines Altarbildes.

Messiaens Osterzyklus „Les Corps glorieux“ (1939) ist unter den frühen Orgelwerken sicherlich der experimentellste. Sieben Sätze, darunter zwei einstimmige, schildern „Reinheit“, „Kraft“ und „Glanz“ der Auferstandenen und handeln auch von den „Wassern der Gnade“, dem „Engel mit dem Räucherwerk“ und vom „Mysterium der Dreifaltigkeit“. Im Zentrum des Werkes steht der „Kampf des Lebens mit dem Tod“, wie so oft bei Messiaen in der Form eines Diptychons mit ungeheurer Kontrastwirkung: Auf eine „tumultuöse“ Toccata, die mit erbarungslosen Schlägen endet, folgt eine entrückte, extrem langsame Kantilene (siehe Notenbeispiel 2), die nach Worten des Komponisten den Zeitstillstand im Augenblick der Auferstehung ausdrücken soll.

Das Umkreisen des Themas setzt sich im Innern der Stücke fort: Im folgenden Abschnitt aus dem VI. Satz der „Corps glorieux“ verschieben sich ostinate Bewegungen gegeneinander, ohne dass ein gemeinsamer Zielpunkt erreicht würde. Solche der Improvisation nahe stehenden Passagen, die sich scheinbar absichtslos „drehen, ohne ans Ziel zu wollen“, sind typisch für Messiaens „meditativen“ Stil.

Notenbeispiel 1: VI. „Joie et clarté des Corps glorieux“, Ausschnitt aus zweitem Mittelteil



Auch Messiaens Harmonik zeigt solche Kreisbewegungen: Vielleicht ist es kein Zufall, dass ihr symmetrische Leitern zugrunde liegen, denen – ganz anders als den traditionellen Tonleitern der abendländischen Musik – ein eindeutiger Grundton als einheitliches Zentrum fehlt: Die folgende Passage basiert auf einer Tonleiter aus abwechselnd Halb- und Ganztönen. Die Symmetrie dieses Modus kehrt in den Akkordfolgen wieder: Die vier Zentren Fis–A–C–Es wechseln einander wie regelmäßige Kristalle ab; die Bewegung könnte endlos so weitergehen ...

Notenbeispiel 2: IV. „Combat de la mort et de la vie“, Beginn des zweiten Teils

Extrêmement lent, tendre, serein (dans la Paix ensoleillée du Divin Amour)

Fis-Dur Es-Dur A-Dur

Fis-Dur C-Dur Fis Es A Fis C A A7

Das Geheimnis der Zeit

„Stellen wir uns einen einzigen Schlag im ganzen Universum vor. Einen Schlag: Ewigkeit vorher, Ewigkeit nachher. Ein Vorher, ein Nachher: Das ist die Geburt der Zeit. Stellen wir uns einen zweiten Schlag vor, fast sofort danach. Da jeder Schlag sich um die Stille verlängert, die ihm folgt, wird der zweite Schlag länger als der erste sein. Andere Zahl, andere Dauer: das ist die Geburt des Rhythmus.“³

Zeit ist das Hauptthema für Messiaen. Die äußerst komplexe rhythmische Dimension seiner Musik scheint das

veränderte Zeitbewusstsein des 20. Jahrhunderts zu spiegeln. Zumindest unser theoretisches Wissen um die Zeit hat sich seit Einstein revolutioniert: Zeit existiert nicht absolut, sondern wird als Tempo von Veränderungen gemessen. In der Nähe der Lichtgeschwindigkeit dehnt sie sich bis ins Unendliche. All dies sprengt die menschliche Vorstellungskraft. Trotzdem gehört das Gefühl unterschiedlicher Zeitempi und schwankender Zeitempfindung durchaus zur Alltagserfahrung und lässt sich insbesondere auch künstlerisch ausdrücken.⁴ Genau dies tut Messiaen mit seiner Musik: Sein großes Interesse für extreme Temporelationen und vertrackte rhythmische Konstruktion beruht auf einem neuen, äußerst differenzierten Zeitempfinden. Bezeichnend hierfür sind die sogenannten „Valeurs ajoutés“: Diese einem regelmäßigen Rhythmus oder einem langen Notenwert hinzugefügten kleinen Werte lassen das Zeitempfinden buchstäblich „aus dem Takt“ geraten, wie der Anfang des III. Satzes aus „Les Corps glorieux“ zeigt:

Notenbeispiel 3: III. „L’Ange aux parfums“, Anfang



Solche „hinzugefügten Werte“ zwingen den Musiker, einen Rhythmus nicht als Unterteilung längerer Zeitdauern (vor dem Hintergrund eines regelmäßig pulsierenden Metrums), sondern als Multiplikation kleinster Notenwerte zu denken. Die Folge ist, dass gerade die z.T. extrem langsamen Tempi Messiaens, welche meist Ewigkeit, Unendlichkeit ausdrücken (s. Notenbeispiel 2), auch als solche empfunden werden: Man nimmt Langsamkeit besonders dann als solche wahr, wenn der eigene „Zeittakt“ schnell bleibt.

Gregorianik und Vogelstimmen

Der Prägung durch die katholische Liturgie verdankt Messiaen seine Vorliebe für gregorianische Gesänge, die er auf eigene und neue Weise in seine Werke integriert. Dies zeigt besonders schön der erste Satz der „Corps glorieux“ („Subtilité des Corps glorieux“) – das wohl erste einstimmige Orgelstück der Musikgeschichte. Messiaen verschmilzt hier das gregorianische „Salve Regina“ mit der chromatischen Welt seiner „modes à transpositions limitées“ und lässt einen fremdartig leuchtenden Mönchsgesang entstehen:

Notenbeispiel 4: „Salve regina“ (aus: *Liber usualis*, Tournai 1962)
Messiaen, „I. Subtilité des Corps glorieux“, Anfang

Seit den 1940er Jahren findet und entwickelt sich ein weiteres sehr individuelles Element der Messiaenschen Musik: der Vogelgesang. Bereits im Alter von 15, so Messiaen, habe er versucht, Vogelstimmen zu notieren.⁵

Man sieht Messiaen auch noch im reiferen Alter in amerikanischen Canyons, in den französischen Alpen, in Südeuropa und Kleinasien mit Notizblock und Tonband Vogelstimmen notierend. Die Vielfalt der Vogelgesänge als ein musikalisches Schöpfungswunder bedeutet ihm mehr als Naturkolorit: Sich oft als Ornithologe bezeichnend, zitiert er seit den 40er Jahren Vogelstimmen protokollartig in fast allen Werken (immer mit genauen Angaben der beteiligten Vögel); später entstehen ganze Vogelstimmenzyklen.

Während Messiaens mittlere Schaffensphase zunächst den Eindruck macht, als habe namentlich in den Orgelwerken dieser Zeit (Messe de la Pentecôte, Livre d'orgue, 1950/51) die Vogelstimmenmusik seine frühere Beschäftigung mit der Gregorianik abgelöst, verbinden seine späten Orgelwerke beides miteinander. Das erste Werk dieser Art ist das 1960 für das Pariser Conservatoire geschriebene „Verset pour la fête de la Dédicace“. Nach der harten, atonalen Sprache des „Livre d'orgue“ findet Messiaen hier zu einer gemäßigeren Sprache zurück. Das 10-minütige Werk basiert auf dem gregorianischen Alleluia zum Kirchweihfest und ist deshalb besonders interessant, weil Messiaen hier – anders als in den beiden Zyklen „Meditations sur le Mystère de la Sainte Trinité“ (1969) und „Livre du Saint Sacrement“ (1984), wo Gregorianik meist unverändert zitiert wird – die gregorianische Vorlage auf engstem Raum ungewöhnlich „stilpluralistisch“ umsetzt. Das Stück beginnt herb. Messiaen verfremdet seine Vorlage hier viel stärker als zuvor in den „Corps glorieux“⁶: Die melodisch-rhythmischen Konturen des Alleluias bleiben zwar, doch die stark gespreizten Intervalle lassen die atonale Karikatur einer gregorianischen Melodie entstehen.

Notenbeispiel 5: Alleluia zum Kirchweihfest (aus: Liber usualis, Tournai 1962)

Messiaen, „Verset pour la fête de la Dédicace“, Beginn

Ganz anders die folgende Passage, wo ein anderer Ausschnitt des Alleluias – nun unverändert – mit einem weichen „harmonischen Heiligenschein“ umgeben ist:

Notenbeispiel 6: „Verset“, T. 16/17

Der zentrale Teil des Stückes enthält eine lange Solopassage der „grive musicienne“ („Singdrossel“), für Messiaen „un de plus grands inventeurs ... Le chant de la grive musicienne se caractérise par de petits motifs,

fortement rythmés, et répétés 2, 3, 4, et parfois 5 fois en succession, mais le plus souvent 3 fois de suite, à la manière d'une incantation, ce qui lui confère une autorité rituelle presque magique. Le timbre général est fluté...⁷ Der Beginn dieses „Singdrossel“-Solos lehnt sich unverkennbar an die verfremdete Alleluia-Passage des Anfangs an:

Notenbeispiel 7: „Verset“, Beginn des Vogelstimmensolos T. 27/28

Un peu vif
27 *mf* (grave musicienne)
(rythmé, avec une joie étrange)

Man hat beinahe den Eindruck, dass es sich bei den Rufen der Singdrossel um gespreizte, unendlich schnelle und helle Halleluja-Rufe handelte! Nicht zuletzt durch seine Wiederholung wird der Alleluia-Anfang (s. Notenbeispiel 5) zum Vorboten dieses ekstatischen „Jubilus“, ein Zeichen für die Subtilität, mit der Messiaen Gregorianik und Vogelsprache in diesem leider selten zu hörenden Meisterwerk einander annähert.

Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

¹ Karlheinz Stockhausen, *Hommage à Messiaen*, in: *Melos* 25 (1958), S. 392.

² Aus: Elmar Budde, *Vom Zauber des Unmöglichen*, in: Thomas Daniel Schlee / Dietrich Kämper (Hg.), *Olivier Messiaen*, Köln 1998, S. 21–27, dort S. 27.

³ Olivier Messiaen, Vortrag in Brüssel, in Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hg.), *Olivier Messiaen* (Musikkonzepte 28), München 1982, S. 1–5, Zitat S. 1.

⁴ Thomas Manns „Zauberberg“ handelt von „psychischer Zeitdilatation“: Eine immer ereignisärmere Zeit vergeht – obwohl von Langeweile geprägt – in der Rückschau zunehmend schneller.

⁵ Claude Samuel, *Nouveaux Entretiens – Neue Gespräche*, in: Schlee / Kämper, *Olivier Messiaen*, S. 37–48, dort S. 41.

⁶ Später, in den „Meditations sur le Mystère de la Sainte Trinité“ und im „Livre du Saint Sacrement“, wird Messiaen die gleiche Alleluia-Melodie wieder unverändert benutzen.

⁷ Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d' Ornithologie* (1949–92), Bd 2, hg. v. Yvonne Loriod, Paris 1999, S. 108.

Prominente äußern sich

zu Themen der Kirchenmusik

■ Kirchenmusik und Moderne von Prof. Dr. h.c. Heinz Werner Zimmermann

So selbstverständlich ist es gar nicht, dass es in unseren aufgeklärten, modernen Zeiten noch eine moderne Kirchenmusik gibt. Vor hundert Jahren, zu Beginn des 20. Jhdts., war eher das Gegenteil selbstverständlich. Führende Komponisten wie Richard Strauss oder Hans Pfitzner, Claude Debussy oder Maurice Ravel und viele andere hielten sich von der Kirchenmusik völlig fern.

Seit dem Ersten Weltkrieg hat sich das geändert. Plötzlich wurde in jener gewaltigen Urkatastrophe des 20. Jhdts. die eitle Wahnhaftigkeit des Fortschrittsglaubens und die schutzlose Ausgesetztheit des gottfernen Menschen offenbar. Die großen Komponisten gehörten nun zu den ersten, die sich erneut geistlichen Themen zuwandten. Vorgearbeitet hatten ihnen schon Max Reger in Deutschland (denken wir nur an seine Choralfantasien für Orgel, an seine Motetten, an seinen „100. Psalm“ oder an seine ohne Opuszahl erschienenen Kirchenkantaten) und Gabriel Fauré in Frankreich (mit seinem „Requiem“). Nun aber wandten sich große Komponisten mit unstreitigen Hauptwerken oder gar mit dem Hauptteil ihres Schaffens geistlichen Themenstellungen zu. Und die modernen Musikfreunde, von aufgeschlossenen Musikkritikern bestärkt, wandten diesem Schaffen große Aufmerksamkeit zu. Führende Orchesterdirigenten, Chorleiter und Organisten verankerten solche Hauptwerke im Repertoire. Auf Honeggers „König David“ folgten Kodalys „Psalmus hungaricus“, Janaceks „Glagolitische Messe“ und Franz Schmidts „Buch mit den Sieben Siegeln“. Igor Strawinsky schrieb als Ergebnis persönlicher religiöser Neubesinnung drei lateinische Motetten und 1930 seine bedeutende „Psalmensymphonie“. - Einige jüngere deutsche Komponisten machten die



Kirchenmusik zu ihrem künstlerischen Hauptbetätigungsfeld und schufen Bleibendes für Chor a cappella (etwa Pepping mit seiner Nikodemus-Motette oder dem „Weltgericht“, Distler mit seiner „Geistlichen Chormusik“). – Die Orgelmusik, in Deutschland durch frühbarocke Vorlieben eher behindert, hatte in Frankreich einen geradezu epochalen Neuwuchs im Frühwerk Olivier Messiaens zu verzeichnen („La Nativité du Seigneur“ von 1936 und „Les Corps glorieux“ von 1939). Durch ein Orgelkonzert bereicherte ein weiterer französischer Komponist, Francis Poulenc, zur selben Zeit das Orgelrepertoire und wurde auch für die kirchliche Chormusik nachwirkend produktiv durch seine a cappella-Motetten und später durch seine chorsymphonischen Werke „Stabat Mater“ und „Gloria“.

Es liegt auf der Hand, dass die noch entsetzlicheren Katastrophen des Zweiten Weltkrieges erneut und noch stärker zu geistlicher Besinnung aufriefen. Schon 1945 trat in der Schweiz ein Frank Martin mit seiner chorsymphonischen Friedensbotschaft „In Terra Pax“ auf den Plan und übertraf dieses oratorische Werk wenig später noch mit seiner Passion

„Golgotha“. Arthur Honegger schrieb seine tief-ernste „Symphonie Liturgique“ und sein Oratorium „Totentanz“. Der großen Chortradition Englands zu verdanken waren 1939 Michael Tippetts Oratorium „A Child of Our Time“ und 1942 Benjamin Brittens „Ceremony of Carols“; als ihr einstweiliger Höhepunkt darf Brittens großes „War Requiem“ von 1962 betrachtet werden; auch Leonard Bernsteins „Chichester Psalms“ von 1965 sind dieser großen Tradition geschuldet. Erwähnenswert ist, dass fast das gesamte amerikanische Alterswerk Igor Strawinskys der geistlichen Musik gewidmet ist, auch wenn es sich im Repertoire bisher nicht verankern konnte. Aus dem reichen kirchenmusikalischen Schaffen des Polen Krzysztof Penderecki ragt auch heute noch seine „Lukas-Passion“ von 1965 hervor.

Was sich von der geistlichen Musik und der Orgelmusik von noch jüngeren Komponisten als bleibend erweisen wird, läßt sich heute höchstens vermuten, jedoch noch nicht mit Sicherheit absehen. Nicht alle jemals komponierte Musik kann immerfort lebendig erhalten werden, auch nicht alle jemals komponierte Kirchenmusik. Musik als eine von Interpreten abhängige Kunst ist darauf angewiesen, sich auf eine Auswahl des Unentbehrlichen und Nachhaltigen zu beschränken, auf einen „Kanon“, auf ein „Repertoire“. Dieser Auswahlprozess kann 50 Jahre dauern. Und wer trifft diese Auswahl? Erfahrungsgemäß ist hierfür eine dreifache Zustimmung erforderlich. In erster Linie hierzu berufen sind die hauptberuflichen Kirchenmusiker, hochqualifizierte Chorleiter und Organisten, die sich mit der Sache der Kirchenmusik identifizieren. Wenn sie sich nicht mit einem rein musealen Abstellgleis begnügen wollen, müssen sie die ständige Erneuerung eines nachhaltigen kirchenmusikalischen Repertoires im Auge behalten und sich den erwähnten Auswahlprozess zur Pflicht machen. In zweiter Linie sind hierzu berufen die Musikwissenschaftler und Musikkritiker, soweit sie kirchenmusikalisch genügend beschlagen sind. Und last but not least müssen drittens auch jene nicht-professionellen Musikfreunde mitentscheiden, die durch vieljährige kirchenmusikalische Erfahrungen auf intuitive Weise zu beurteilen gelernt haben, ob ein neues kirchenmusikalisches Werk den unab-

dingbaren Maßstäben an geistlichem Tiefgang und kompositorischer Relevanz standhält.

Zur Repertoire-Auswahl ist also ein wirklicher „Dreiklang“ erforderlich: Interpret, Wissenschaftler und erfahrener Musikfreund sind seine drei Bestandteile. Wenn einer dieser Bestandteile sich verweigert, wird ein kirchenmusikalisches Werk schwerlich überdauern. Auch der qualifizierteste und aufgeschlossenste Kirchenmusiker kann seinem Repertoire kein neues Werk hinzufügen, das durch unübersteigbare technische Hürden die Möglichkeiten seines Chores oder seiner Orgel überfordert oder wenn es in seiner künstlerischen Wirkung so spröde ist, dass kein Hörer den Wunsch nach Wiederbegegnung verspürt. Andererseits wird ein neues kirchenmusikalisches Werk, das etwa aus kommerziellen Gründen in banaler oder stillloser Machart lediglich auf leichte Zugänglichkeit aus ist, kaum Befürwortung vonseiten musikhistorisch ausgebildeter, kompetenter Musikkritiker finden. Deren Befürwortung finden sehr oft eher geistlich motivierte Werke einer radikalen Avantgarde, deren experimentalistisches Vokalschaffen in der Regel auf seltene Aufführungen durch hochspezialisierte Rundfunkchöre beschränkt bleibt. Im Rundfunk zu abgelegenen Sendezeiten ausgestrahlt bleibt es zwangsläufig von der nötigen Zustimmung durch die erfahrenen Musikfreunde abgeschottet.

Dass moderne Kirchenmusik atonal sein müsse, glaubt heute niemand mehr im Ernst. Strenge Atonalität ist Episode geblieben, während sich die vorzeitig totgesagten tonalen Ausdrucksmittel der Musik während des gesamten 20. Jahrhunderts kräftig weiterentwickelt haben. Das hat außer bei Britten und Penderecki auch beispielsweise bei Arvo Pärt und bei vielen anderen (etwa bei John Tavener oder Sven-David Sandström) zu ganz neuartigen Profilierungen geführt. Auch außerhalb der Kirchenmusik und außerhalb Europas, etwa in den USA, bedienen sich heute die führenden Komponisten (wie Steve Reich und John Adams) völlig unbefangenen neotonaler Ausdrucksmittel.

Unsere europäische Kirchenmusik muss sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts einer ganz anderen und ungleich schwerer wiegenden Herausforderung stellen. Die globalisierte Welt der Zukunft wird als Normalfall immer mehr das Nebeneinander ganz unterschiedlicher Weltreligionen in allen Ländern des christlichen Abendlandes, d.h. in allen Ländern Europas, selbstverständlich machen. Werden wir dann beispielsweise künftig in unseren multikulturellen Kindergärten noch Weihnachtslieder singen lassen können? Werden wir musikbegabten Abkömmlingen etwa von orientalischen Migranten unsere Kantoreien öffnen können? Dürfen unsere Oratorienchöre mit ihrem fast ausschließlich christlich geprägten Konzertrepertoire künftig noch kommunale Zuschüsse erhoffen, wenn in unseren Großstädten der Anteil der christlichen Bevölkerung etwa unter 50% absinken sollte?

In dieser Zeitschrift hat im vergangenen Jahr die hochangesehene Heidelberger Ordinaria für Musikwissenschaft, Prof. Silke Leopold, am Beispiel von Monteverdis „Marienvesper“ die Überzeugung zum Ausdruck gebracht, dass dieses großartige Werk katholischer Kirchenmusik auch mit seinem „Ora pro nobis“ von Nicht-Katholiken gesungen werden kann und soll. Warum sollen dann künftig nicht auch naturalisierte Muslime in unseren Kantoreien und Oratorienchören mitsingen, vorausgesetzt, dass sie die erforderliche musikalische und stimmliche Eignung dafür mitbringen? Es wird für sie eine große Hilfe bei der Eingewöhnung in unseren Kulturkreis sein.

Und umgekehrt? Sollen dann auch Christen geistliche Musik muslimischer Provenienz mitsingen? Kaum. Sie können das gar nicht, denn diese Musik gibt es nicht. Und hier kommen wir auf ein entscheidendes Argument für unsere christliche Kirchenmusik. Keine kultische Musik anderer Weltreligionen hat es zu einer derartigen künstlerischen Höhe und musikhistorischen Bedeutung gebracht wie die christliche Kirchenmusik. Das darf von uns ganz ohne Überheblichkeit festgestellt werden. Ähnlich wie musikalisch hochbegabte Türken (etwa die Pianistinnen Güher und Süher Pekinel) oder Inder (z.B. Zubin Mehta) oder Chinesen (z.B. Lang Lang) mit

größter Selbstverständlichkeit und größtem Erfolg begonnen haben, sich mit der abendländischen Instrumentalmusik vertraut zu machen (ein Japaner wie Masaaki Suzuki gar mit der kirchlichen Vokalmusik Johann Sebastian Bachs), so sollten sich auch unsere jungen Migranten-Mitbürger schon früh mit der weltweiten musikhistorischen und künstlerischen Bedeutung des christlichen Musikerbes vertraut machen, wo immer es ihnen offensteht.

Das ist ein Grund mehr für alle Kirchenmusiker, zusammen mit unseren Musikwissenschaftlern und erfahrenen Kirchenmusikfreunden bei der Auswahl eines progressiv erweiterten kirchenmusikalischen Repertoires mit aller Sorgfalt auf kompositorische Relevanz und künstlerische Nachhaltigkeit zu achten. Nur dann wird sich die christliche Kirchenmusik als unverzichtbares kulturelles Welterbe auch künftig darauf verlassen können, allen kunstsinnigen Menschen zugänglich zu bleiben.



**klavier
WERKSTATT
+ STIMMSERVICE**

**Marion Beuter
Klavierbauerin**

Individuelle Klanggestaltung
durch Stimmung und Intonation
Reparaturen

www.klavierwerkstatt-marion.de
Tel. 06223-92 59 06 ■

■ „Schalom“, Genossen!
Ein jüdischer Kanon im Evangelischen Gesangbuch
 von KMD Prof. Dr. Wolfgang Herbst



Die drei jüdischen Lieder im Stammteil unseres Gesangbuchs (EG 433 *Hevenu schalom alechem*, EG 434 *Schalom chaverim* und EG 489 *Gehe ein in deinen Frieden*) sind alle mit dem Vermerk gekennzeichnet „aus Israel“, obwohl streng genommen keines von ihnen aus Israel stammt, denn sie sind älter als der Staat Israel und stammen aus den zionistischen Bewegungen in Deutschland und Osteuropa. Ein Beispiel dafür ist der Kanon *Schalom chaverim*, der in deutschen zionistischen Jugendgruppen weit vor der Gründung des Staates Israel gesungen worden ist. Der Zugang zu seiner Entstehung erschließt sich aus seinem Text, denn der lautet ursprünglich anders, als wir ihn aus dem Gesangbuch kennen und bezieht sich auf die Einwanderung europäischer Juden ins britische Mandatsgebiet Palästina. Er will den deutschen Juden Mut machen,

nach Palästina auszuwandern um dort eine neue Identität zu suchen oder ihre wahre Identität zu finden und tut dies mit folgenden Worten: *Schalom chaverim* (שלום Frieden, חברים Genossen/Kameraden), *l'hitraot* (להתראות auf Wiedersehen) *b'erez jibrael* (בארץ ישראל im Lande Israel). Das Wiedersehen im Heiligen Land ist von alters her ein Thema der jüdischen Frömmigkeit in aller Welt. In der Pessach-Haggada, der Sammlung von Auslegungen, Geschichten, Regeln und Bräuchen für das Fest, grüßen sich die Diaspora-Juden am Ende der Pessachfeier mit den Worten *Nächstes Jahr in Jerusalem!* und bekennen auf diese Weise ihre Glaubenstreue, ihre eschatologische Hoffnung und ihre Verbundenheit mit dem Heiligen Land.¹ Im Zuge der zionistischen Einwanderungsbewegungen nach der Balfour-Erklärung, die 1917 die Errichtung „einer nationalen Heimstätte für das jüdische Volk in Palästina“ versprach, veränderte sich jedoch diese Jerusalem-Hoffnung unter den Auswanderungswilligen. Aus der religiösen Sehnsucht nach Jerusalem wurde der weltlich-konkrete und in weiten Teilen sozialistisch geprägte Traum von einer jüdischen Heimstätte in Palästina („Land Israel“), wo die Juden endlich vor Verfolgung sicher in einem eigenen Staat leben können. Im Gegensatz zur traditionell-religiösen Pessach-Liturgie spielte die Stadt Jerusalem unter den jungen Zionisten keine hervorgehobene Rolle mehr. Das spiegelt sich auch in den Liedern, die in den Dreißigerjahren gesungen wurden. Es war die Zeit der „Jugend-Alija“, der 5. Einwanderungsbewegung, die vom Frühjahr 1932 an vor allem Jugendliche und Kinder – oft ohne Eltern – nach Palästina brachte. Organisiert wurde diese Bewegung von Recha Freier aus Berlin². Dort entstand auch ein jüdisches Jugend-Liederbuch namens *Shirej Erez Israel* (Lieder des Landes Israel)³, das unser Lied als dreistimmigen Kanon mit der Schlussformel *Auf Wiedersehen im Lande Israel!* enthält. Dieses Liederbuch in hebräischer Sprache richtete sich zunächst an die jüdischen Jugendverbände in Deutschland, denen die Begeisterung für „Erez Israel“ vermittelt werden sollte. Viele von ihnen setzten sich dafür ein, dass Hebräisch, die Sprache des ersehnten „Judenstaates“ (Theodor Herzl), auch in jüdischen Kreisen und Familien in Deutschland zur Umgangssprache wird. Sie distanzieren sich damit von den integrierten und assimilierten Juden, die sich national und kulturell ganz bewusst als Deutsche empfanden.

Im Laufe der Jahre waren Tausende von Juden aus aller Welt in Palästina sesshaft geworden. 1933, zu Beginn der Hitlerherrschaft in Deutschland, kamen zu den 190 000 Juden in Erez Israel 37 000 neue hinzu, so dass die

¹ Goldschmidt, Ernst Daniel (Hg.), *Die Pessach-Haggada*, Berlin 1936, S. 104

² Naor, Mordecai, *Eretz Israel – Das zwanzigste Jahrhundert*, Köln 1998, S. 173

³ Jakob Schönberg (Hg.), *שירי ארץ ישראל Shirej Erez Israel*, Jüdischer Verlag Berlin 1935 (1947 Jerusalem; unveränderter Nachdruck), S. 29

Gesamtzahl des Jischuw, der jüdischen Bevölkerung Palästinas, innerhalb eines einzigen Jahres um 20% anstieg.⁴ Die Einwanderer brachten ihre eigene Kultur in ihre neue Heimat mit, auch den in der Diaspora beliebten Kanon *Schalom, chaverim!*, aber damit entstand zugleich ein Problem. Sie waren ja nun im Land Israel angekommen und der Gruß „Auf Wiedersehen in Erez Israel!“ hatte dadurch seinen aktuellen Bezug verloren. So entstand schon bald der Wunsch, das Lied bzw. den Kanon ohne seinen politischen Bezug auf die Einwanderung als allgemeinen Abschiedsgruß und Friedenswunsch verwenden zu können. Bei vielfältigen Gelegenheiten wollten die Jugendlichen *Schalom chaverim* in ihren Gruppen singen. Dazu musste es ein wenig variiert werden. Ein Beispiel dafür lag bereits vor, denn es hat schon vor der Auswanderung nach Palästina Lehrer gegeben, die zu Beginn des Unterrichts ihre Kinder mit unserem Lied begrüßten. Sie taten dies in einer originellen D-dur/h-moll-Variante mit folgendem Text: |: *Schalom, j'ladim!* :| (Schalom, ihr Kinder!) und die Kinder antworteten: |: *Schalom, hamoré!* :| (Schalom, Herr Lehrer!) oder sie fügten sogar den Namen des Lehrers ein, zum Beispiel |: *Schalom, Rabbi Schmuel!* :| In einem Liederbuch für Schulen, Jugendgruppen und Familien⁵ finden wir dieses Begrüßungslied bereits 1935 mit dem Schluss *Schalom, schalom*. Dabei wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass dies ursprünglich ein Abschiedslied ist, das zum Wiedersehen in Erez Israel aufruft.

Unser Abschiedskanon wird 1942 in einem New Yorker Jugendliederbuch („Songs of Zion“)⁶ der *Zionist Organization of America* erstmals in Text und Melodie in der Fassung wiedergegeben, die 1993 – unter Hinzufügung lediglich einer einzigen Punktierung in Takt 3 – ins Evangelische Gesangbuch aufgenommen worden ist. Der Text endet jetzt ohne die Angabe, wo man sich wiedersehen möchte, mit den Worten *l'hitraot, l'hitraot, schalom, schalom*. Das Lied wird dabei um einen Takt verlängert, so dass der ursprünglich siebentaktige Kanon nun acht Takte zählt.

The image shows a musical score for three different versions of the song 'Schalom, chaverim!'. Each version is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes.

- Shirej Erez Israel 1935:** The tempo is marked 'Giacoso'. The lyrics are: Scha-lom cha-we-rim, sha-lom cha-we-rim, sha-lom, sha-lom. L-hit-ra-ot b'-c-rez jib-ra-el!
- Songs of Zion 1942:** The tempo is marked 'Rhythmically'. The lyrics are: Sha-lom cha-ve-rim, sha-lom cha-ve-rim, sha-lom, sha-lom. L-hit-ra-ot, l-hit-ra-ot, sha-lom sha-lom.
- Hawa Naschira 1935:** The tempo is marked 'Giacoso'. The lyrics are: Scha-lom, j'-la-dim, sha-lom, j'-la-dim, sha-lom sha-lom. Scha-lom, j'-la-dim, sha-lom j'-la-dim, sha-lom!

Auch der von unbekanntem Verfasser stammende deutsche Text *Der Friede des Herrn geleite euch, schalom, schalom* spricht nicht mehr von der zionistischen Einwanderung nach Palästina, sondern beschränkt sich – wie die New Yorker Textfassung von 1942 – auf die Bedeutung eines Friedensgrußes bei Verabschiedungen. Das ist auch die Funktion des Liedes in unserem Gesangbuch. Es kann gesungen werden, wenn Gruppen auseinandergehen oder an die Stelle des liturgischen Friedensgrußes treten, der in Anlehnung an Ex 4,18 oder Mk 5,34 *Gehe hin im Frieden [des Herrn]* lautet und vor dem Segen (Benedicamus) gesprochen wird. Wir können uns aber durch den deutschen Text auch an Jes 55,12 erinnern lassen, wo es heißt: *Ihr sollt in Freuden ausziehen und im Frieden geleitet werden*. Schöner als mit diesem Satz kann man sich nicht verabschieden lassen.

⁴ Naor, S. 178

⁵ הבה נשירה *Hawa Naschira! Auf! Laßt uns singen!*, Liederbuch für Unterricht, Bund und Haus, hg. von Dr. Joseph Jacobsen und Erwin Jospe, Leipzig/Hamburg 1935 (Neudruck Hamburg/München 2001), S. 2–3

⁶ Harry Coopersmith (Hg.), *Songs of Zion*, New York 1942, S. 132

■ Max Reger: Die drei Choralphantasien op. 52 von Prof. Dr. Martin Sander

Die drei Choralphantasien op. 52 von Max Reger – „Alle Menschen müssen sterben“, „Wachet auf! ruft uns die Stimme“ und „Hallelujah! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud!“ – gehören zu den wichtigsten und eindrucksvollsten Werken der Orgelliteratur, und doch ist über ihren inneren Gehalt und seelischen Hintergrund bislang nur wenig geschrieben worden. Einige der an verschiedenen Stellen zu findenden Anhaltspunkte miteinander zu verknüpfen und dadurch zum tieferen Verständnis dieser Musik beizutragen, soll Ziel dieses Aufsatzes sein.

Als Ausgangspunkt möge zunächst das Zitat Karl Straubes aus einem Brief an Hans Klotz dienen, das spätestens durch den Abdruck in der ja von Klotz erstellten Reger-Gesamt-Ausgabe allgemein bekannt sein dürfte:

„Die Einleitung zu ‚Wachet auf‘ bezeichnete Max Reger als den ‚Kirchhof‘ und die Chormelodie ist die Stimme eines Engels, die Toten werden allmählich erweckt; Dis-E-Dis im Pedal deutet symbolisch, wie sie sich in den Gräbern rühren. So hat mir mein Freund sein künstlerisches Wollen gedeutet. Die Worte ‚und feiern mit das Abendmahl‘ hat Max Reger beim Schaffen des Werkes in der Tiefe seiner Persönlichkeit erfaßt. Als Katholik war ihm die ‚Communio‘ das größte Mysterium, und von diesem Fühlen aus gab er der Stelle jene keusche Innigkeit, um damit die völlige Auflösung des Individuums in der Gemeinschaft mit Christus in mystischen Klängen zu verklären.“¹ Über die Schlussfuge steht hier nichts. Aus anderen Äußerungen Regers wird aber deutlich, dass die Schlussfugen sowohl des *Wachet auf* als auch der folgenden *Hallelujah!*-Phantasie als Freudentänze im Himmel zu verstehen sind.²

Dieser Prozess der Auferstehung – von der düsteren Depression des Todes über das sanfte Licht, aus dem der Engel spricht, das Aufstehen aus den Gräbern, bis zur Einigkeit des Auferstandenen mit

Gott und zum Jubel der Schlussstrophe – legt auf den ersten Blick ein Verständnis zumindest der „Wachet-auf“-Phantasie als Programm-Musik im Sinne der „neudeutschen Schule“ nahe. Hier aber ergibt sich ein gewichtiges Problem: Reger war den sich als „neudeutsch“ verstehenden Kollegen in wechselseitiger Ablehnung verbunden und kritisierte deren Programmmusik heftig, weil nach seinem Verständnis Musik eben nicht äußere Vorgänge, sondern inneres seelisches Erleben zum Inhalt haben musste. Das genannte Programm kann als solches also nur in die Ebene des, wie Straube es hier nennt, „künstlerischen Wollens“ gehören. Wo aber finden wir das innere seelische Erleben, das stark genug ist, um ein solches grandioses Programm gewissermaßen als Überbau zu tragen? Ich glaube, wir können aus Regers Biographie und Briefen einige Hinweise gewinnen, die uns in dieser Frage einigermaßen weiterbringen. Stellen wir uns zunächst einmal einen etwas ungehobelten jungen Mann vor, der raucht, trinkt, niemandem zuhören, sondern immer nur selbst reden kann. Auch Geld hat er nur wenig oder gar keines, denn anstatt ihm Einnahmen zu beschern, bringen ihm seine ersten Kompositionen allenfalls Verrisse der Kritik ein – selbst der eigene Lehrer, Hugo Riemann, lehnt Regers Musik ab op. 3 immer stärker ab. Seine Bemühungen um das andere Geschlecht führen denn auch zu deprimierenden Resultaten. Schließlich gilt seine Liebe einer verheirateten Frau – Elsa von Bercken – der er dies nicht einmal sagen kann. Kurz: Er fühlt sich chancenlos ausgeschlossen von dem, was ein normales menschliches Leben ausmacht. Ziemlich bezeichnend ist ein Brief, den er von seinem Wiesbadener Studium aus nach Hause an seinen ehemaligen Lehrer Adalbert Lindner schreibt: „Ich habe mit allen Freuden und Genüssen des Lebens vollkommen abgeschlossen, bin so düster und verbittert geworden. Ich bin so schwer zu behandeln, daß hier allgemein die Redensart gilt: Mit Reger kann kein Mensch verkehren.“³

¹ K. Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, S. 235

² F. Högner, *Zur Darstellung der Orgelwerke Max Regers*, Musik und Kirche 41 (1971), S. 302

³ A. Lindner, *Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens*, Stuttgart 1923., S. 96



Wir wissen, dass Reger die neu erscheinenden literarischen Werke seiner Zeit geradezu verschlang, und wir wissen auch, welche davon er anderen brieflich oder persönlich ans Herz legte, welche also ihm selbst wertvoll waren.

Und hier, so scheint es, finden wir die Lösung unseres Rätsels.

Das erste Buch, das an dieser Stelle zu nennen wäre, ist „Der Tod“ von Lev Tolstoj. Genau genommen stammt der Titel gar nicht von Tolstoj, sondern es wurden vom Reclam-Verlag drei unabhängige Erzählungen in deutscher Übersetzung unter diesem Titel zusammengefasst. Wir wissen, dass Reger dieses Buch kannte und dass es ihm wertvoll war, denn er trug es einige Jahre später bei sich und schenkte es seinem Freund Simon Fehr.⁴ Wahrscheinlich hatte Reger es gerade zum wiederholten Male gelesen, denn zu diesem Zeitpunkt war es schon einige Jahre auf dem Markt. Es scheint auch so, als ob sich Reger schon ziemlich früh in seinem Schaffen auf dieses Buch bezieht, denn er bezeichnet seine *Erste Sonate für Cello und Klavier op. 5* als „Vision eines Sterbenden, der auf ein verlorenes Leben zurückblickt“. Der letzte Satz sei die „Rückschau auf eine stürmische Orgie aus diesem der Leidenschaft, dem Genusse geopfertem Leben.“⁵ Dies klingt fast wie eine Inhaltsangabe zu „Der Tod des Iwan Iljitsch“, der ersten der Tolstoj-Erzählungen in diesem Band. Bereits in Wiesbaden aber, ab spätestens 1896, muss er den dann nicht verwirklichten Plan der h-moll-Symphonie mit dem einzigen Leitthema „Der Tod“ gehegt haben.⁶ Es könnte auch ein Zufall sein, aber die Titel-Identität mit dem Tolstoj-Buch ist doch auffällig.

Wie auch immer im Detail – eine Verbindung von Regers Gedanken mit dem genannten Werk Tol-

stoj ist gesichert. Deshalb lohnt es sich, die Kernaussagen Tolstoj zusammenzufassen: Das sinnlos in Oberflächlichkeit vergeudete Leben ist – weil zu nichts nütze – **selbst** eigentlich Tod: Iwan Iljitsch erlebt das **Ende des Todes** in dem Moment, als er sich zu der Erkenntnis durchringt, dass dieses Leben umsonst war. In der anderen Erzählung, *Der Leinwandmesser*, ist der „auf der Welt herumwandernde tote Leib“ des Besitzers des Pferdes, das der „Leinwandmesser“ genannt wird, zu überhaut nichts nütze und nur für alle eine große Last, bis die „Toten, die die Toten begraben“, ihn mit sinnlosem Aufwand schließlich der Erde überantworten. Die aus allen drei Erzählungen sprechende Forderung ist die: Der Mensch solle seinen Zustand des „lebenden Leichnams“ überwinden – offensichtlich genau das, was Reger selbst in seiner damaligen Lebenssituation fühlte und sich sehnlichst wünschte!

Nicht lange danach durfte Reger dieses Erlebnis tatsächlich am eigenen Leibe empfinden: Zunächst kehrte er 1898 wieder ins Elternhaus zurück – körperlich so krank, dass er mit dem Tod rechnete, hoch verschuldet und ohne den geringsten Publikums-Zuspruch für seine Musik. Er muss sich als völliger Versager in jeder Hinsicht gefühlt haben – genau ein solcher „Lebender Leichnam“ wie Tolstoj Iwan Iljitsch. Aber bereits nach einigen Monaten folgte erst die körperliche Heilung, dann eine künstlerische Auferstehung, in der er die von Herzen kommende tiefste Dankbarkeit in Musik setzen konnte: die Phantasie über „Ein feste Burg ist unser Gott“.

Der junge Berliner Organist Karl Straube – der bald darauf das Amt an der großen Sauer-Orgel im Dom zu Wesel übernahm – fing an, seine Orgel-Werke zu spielen, nannte die Feste-Burg-Phantasie einen „großen Wurf“ und begeisterte allmählich ein Publikum für Regers Werke. Damit war Reger als Komponist und wirtschaftlich zwar bei weitem noch nicht „über den Berg“, aber er hatte eben am eigenen Leibe eine „Auferstehung“ erlebt – endlich bekam seine ganze Existenz einen Sinn!

Zwei Jahre später, genau zu der Zeit, in der er seine drei Phantasien op. 52 schrieb, also im Jahr 1900, las Reger nachweislich wieder zwei wichtige Bücher

⁴ A. Lindner, a.a.O., S. 289

⁵ A. Lindner, a.a.O., S. 80

⁶ A. Lindner, a.a.O., S. 88

mit Auferstehungs-Thematik und empfahl sie anderen weiter: Zum einen Henrik Ibsens letztes Drama, „Wenn wir Toten erwachen“ und zum zweiten noch einmal Tolstoj: „Auferstehung“. Die Kernaussage bei Ibsen ist: „Wenn wir Toten erwachen, dann erkennen wir, dass wir niemals gelebt haben.“ Bei Tolstoj geht es um die innere Läuterung, um die moralische Wiedergeburt hin zu einem hohen Menschheits-Ideal – ein sehr eindrucksvolles Buch, dessen Lektüre jedem zu empfehlen ist, der in diese Gedanken- und Gefühlswelt eintauchen will. (Übrigens musste Tolstoj selbst leidvoll erfahren, welche Brisanz die Verwendung der Auferstehung Christi als Metapher für die innere Wiedergeburt besitzt, denn zur Strafe wurde er aus der orthodoxen Kirche exkommuniziert.)

Es gibt wichtige Parallelen zwischen der Hauptperson von Ibsens Drama, dem Bildhauer Rubek, und Reger selbst. Rubek hat eine Skulptur geschaffen: *Der Auferstehungstag* als „junges, unberührtes Weib – [...] zu Licht und Herrlichkeit erwacht“. Er merkt, dass mit der Trennung von der Frau, die ihm hierfür Modell gesessen hatte, seine Schaffenskraft erlahmt ist. Jetzt bemüht er sich, diese Frau zu gewinnen und erwartet von ihr, „alle die Thore aufzuschließen, die in meinem Innern zugefallen sind.“ Das passt sehr zu Regers Werbe-Brief an Elsa: „Ich weiß es und fühle es so sehr tief, daß ich erst dann das werde, was ich kraft meiner Anlagen werden kann, wenn Sie die Meine geworden sind, erst dann kann ich das schaffen, wozu ich berufen bin!“⁷ Um genau zu sein, stammt dieser Brief erst von 1902; Reger hatte aber gerade Anfang 1900, nachdem Elsa von ihrem ersten Mann geschieden worden war, einen Werbe-Brief an sie geschrieben, mit dem er freilich keinen Erfolg hatte, sondern sich im Gegenteil den Abbruch des Kontakts einhandelte. Wir wissen nicht, was genau in diesem ersten Brief stand; es könnte zumindest ähnlich gewesen sein. Ich denke, diese Hinweise sind zusammenhängend genug, dass wir einigermaßen sicher festhalten können, dass das musikalische Programm der

Phantasien op. 52, insbesondere des zentralen „Wachet auf“, also eine bildhafte Illustration des Aufwachens des „Lebenden Leichnams“ aus Verzweiflung, Depression und Sinnlosigkeit zum wirklichen Leben ist, zur Lebensfreude und zum sinnvollen Schaffen. Reger selbst hatte das einmal am eigenen Leibe erfahren, fiel immer wieder zurück und sehnte sich nach der „endgültigen Auferstehung“. Das ist also ein durchaus irdisch-verständlicher, nämlich höchst-persönlicher und subjektiver seelischer Vorgang, und genau dieser stellt also die gesuchte innerliche Verständnis-Ebene dar, die dem äußeren Programm seine Grundlage und Berechtigung gibt.



Faksimile der ersten Seite der Choralfantasie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, Original im Besitz des Max-Reger-Instituts, Karlsruhe

Es geht bei dieser Musik also nur vordergründig um die kunstvolle Ausdeutung der Choraltexthe und um die musikalische Schilderung des für die meisten Menschen doch nur eher abstrakt-theoretisch vorstellbaren Jüngsten Tages. In der Tiefe aber rührt diese Musik an die wichtigsten Fragen der Sinngebung unseres Lebens. Dies ist wohl die existentielle Basis, durch die sie uns so anzurühren und zu packen vermag.

⁷ Brief an Elsa von Bagenski vom 4.8.1902 in: Max Reger, *Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild*, hrsg. v. E. von Hase-Koehler, Leipzig 1928, S. 98

Die literarischen Anknüpfungspunkte können uns aber nicht nur über den geistig-seelischen Inhalt der drei Phantasien op. 52 Auskunft geben, sondern vielleicht auch etwas Licht in die Entstehungsgeschichte bringen. Häufig zitiert wird der Bericht von Adalbert Lindner.⁸ Danach war Reger sehr niedergeschlagen über eine zusammenfassende Besprechung seiner bis dahin erschienenen Werke durch den namhaften Leipziger Kritiker Georg Göhler im September 1900 in der Zeitschrift *Der Kunstwart*.⁹ Nach Lindners Erinnerung bewertete Göhler Regers Erfindung und Phantasie als nur gering: Bei Reger sei vielfach ein instinktives Verdeckenwollen des Mangels an innerer Kraft fühlbar, vielfach fehle die Überzeugungskraft usw. Kaum zehn Tage nach dem Erscheinen der Kritik habe Reger dann seine drei Choralphantasien op. 52 „fix und fertig“ zu Lindner ins Haus gebracht und sie ihm auf den Flügel geworfen mit den Worten: „Da drinnen ist der Reger, der keine Phantasie und keine Erfindung hat.“

Wenn man allerdings Göhlers Kritik einmal tatsächlich liest, stellt sich der Sachverhalt doch ein wenig anders dar. Göhler war keiner der „bösen“, aber inkompetenten Kritiker, sondern ein Reger damals noch ganz wohlgesonnener Mensch mit einem erstaunlichen Verständnis für dessen Musik. (Später verdarb es Reger sich doch noch vollständig mit ihm, denn Göhler war einer der beiden Kritiker, auf die Reger abwechselnd zeigte, während er die Motive AFFE und SCHAPE in seiner Violinsonate op. 72 spielte.) In Göhlers Kritik von 1900 beziehen sich die Worte von „geringer“ Erfindung und Phantasie nur auf einige kleinere von Regers frühesten Vokalkompositionen, auf Werke also, die Reger selbst ziemlich bald für ungültig erklärte.¹⁰ Das hohe Lob, das Göhler demgegenüber für andere Werke aussprach, soll unten noch ausführlicher wiedergegeben werden.

Als zweiter Punkt in Lindners Bericht kann die suggerierte Entstehungszeit von nur 10 Tagen nicht

ganz zutreffen. Im April 1900 empfahl Reger die beiden eben erwähnten Werke von Ibsen und Tolstoj per Brief der Pianistin Ella Kerndl. Im September, also in dem Monat, in dem Göhlers Kritik erschien und die Phantasien ihren Weg auf Lindners Flügel fanden, schrieb er derselben Ella Kerndl noch einmal in einem Brief über das Ibsen-Drama – allerdings hatte er nun schon den Titel nicht mehr ganz korrekt im Gedächtnis. Während der ganzen Zeit zwischen April und September gibt es kein anderes Werk mit Auferstehungs-Thematik. Alles spricht also dafür, dass diese Werke, die wohl den Gipfelpunkt Regers ganzen Kampfes und Schaffens darstellen, lange geplant und innerlich vorbereitet worden sind.

Die Vorgeschichte muss sogar noch erheblich weiter zurückreichen: Reger hatte sich bereits im Sommer 1898 intensiv mit dem evangelischen Gesangbuch auseinandergesetzt¹¹ und dabei wahrscheinlich alle später verarbeiteten Choräle herausgesucht.¹² Außerdem muss er spätestens zu derselben Zeit Tolstoj's *Der Tod* gelesen haben (denn von 1898 stammt der Bericht, dass er das Büchlein seinem Freund schenkte) – höchstwahrscheinlich schon zum wiederholten Male, wenn die oben erwähnte Vermutung einer Beziehung zur Cellosonate op. 5 und zu der nicht ausgeführten h-moll-Symphonie korrekt ist. 1900 waren vier Choralphantasien geschrieben, also nur noch die letzten drei der herausgesuchten Choräle übrig. Sicherlich hatte Reger sie aufgrund der zueinander passenden Texte bereits als Einheit von drei Werken – Tod, Auferstehung und Jubel – geplant, also genau, wie sie dann ja auch erschienen.

Bei Regers Arbeitsweise muss das eben Ausgeführte allerdings nicht zwingend bedeuten, dass auch nur eine Note dieser Phantasien tatsächlich zu Papier gebracht war, bevor Reger die besagte Kritik Georg Göhlers las. Man weiß, dass Reger etwas, was er einmal im Kopf vorbereitet hatte, in rasender Geschwindigkeit aufschreiben konnte, sogar inmitten von Krach und während er sich leb-

⁸ A. Lindner, a.a.O., S. 198

⁹ Georg Göhler, *Max Reger*. in: *Der Kunstwart* 13 (1900), Heft 23, S. 397 - 402

¹⁰ Brief vom 8.7.1907 an F. Stein; in: *Max Reger, Briefe an Fritz Stein*, hrsg. v. S. Popp, Bonn 1982, S. 14

¹¹ A. Lindner, a.a.O., S. 136

¹² F. Stein, *Max Reger*, i.d. Reihe *Die großen Meister der Musik*, Potsdam 1939,, S. 29



Unterstützen Sie
*„Kirchenmusik
 made in Heidelberg“*

Bis heute hat die Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg die Kirchenmusikszene in ganz Deutschland maßgeblich geprägt, bedeutende Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker sind aus ihr hervorgegangen. Das im Jahr 2006 gefeierte 75jährige Jubiläum der HfK hat den Impuls zur Gründung eines Förderkreises geben, der die Förderung der Arbeit an der Hochschule zum Ziel hat.

Insbesondere sollen die Studierenden unterstützt werden durch

- Stipendien
- Beihilfen zu Notenanschaffungen
- Teilnahme an auswärtigen Kursen und Seminaren

Als Fördermitglied erhalten Sie regelmäßige Informationen über alle Aktivitäten der Hochschule für Kirchenmusik sowie freien Eintritt zu sämtlichen Konzerten und weiteren Veranstaltungen.

Der jährliche Mindestbeitrag beträgt 30 Euro (für Studierende 15 Euro). Über die geleisteten Mitgliedsbeiträge erhalten Sie eine Spendenbescheinigung.

Bitte füllen Sie das dieser Ausgabe beiliegende Antragsformular aus und lassen uns dieses zukommen. Sie erhalten dann weitere Informationen. Für Ihre Bereitschaft sei Ihnen schon heute ganz herzlich gedankt.

Förderkreis der
 Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg
 Hildastr. 8 | 69115 Heidelberg
 Tel.: 06221/27062 | Fax: 06221/21876
 E-Mail: sekretariat@hfk-heidelberg.de
 Internet: <http://www.hfk-heidelberg.de>
 Ansprechpartner: Prof. Eugen Polus

haft mit seiner Umgebung unterhielt. Vielleicht verdanken wir sogar tatsächlich Georg Göhler den letzten Impuls für die sofortige Realisierung des Vorhabens. Die Enttäuschung darüber, sich teilweise missverstanden zu fühlen, und der unbedingte Wunsch, sich endlich aus dieser Situation emporzuarbeiten, waren als innere Haltung bestimmt passend. Noch wichtiger ist vielleicht Göhlers geradezu überschwengliches Lob für Regers Orgelwerke – über das Lindner kein Wort schreibt! Göhler hatte Reger zu den Choralphantasien op. 40 bescheinigt: „In der Art, die Melodie den zugehörigen Textworten entsprechend durchzuführen und mit immer neuen Kontrapunkten zu umkleiden, in der kühnen Kunst des Orgelsatzes hat Reger keinen Rivalen. Seine eminente musikalische Veranlagung spricht aus jeder Seite der gewaltig angelegten Werke.“

So lässt sich zusammenfassend feststellen, dass zwar zum einen diese Auferstehungs-Trilogie mindestens ein halbes Jahr, wahrscheinlich eher zwei Jahre in Regers Innerem gereift sein muss. Zum anderen hat aber der Zeitpunkt ihrer tatsächlichen Niederschrift vielleicht wirklich etwas damit zu tun, dass Reger sich nach der – aufgrund ihrer wenigen negativen Punkte wohl völlig missverstandenen – Göhler-Kritik einerseits in einem passenden seelischen Zustand befand, um diese Werke endlich zu Papier zu bringen, und dass er wohl andererseits sofort etwas veröffentlichen wollte, wo er sich der Anerkennung einigermaßen sicher sein konnte.

Einweihung des Erich-Hübner-Gedenksteins

Am 23.10.2007 wurde im Zentrum Handschuhsheims ein Gedenkstein für den langjährigen Kantor der Friedenskirche, Badischen Landeskantor und Dozenten für Chorleitung an unserer Hochschule, Erich Hübner, enthüllt. Im Folgenden einige Auszüge aus der Festrede, die sein Sohn Sebastian Hübner anlässlich dieser Veranstaltung hielt:

Auf meinen Konzertreisen sprechen mich immer wieder Menschen an, die mit leuchtenden Augen von ihren Heidelberger Studienjahren erzählen und davon, dass sie während dieser Zeit unter der Leitung meines Vaters im Bachchor oder der Heidelberger Kantorei gesungen hätten. Auch nach 25 und mehr Jahren schwingen in diesen Berichten große Begeisterung und Dankbarkeit mit, nicht selten höre ich den Satz: das waren meine schönsten Jahre als Chorsänger. Ich möchte weniger über eine ausführliche Vita als über einige Zitate und Gedanken eine Annäherung an die Ausstrahlung und Wirkung unternehmen, die von meinem Vater ausging.

solches Charisma der Leitung ist nur wenigen gegeben, und wenn es sich mit der Fähigkeit zu echter Repräsentation verbindet, ist jede Einrichtung und jeder Vorstand zu beneiden, der einen solchen Vorsitzenden besitzt...Die Heidelberger dürfen stolz darauf sein, dass die große musikalische Tradition eines Philipp Wolfrum durch Sie fortgesetzt wird.“



Hans-Martin Mumm, Sebastian Hübner, Dorothee Hübner, Hübner-Sohn Sebastian und Martin Hornig enthüllen das Denkmal für Erich Hübner feierlich.

Foto: Roland Fink, Mediendienst

Gegenübergestellt sei das Zitat einer ehemaligen Kurrendesängerin an der Handschuhsheimer Friedenskirche: „1951 trat ich in die Kurrende ein. Da zu dieser Zeit gerade das neue evangelische Gesangbuch eingeführt wurde, lernten wir die vielen neuen Lieder und die Liturgie und machten fast jeden Sonntag im Gottesdienst zusammen mit dem

Zu dessen 60. Geburtstag schrieb Oskar Söhngen, Oberkonsistorialrat der ev. Kirche der preußischen Union:

„Hochverehrter Herr Präsident [des Verbandes Evang. Kirchenmusiker in Deutschland], lieber Herr Kirchenmusikdirektor! Sie sind, wenn ich so sagen darf, ein „geborener“ Präsident. Das betrifft nicht nur die Distinguiertheit Ihres Auftretens, Ihre ebenso gewinnenden wie überlegenen Umgangsformen, die Souveränität Ihrer Verhandlungsführung, Ihre formvollendeten und inhaltsreichen Ansprachen, sondern vor allem auch die profunde Beherrschung der Materie, um die es sich jeweils handelt. Ein

Singkreis die Gemeinde mit dem neuen Liedgut vertraut. Da wir sehr bald eine Gruppe von 40 bis 50 (manchmal bis zu 70) Kindern waren, konnten wir sogar mehrstimmig singen. Wir fühlten uns von Herrn Hübner absolut ernst genommen.“

Im Leben meines Vaters gab es enorme Spannungsbögen. Einer davon wird hier deutlich, zwischen ernst genommenen Kurrendekindern in Handschuhsheim und Vorstandssitzungen in Berlin. Beiden Aufgaben widmete er sich mit der gleichen, intensiven Hingabe. Auch in den folgenden Zitaten ist davon die Rede. Zunächst aus Juliane Mechlers

schriftlicher Hausarbeit zur B-Prüfung „Erich Hübner, Leben und Werk“ (Heidelberg 1987): „Im Mai 1972 bot der damalige Berliner Senator für Wissenschaft und Kunst, Prof. Stein, Erich Hübner eine ordentliche Professur für die Fächer Chorliteratur, praktische Liturgik und Hymnologie an der Staatl. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Berlin an. Mit dieser Professur wäre die Leitung des Staats- und Domchores verbunden gewesen. Erich Hübner nahm diesen Ruf, mit dem sich dadurch eine große Karriere hätte eröffnen können, nicht an.“

Aus dem Bildband „75 Jahre Friedenskirche Handschuhsheim“:

„Man stand nunmehr vor dem Wiederaufbau, als im Spätjahr 1945 der [Posaunen]Chor auf Einladung des damaligen Landeskirchenmusikdirektors Prof. Hermann Poppen in der Providenzkirche bei einer Abendmusik mitwirkte. Am Schluss dieser Veranstaltung hat sich ein junger Mann namens Erich Hübner dem Chor als Dirigent angeboten. Die Einladung zur nächsten Chorprobe durch den Obmann Fritz Vogt und der freundliche wie ebenso herzliche Handschlag zwischen den beiden waren wie ein ungeschriebener Vertrag, der, wie es die Geschichte später zeigte, über 37 Jahre Gültigkeit haben sollte.“

Auch hier spürt man die weit gespannten Pole: international renommierte Hochschule und ebensolcher Chor auf der einen Seite, die tägliche Arbeit mit Laien, an der Basis, auf der anderen. Die Entscheidung muss meinem Vater seinerzeit sehr schwer gefallen sein. Er war ehrgeizig, das Angebot aus Berlin äußerst verlockend. Seine Liebe zum Beruf des Kirchenmusikers, die starke Verbundenheit mit seiner Gemeinde, sein Freundeskreis, die Verehrung und Liebe, die ihm in Handschuhsheim und Heidelberg entgegengebracht wurden, das waren ausschlaggebende Gründe für sein Bleiben.

Dazu kam die Verleihung des Professorentitels durch den damaligen Ministerpräsidenten Baden-Württembergs, Hans Filbinger, sowie die hervorragenden künstlerischen Bedingungen, die er in Hei-

delberg mit der Leitung des Bachvereins und der von ihm gegründeten Heidelberger Kantorei hatte.

Zehn Jahre später, zum 65. Geburtstag, schrieb H. D. Werner, damaliger Feuilletonchef, in der RNZ: „Man muss vielleicht etwas Abstand von Heidelberg und seinem täglichen Musikleben gewinnen, um zu erkennen, welche unverwechselbaren, welche präzisen, welche kultivierten und welche stilistisch weltoffenen Klangkörper Sie mit der Heidelberger Kantorei geschaffen haben. Die gar nicht abstrakte, sondern polyphon beseelte Reinheit dieses Chores ist mir unvergesslich. Die a-cappella-Sublimation, die Sie mit ihm in alter und neuer Musik erreicht haben, zählt zum Gehaltvollsten und Feinsten, das einem in der Vokalmusik überhaupt widerfahren kann. Daß die HK zum hauptsächlichen Träger eines essentiellen Teils Ihres Lebenswerkes geworden ist, nämlich der Gesamtauführung aller Kantaten Bachs, das unterstreicht die Wertschätzung, die Sie diesem auch außerhalb Heidelbergs hochgeschätzten Chor selbst entgegenbringen. Ihr Zyklus der Bachkantaten ist eine jener musikalischen Großtaten, die an Grundsätzliches rühren. Was Sie mit diesem Zyklus, um den uns andere Städte beneiden, für die Erkenntnis und für die Ergründung des ganzen Bedeutungsausmaßes Bachscher Musik tun, das ist ebenso bewundernswürdig in der immer neuen künstlerischen Bewährung dieses Unternehmens wie beispielhaft in seinem dokumentarischen Wert. Mit diesem Zyklus haben Sie die Universalität Bachs beim Wort genommen.“ Und später an selber Stelle weiter: „Es hat für mich seinen tiefen Sinn, dass es die Vokalmusik ist, der Gesang der menschlichen Stimme, der Sie nicht loslässt. Mir steht es nicht zu, in die Sphäre Ihrer Religiosität einzudringen, aber ich meine, dass nur ein radikal gläubiger Mensch wie Sie dazu in der Lage ist, in der Musik so viel Menschliches zu berühren und zu bewegen und in einer geistlichen Nachfolge zu bekennen.“

Der Bachchor: das ist die zweite kraftvolle Säule ihres Lebenswerkes, in die Sie all das eingebracht haben und weiter hineinlegen werden, was sich nur als unvollständiger Tugendkatalog aufzählen lässt: Ihr künstlerisches Einfühlungsvermögen, Ihre Viel-

seitigkeit, Ihre Motivationsgabe, Ihre Energie, Ihr Begriff von Qualität, Ihr Ausgleichsvermögen, Ihre Liebe zur Jugend, Ihre klangsensible Gestaltungskraft, Ihre Hellhörigkeit für das Wesentliche und Ihr berühmtes Organisationstalent auch.

Beim Schreiben dieser Zeilen denke ich an vieles, was mit Ihrem Tun eng verbunden ist. Zum Beispiel an das unvergessliche 44. Deutsche Bachfest von 1969, an „Ihr“ Fest, das durchdrungen war von erlebter Bachscher Spiritualität und ihrer Spiegelung in der Musik unserer Zeit. Ich denke an die Heidelberger Bachwochen, die Ihre Handschrift tragen und die in oft aufregendster Weise die Aktualität Bachs propagiert haben. Und ich denke an die Heidelberger Kirchenmusiktage, mit denen Sie das kirchenmusikalische Potential dieser Stadt in einer ökumenischen Gesinnung zusammengefasst und zusammen mit Ihren Kollegen zu einer Manifestation zeitgemäßer Verkündigung werden ließen. Oder daran, wie kontinuierlich Sie mit Musikern aus dem anderen Teil Deutschlands Verbindung halten und sie nach Möglichkeit zu Konzerten nach Heidelberg holen. Durch Sie hat die Kirchenmusik in Heidelberg eine kleine, aber nicht hoch genug zu veranschlagende gesamtdeutsche Perspektive erhalten. Oder ich denke daran, wie oft Sie jungen Künstlern eine Chance gegeben haben. Und ich entsinne mich der ein oder anderen Aufführung unter Ihrer Leitung: der atmenden Reinheit und der engen Sprachbindung einer Schütz-Passion, der gleißenden und ganz schlank dahinschwingenden Pracht des „Sanctus“ aus einer h-moll-Messe, der Glut der Glagolitischen Messe, der bestürzenden, erschütternden Friedensfeier des War Requiem.“

Mein Vater war nicht frei von Ängsten. Unsicherheit, Geltungsbedürfnis, Verletzlichkeit, auch das waren Anteile seiner Persönlichkeit. Er verstand es, sie mit der ihm eigenen Energie in Gestaltungswillen und Ausdruckskraft zu transformieren. Sein Freund, der Bassbariton Hans-Olaf Hudemann, schrieb ihm: „Deine musikalische Gestaltung wird überhöht durch Dein inneres Erleben. Der Ausdruck stellt sich fast von selbst ein, und der Hörer wird von der Gestaltung angerührt.“

Einer großen Ernsthaftigkeit stand eine Losgelöstheit gegenüber, eine manchmal kindliche Freude und Begeisterungsfähigkeit. In der Arbeit galt für ihn höchste Konzentration gemäß seinem Motto „res severa verum gaudium“, nach getaner Arbeit Ausgelassenheit in geselliger Runde und am Klavier als Interpret von Sketchen und Schlagern. Von Prof. Poppen brachte ihm dies den Ordnungsruf ein: „Lieber Hübner, Sie studieren hier Kirchenmusik!“, wohingegen Wolfgang Fortner meinte: „Sie sollten lieber doch nicht Kirchenmusik studieren“.



Erich Hübner im Februar 1980 unter dem Glockenspiel-Turm

Ich möchte schließen mit einem Auszug aus der Ansprache von Pfr. Bender bei der Trauerfeier am 28.2.1985:

„Die Gottesdienste in Handschuhsheim haben ihren guten Ruf nicht nur durch ihre Prediger bekommen, sondern vor allem auch durch ihren Kantor. Durch die Chöre und durch die regulierte Kirchenmusik, die ihm, wie Johann Sebastian Bach, ein Anliegen gewesen ist. In den letzten Jahren

seiner Tätigkeit schienen es uns in Handschuhsheim für unseren Kantor zu viele Ämter zu sein. Manche Chormitglieder gab es, die lieber unter ihm geprobt hätten und manchen Chorleiter, der für ihn einspringen musste, – manchmal auch waren die Pfarrer unsicher, wer die Orgel spielen wird. Vielleicht war eben seine Kraft und Vitalität zu groß für die Arbeit hier in Handschuhsheim. Und ganz sicher mussten wir lernen, über den eigenen Kirchturm hinauszuschauen – und die Wichtigkeit und Weite der kirchenmusikalischen Arbeit, die er getan hat, zu verstehen. Aber wenn einem dann als Pfarrer die Antwort auf eine Predigt vom Organisten gegeben wurde, dann wusste man: „er ist da!“ Und man hat die Antwort verstanden, und die Gemeinde hat sie verstanden, nicht nur die musikalisch gebildeten, sondern auch die, die keine Noten lesen können. Und man war glücklich über diesen Kantor. Glücklich und fröhlich, wie seine Chöre, die mit ihm gearbeitet, gefeiert und gespielt haben. Und wenn er mit ihnen vor dem Gottesdienst gebetet hatte, kam wie immer – von der Kurrende an bis zu seiner Heidelberger Kantorei – das Wort: „Kinder, denkt, was ihr singt“. Dies Wort hat viele geleitet aus der Kurrende in die Jugendkantorei, den Kirchenchor und die Heidelberger Kantorei, weil sie es ihm geglaubt haben.“

Geglaubt, weil da ein Mensch ganz präsent und weit im Herzen war, weit gespannt zwischen Berlin und Handschuhsheim, zwischen Angst und Energie, zwischen Disziplin und Überschwang, zwischen Demut und Fröhlichkeit. In dieser Weite war ein Reichtum – im Kontakt mit meinem Vater wurden die eigene Weite und der eigene Reichtum erlebt. Dort wurde man berührt.



Gute Zähne - kleiner Preis!

Zahnschmerzen sind vielfach eine Doppelbelastung: Zu den Schmerzen gesellen sich oft finanzielle Sorgen.

Den Kosten die Zähne zeigen

Schließen Sie die finanzielle Lücke mit unserer **Zahnersatz-Zusatzversicherung**. Wir übernehmen bis zu 80 % der Kosten - auch bei höherwertigem Zahnersatz.

Sichern Sie sich eine lückenlose Versorgung und ein schönes Lächeln zu günstigen Tarifen:

	Tarif Basis	Tarif Classic
Kinder und Jugendliche bis 20 Jahre	1,80 €	2,20 €
Frauen	9,80 €	17,40 €
Männer	7,50 €	12,90 €

Haben Sie fragen? Dann rufen Sie einfach an.

Manfred Holl, Agenturleiter
 Starenweg 6 • 69168 Wiesloch
 Telefon (0 62 22) 8 17 51 • Fax 38 05 04
 manfred.holl@bruderhilfe.de
 www.brunderhilfe.de/manfred.holl



BRUDERHILFE PAX
FAMILIENFÜRSORGE
 Versicherer im Raum der Kirchen

HfK-Absolventen an prominenten Kirchenmusikerstellen

KMD Matthias Ank

Kirchenmusiker an St. Lorenz, Nürnberg

Matthias Ank



- 1978-85: Kirchenmusikstudium in Heidelberg am damaligen Kirchenmusikalischen Institut, nebenamtliche Kirchenmusikerstelle an der Matthäuskirche Mannheim-Neckarau
- 1986-90: Domorganist und Assistent des Domkantors KMD Helmut Kruse in Braunschweig.
- 1991-96: Kantor und Organist an der Johannis-kirche Hagen/Westfalen. Daneben Leitung des Hagener Barockorchesters und des Westfälischen Kammerchors Iserlohn.
- Seit 1996: Kantor und Organist an St. Lorenz Nürnberg, der größten evangelischen Kirche Bayerns. Leiter des Bachchors und des Vokalensembles St. Lorenz sowie des von ihm gegründeten Blechbläserensembles Lorenz Brass.
- Seit 2000: Kirchenmusikdirektor

Herr Ank, Sie sind als ehemaliger Kurpfälzer nun in Franken gelandet – was waren die wichtigsten Stationen Ihres beruflichen Werdegangs?

Meine erste hauptamtliche Stelle in Braunschweig war aus meiner Sicht ein großer Glücksfall, da ich dort in ganz vielen Bereichen Erfahrungen sammeln konnte: zu meinen Aufgaben gehörte die Leitung des Posaunenchores, der Kinderkantoreien, der Jugendkantorei, eines jungen Orchesters, dann des Jungenchores. Es gab viele Orgeldienste, z.B. tägliche Kurzgottesdienste, samstags Mittagsgebet mit 20 Minuten Orgelmusik; ich musste im Domchor korrepetieren, Orff-Kreise leiten. Dazu kam, dass ich dort zum ersten Mal an einer Kirche war, die mitten in der Stadt steht und etwas mit dem Leben in der Stadt zu tun hat, die eine Position bezieht und etwas anbietet. So etwas kannte ich aus Mannheim nicht, aus Heidelberg vielleicht in Form der Heiliggeistkirche, aber letztlich war so eine Citykirche für mich neu.

Nach vier Jahren trat ich dann meine erste A-Stelle in Hagen/Westfalen an. Mit der dortigen Kantorei konnte ich einerseits erstmals auch große Werke aufführen, einen Elias, eine Matthäuspassion u.ä., gleichzeitig habe ich aber gesehen, wie sich eine Kirche in der Stadt auch verhalten kann, nämlich mit geschlossenen Türen und wenig Kontakt zum öffentlichen Leben, obwohl es die zentrale Kirche am Markt war. Das fand ich nicht richtig.

Die Ausschreibung in Nürnberg war nun sehr attraktiv, ich habe mich beworben und bin dann tatsächlich gewählt worden, und jetzt bin ich schon im 13. Jahr hier.

Die Stelle in Braunschweig war aber keine Assistenzstelle, wie wir sie z.B. in Baden kennen?

Natürlich ist man auf dieser Stelle quasi Assistent, aber die Stellen der Badischen Landeskirche sind ja, soweit ich weiß, auf zwei Jahre befristet und deutlich untergeordnet. Das war in Braunschweig so nicht der Fall. Es handelte sich um eine offizielle B-Stelle, außerdem gab es dort nicht die Trennung in Organist und Kantor. Wir haben beide Orgel gespielt und Chöre geleitet – wobei es klar war, dass Domchor und Domkammerorchester in Händen des Domkantors liegen – aber alles, was mit der Singschule sonst zusammenhing, war ziemlich gleichmäßig verteilt. Das war ein sehr selbständiges Arbeiten.

Auch Sie haben in Nürnberg einen zweiten Kirchenmusiker an Ihrer Seite, handelt es sich hierbei um eine Assistenzstelle?

Bis vor kurzem gab es in Bayern die Pflicht zum Praktikum, die letzten Praktikantenstellen laufen aber gerade aus. Derzeit ist mit Karsten Leykam ein weiterer Kollege mit 25% an der Lorenzkirche beschäftigt. Er leitet den Seniorenchor, der überparochial verstanden wird, die gregorianische Schola und übernimmt diverse Orgeldienste. Allerdings fallen die 75%, die er an einer anderen Nürnberger Gemeinde versieht, zukünftig weg. Wie es dann weitergeht, ist noch nicht abschließend geklärt.

Als mein Vorgänger in Ruhestand ging, gab es Überlegungen, die Stelle nach katholischem Vorbild in Organist und Kantor aufzuteilen. Es spricht aus meiner Sicht einiges dafür. Dass so etwas in Zukunft eingerichtet wird, ist aber aufgrund der derzeitigen Umstrukturierungen höchst unwahrscheinlich.

Welche Arbeitsbereiche umfasst Ihre Stelle hier an der Lorenzkirche?

Es handelt sich hier um eine „klassische“ Stelle. Der Organistendienst umfasst zum einen die Gottesdienste. Wir haben sonntags in der Regel zwei bzw. drei sowie tägliche Gottesdienste, die zumindest an zwei Wochentagen auf den Kirchenmusiker zukommen. Dann gibt es natürlich viele Orgelvorführungen, weil unsere Orgel ja nicht uninteressant ist. Wir haben Mittagskonzerte, gelegentlich auch normale Konzerte oder Matineen sowie die jährlich sechs

Motetten mit dem Windsbacher Knabenchor, bei denen auch Orgel gespielt wird.

Chorisch gibt es den Bachchor St. Lorenz für oratorische Werke, aber auch für Gottesdienstsingen, daneben einen Kammerchor, das Vokalensemble St. Lorenz, auch für Gottesdienst und Konzerte, sowie als feste Gruppe noch das Ensemble Lorenz Brass, ein Projektensemble aus Profibläsern. Dazu kommt dann alles, was mit kirchenmusikalischer Verwaltung zu tun hat. Wir haben etwa 90 Termine im Jahr, unabhängig von den Gottesdiensten. Alles, was die Musik betrifft, läuft bei mir zusammen, Solistenverpflichtung, Werbung, Plakatentwürfe, Stadtreklame – es gibt keine Sekretärin.



In diesem Zusammenhang: Künstler / Manager – wie ist das Verhältnis zwischen künstlerischer, pädagogischer und organisatorischer Arbeit? Geben Sie auch Orgelunterricht?

Nein, das muss ich hier nicht machen. Es gibt in Nürnberg vier Dekanatskantoren, die für die Ausbildung zuständig sind. Das Verhältnis zwischen

künstlerischer Tätigkeit und Management ist natürlich nicht jede Woche gleich, es dürfte sich aber fast die Waage halten. Mehr Zeit wäre natürlich schön ...

Gibt es Schwerpunkte, die für Sie persönlich besonderes Gewicht haben?

Das ist temporär unterschiedlich, je nachdem, welche Projekte im Vordergrund stehen. Das kann mal etwas mit dem Vokalensemble oder dem Bachchor sein, oder ein Konzert auf der Orgel, oder Lorenz Brass oder, oder, oder. Es wechselt also auch zwischen der Orgel und dem kantoralen Bereich.

Würden Sie sagen, dass sich diese Arbeitsbereiche in den dreizehn Jahren, die Sie jetzt hier sind, durch Sie verändert haben?

Veränderungen gab es sicherlich, aber vielleicht mehr programmatischer, inhaltlicher Art. Natürlich habe ich genauso eine Matthäuspassion gemacht wie mein Vorgänger auch, denn das gehört ja zu unserem Grundauftrag, aber ansonsten gibt es sicherlich stilistisch-programmatische Unterschiede. Als wirklich neues Arbeitsfeld ist das Ensemble Lorenz Brass entstanden. Diese Idee hat mit dem Kirchenraum zu tun, der akustisch schwierig, aber für Blechbläser sehr gut geeignet ist. Das Ensemble setzt sich ausschließlich aus Profis zusammen, macht verschiedene Projekte und versucht, auch mal Dinge zu realisieren, die man an einer anderen Stelle nicht durchführen könnte. Wir haben in dieser Zeit zahlreiche Werke in Auftrag gegeben und uraufgeführt. Das gab sicherlich einen neuen Akzent. Die verschiedenen Arbeitsbereiche ergänzen sich immer dann, wenn es gilt, bestimmte Themen zu verfolgen. Es existieren einerseits Themen, die uns vorgegeben sind: wir machen geistliche Musik und es gibt ein Kirchenjahr. Es gibt aber auch andere Möglichkeiten. Z.B. haben wir dieses Jahr das Thema „Musik im Exil“. Im Zentrum stand Psalm 137 als ein im babylonischen Exil entstandener Text, „An Wasserflüssen Babylons saßen wir und weinten“. Das jüdische Volk bekommt gesagt: „jetzt singt mal, jetzt lobt mal euren Gott“ – kann man das dann? Wie geht es einem, der wirklich nicht mehr zuhause

ist? Wie kann man sich dann artikulieren? Da gingen für mich die Gedanken in verschiedenste Richtungen. Psalm 137 schließt furchtbar, nämlich mit der Gewaltfantasie „Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und sie am Felsen zerschmettert!“. Das führte dazu, dass wir jetzt ein Lorenz Brass-Programm gemacht haben, was sich speziell mit Gewalt beschäftigte. Wir hatten viele Battalia-Vertonungen im Programm, das Lied „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“, mit „Papst- und Türkenmord“ im Original (ich moderiere so was auch immer, damit die Programmpunkte nicht beliebig nebeneinander stehen), dann Mauricio Kagels „Märsche, um den Sieg zu verfehlen“, die alles, was mit Gleichschritt, mit Militarismus usw. in Verbindung gebracht werden könnte, wie ein pazifistisches Manifest persiflieren. Diese Werke miteinander in Kontext zu setzen, auch ein Stück, was ursprünglich überhaupt keine Kirchenmusik war, ist für mich persönlich spannend, und ich glaube, für die Hörer auch.

Wie sieht die Gesamtkonzeption dieses Jahresprogrammes „Musik im Exil“ aus?

Da gibt es eine ganze Reihe von Aspekten: Wie verhält sich derjenige, der unter dem Druck des Exils steht, was kann er noch glauben, kann er noch singen, kann er Gott loben, seinen Gott, welcher das dann immer auch ist? Welche Gruppen sind davon betroffen? Es gibt ja heute so viele Flüchtlinge wie überhaupt nie zuvor. Von daher kommen bestimmte Schienen in dieses Programm hinein: einerseits natürlich Psalm 137 selbst in zahlreichen Vertonungen, von Lasso, Palestrina, Schütz, Pärt. Dann Musik jüdischer Komponisten, und zwar vor allem die, die in der Nazizeit Deutschland verlassen mussten oder im KZ zugrunde gegangen sind: Erich Iltor Kahn, der übrigens aus der Heidelberger Gegend stammt (er ist in Rimbach geboren), Franz Waxmans „Lieder aus Theresienstadt“, ein Werk, das in Deutschland erst einmal, und zwar 1998 in Berlin gespielt wurde, dann Stefan Wolpe, Victor Ulmann, Arnold Schönberg. Auch die Gastorganisten werden gebeten, auf das Thema einzugehen, so hat z.B. Martin Schmeding letzte Woche ein Werk von Isang Yun gespielt, der von Berlin nach Südkorea ver-

schleppt wurde. Mendelssohn spielt eine große Rolle, historisch mit jüdischen Vorfahren, in der Nazizeit sozusagen posthum aus Deutschland ausgebürgert. Dann sind einige Organisten auf die Hugenotten eingegangen, Protestanten, die aus Frankreich fliehen mussten. Wir haben einen Film über eine iranische Familie gezeigt, die flüchten musste und sich dann irgendwann aus allen Teilen der Welt trifft – also ein ganz anderes Medium. Das machen wir seit Jahren so.

D.h., solch ein Thema überschreibt sozusagen ein ganzes Jahr Kirchenmusik und kommt immer wieder in den Programmen vor.

Ja. Man muss natürlich sagen, dass sich nicht jedes Konzert darin unterbringen lässt, aber fast jedes schon. Das geht bis hin zum „Klangmarathon“, einer stilistisch bunten Veranstaltung von vier Stunden, in der ganz ungewöhnliche Sachen kommen können. In diesem Jahr wählten wir ganz bewusst Spiritual und Gospel, die Musik der nach Amerika verschleppten Schwarzen, kombiniert mit Eisler-Vertonungen von Brecht aus dem Exil; das haben wir dann, weil es um den Begriff „Heimat“ ging, mit echter Heimatmusik kombiniert, nämlich fränkischer Stubenmusik. An Weihnachten machen wir dieses Jahr „L'Enfance du Christ“ von Berlioz. In diesem Stück geht es um die Flucht nach Ägypten. Ich denke, es gibt viele Aufhänger, die schlüssig sind.

Letztes Jahr hatten Sie das Thema „Zahlensymbolik“. Hatten Sie über die ganzen Jahre solche Themenkreise?

Früher hatte ich schon mal eine Reihe zum Thema „Auge und Ohr“ gemacht, aber ganz geballt an drei Abenden. Es ging damals um Musik und Kunst, Entsprechungen – Musik, die sich auf Kunst oder auch Kunst, die sich auf Musik bezieht. Bei Paul Klee findet man solche Bezüge. Jetzt laufen diese Themenreihen seit etwa acht Jahren. Da war z.B. einmal das Thema „Schöpfung“, natürlich mit Haydns Schöpfung, aber wir hatten auch ein Oratorium von Bossi wiederaufgeführt, das sich auf „Pa-

radise Lost“ von Milton bezieht. Ein ganzes Jahr stand unter der Überschrift „Apokalypse“, u.a. mit der Uraufführung eines Werkes von Martin Torp, einem Heidelberger Studienkollegen. Das nächste Jahr war geprägt von tschechischer Musik. Dann das Thema „Stille und Weite“, da ging es um viel Mystisches, geografisch orientierten wir uns weit in den Norden, auch die Gastorganisten kamen meist aus Norwegen und Schweden. Dann gab es ein Jahr, das überschrieben war mit „A progenie in progenies – Von der Tradition“. Es stellte sich die Frage, was Überlieferung überhaupt ist – einerseits z.B., ob historische Aufführungspraxis richtig ist, andererseits ging es darum, dass sich Dinge im Lauf der Zeit ja verändern, wenn sie durch bestimmte Filter laufen. Wir hören heute anders als vor 200 Jahren, selbst wenn wir es vielleicht genauso aufführen wie damals. Da kamen dann Werke wie die Cäcilienode von Händel in der Instrumentierung von Mozart oder das Ricercare aus dem Musikalischen Opfer in der Instrumentierung von Webern. Die Gastorganisten sollten schwerpunktmäßig Bearbeitungen spielen. Letztes Jahr ging es dann um das Thema „Zahlen, Chiffren und Symbole“, u.a. natürlich auch die Zahlensymbolik bei Bach.

Ich brauche immer einen gewissen Impuls von außen. Ab nächstem Jahr wird die Lorenzkirche renoviert, d.h. wir werden das Gewölbe nicht mehr

sehen, die Altäre und das Sakramentshaus werden verhüllt. All das, was in der Kirche schön ist und uns unmittelbar anspricht, ist dann nicht mehr zu sehen. Da kommt man zum biblischen Thomas, der nicht glaubt, was er nicht gesehen hat. Wir wollen uns daher viele Credo-Vertonungen in den Blick nehmen und sagen: „Selig, der da nicht sieht und doch glaubt“.



Kann man also sagen, dass der künstlerische Raum der Lorenzkirche mit seiner Atmosphäre und seinen Kunstschätzen Sie auch inspiriert?

Durchaus, das spielt schon eine Rolle. Der Raum selbst und dann natürlich auch das, was mit dem Raum immer wieder passiert. Er ist ja selten stabil, wir haben immer irgendeine Baustelle.

Durch den Orgelbau waren über Jahre immer wieder Gerüste aufgestellt. Auf einmal war die Kirche zehn Meter kürzer oder in der Mitte viel schmaler. Da haben wir z.B. mal ein sogenanntes „Klingendes Gerüst“ gemacht, bei dem ein Kammerensemble wie eine lebende Klanginstallation auf den verschiedensten Etagen verteilt war.



Stichwort Nürnberg und Umgebung – wie ist Ihre Arbeit im kulturellen Leben der Stadt und der Region verankert?

Im Bewusstsein, glaube ich, sehr stark. Die Nürnberger haben ein sehr gutes Verhältnis zur Lorenzkirche, ob sie zur Gemeinde gehören oder nicht. Die Kirche ist ein zentraler Ort inmitten der Stadt. Um sie herum findet alles statt, auch jede politische Kundgebung oder Demonstration. Die Menschen mögen die Lorenzkirche. Das heißt aber nicht, dass sie immer auch kommen würden. Es könnte vieles viel besser besucht sein. Aber als kulturelle Institution ist die Lorenzkirche schon etabliert.

Wie sehen Sie Ihre Arbeit im Kontext des kirchlichen Auftrages? Es ist sicher auch für die hier tätigen Geistlichen eine

schwierige Balance zwischen Touristenkirche, Denkmal sozusagen, auch „musikalischem“ Denkmal, Konzertkirche und dem dann tatsächlichen kirchlichen Auftrag.

Das könnte spannungsreich sein, ist es aber nicht. Wir, die Pfarrer und alle, die hier hauptamtlich arbeiten, ziehen gemeinsam an einem Strang und sind uns der Situation bewusst, dass wir auf der einen Seite die Gemeinde haben, aber auf der anderen Seite ganz viele weitere Menschen, die aus irgendwelchen Gründen zu uns kommen. Es gibt hier die besondere Stelle eines Touristenpfarrers. Seine Aufgabe ist, den Gästen nicht wie bei den Stadtführungen nur zu erzählen, wann Adam Kraft oder Veit Stoß gelebt haben, sondern anhand der bedeutenden Kunstwerke auch theologische Inhalte zu transportieren, Impulse zu geben, umgekehrt auch als seelsorgerischer Gesprächspartner zur Verfügung zu stehen. Die Arbeit des Touristenpfarrers steht in engem Kontakt zu der des Kirchenmusikers, da diese Angebote oft auch musikalischer Natur sind. Es gibt Kirchenführungen, aber es gibt auch Orgelführungen. Irgendwo ergänzt sich das und ist ein wichtiger Teil des kirchlichen Lebens hier. Die Kirchenmusik wird nicht als eine Konkurrenz zum gottesdienstlichen Leben verstanden, sondern als eine zweite Schiene, als Ergänzung. Ich habe hier nie erlebt, dass ein Pfarrer neidisch darauf gewesen wäre, dass ein Konzert gut besucht war und ein Gottesdienst schlecht.

Nun zum „Lorenzer Orgelprojekt“. Soweit ich verstanden habe, hängt da vieles auch mit den akustischen Verhältnissen in St. Lorenz zusammen. Können Sie in kurzen Worten dieses Projekt schildern? Was war der eigentliche Auslöser, und wie hat sich vor allen Dingen das akustische Problem lösen lassen?

Ausgangspunkt war in der Tat die Akustik der Lorenzkirche. Sie ist aus Sandstein gebaut, dieser Sandstein ist sehr porös und von daher sehr stark

schallschluckend. Es ist nicht leicht, die Kirche mit Klang zu füllen, v.a. von *einem* Ort aus. Es gibt einen akustisch sehr guten Ort, nämlich die Langhauswand, an der das Schwalbennest hängt. Wie in vielen französischen Kathedralen ist dieser Platz gut, weil er in der Mitte des Kirchenschiffes liegt und in alle Richtungen abstrahlt. Aus optischen und statischen Gründen kann man dort aber kein beliebig großes Instrument bauen. Dieser Platz war seit 1444 von Orgeln besetzt. Es gab aber auch schon vor 1500 eine zweite Orgel auf der gegenüberliegenden Seite, und zeitweise eine weitere vorne unten in der Nähe der Chorschwelle. Im 19. Jahrhundert hat man dann die Westempore mit einer Orgel besetzt, was klanglich nicht ausreichend war für den ganzen Raum. Als man 1937 im Westen die große Orgel gebaut hat, bezog man sich auf das mittelalterliche Vorbild und hat die Kirche mit drei Orgeln und elektrischer Traktur bespielt.



Mit der Zerstörung der Kirche sind die beiden vorderen Orgeln kaputtgegangen, nur die Hauptorgel blieb im Wesentlichen erhalten. Man hat dann 1962 eine neue Schwalbennestorgel gebaut. Das war die Situation, die ich 1996 vorgefunden habe. Es war klar, dass diese Anlage auf Dauer nicht so bleiben kann, schon aus technischen Gründen. Es gab damals noch baumwollumwickelte Kabel, und die Setzeranlage aus den 70er Jahren war sehr anfällig.

Aber die Orgeln waren damals schon alle verbunden?

Ja, 1937 waren sie alle verbunden, und als ich hierher kam, waren die neue Schwalbennestorgel und die Hauptorgel verbunden. Es stellte sich nun die Frage, wie man vorgehen soll. Viele waren der Meinung, man sollte die Hauptorgel aus den 30er-Jahren abreißen. Ich war davon nicht überzeugt, bin es auch nach wie vor nicht, ich glaube, es war richtig, sie zu erhalten. Wenn man 100 Register zur Auswahl hat, muss einem nicht jedes gefallen. Für die technische Beurteilung haben wir dann verschiedenste Sachverständige kommen lassen. Das von der Firma Klais letztlich realisierte Projekt sah die Renovierung der Hauptorgel und deren Erweiterung um ein Hochdruckwerk nach historischem Vorbild, den Wiederaufbau unserer übernommenen und in Kisten eingelagerten romantischen Orgel sowie den Neubau des Schwalbennestes vor, weil die Orgel von 1962 mit dem, was entstehen sollte, klanglich nicht harmoniert hätte. Außerdem wollten wir eine mechanische Spielbarkeit der Schwalbennestorgel, damit man an *einer* Stelle ein auch für Barockmusik gut geeignetes Instrument hat. Die Realisierung hat dann viele Jahre gedauert, einmal aus bautechnischen Gründen – keiner hätte das am Stück bauen können, unsere Kirche ist im Winter ja auch bitterkalt. Außerdem mussten wir die 2,75 Mio. Euro finanzieren. Wir haben bei Null angefangen, also mussten Spenden akquiriert werden. Das Projekt wurde daher in drei Bauabschnitte gegliedert.

Hierzu gleich die nächste Frage: Wie haben Sie es geschafft, fast 3 Mio. Euro aufzubringen? Wenn ich richtig gelesen habe, wurden keine Kirchensteuermittel verwendet.

Ja, weil man in Bayern für solche Projekte keine Steuermittel einsetzen darf. Der Bischof hat die Orgeln zwar eingeweiht, aber es gab keine Zuschüsse der Landeskirche. Natürlich hat die Gemeinde durch den Verkauf einer Wohnung und durch eine Erbschaft Geld beigesteuert. Wir haben öffentliche Gelder durch die Bayrische Landesstiftung und durch die Zukunftsstiftung der Stadtparkasse bekommen,

dies waren unsere größten Geldgeber. Aber letztlich hat auch das funktioniert, was für die Lorenzkirche überhaupt gilt, dass nämlich viele Leute einfach eine Beziehung zu diesem Ort haben. Und so hatten wir viele tausend Spender, mit Spenden von z.T. nur 10 Euro bis in die Tausende. Manche haben mehrfach gespendet, manche haben zinslose Darlehen gegeben, diese z.T. dann später in Spenden umgewandelt und, und, und. Die Leute haben gesagt, das ist unsere Lorenzkirche, und wir glauben, dass das richtig ist, und deswegen geben wir was dafür.

Und wie haben Sie diese Spender „angelockt“?

Wir haben eine sehr intensive Pressearbeit betrieben, also immer wieder über verschiedenste Bauabschnitte oder über Spendenscheckübergaben berichtet. Die Einweihung der einzelnen Bauabschnitte wurde gefeiert und jeweils auch der Rundfunk dazu eingeladen. Es gab viele Veranstaltungen, Mittagskonzerte, wir haben Studierende der Musikhochschule mit Kammermusik eingebunden, denn die Orgeln waren ja zeitweise nicht spielbar. Jeder Student bekam dafür Applaus, eine Flasche Orgelwein und einen Bleistift, sonst nichts. So bekamen wir jeden Tag eine Kollekte und es wurde wahrgenommen, dass da was stattfand. Außerdem gab es viele Benefizkonzerte.

Mal abgesehen von diesem Großprojekt, wie finanziert sich Ihre gesamte Kirchenmusik ansonsten? Sie haben, wie ich gesehen habe, neben einem Förderverein auch noch eine Stiftung.

Der Förderverein ist ja ein Modell, das es häufig gibt. Er hilft uns natürlich sehr. Ansonsten haben wir, wie die meisten Kirchenmusiker, verschiedene Standbeine: Wir bekommen einen gewissen Zuschuss von der Landeskirche, Gelder von der Stadt Nürnberg und vom Bezirk Mittelfranken. Die Gemeinde selbst gibt natürlich den größten Betrag. Anlass für die Stiftungsgründung waren die veranschlagten Wartungskosten für die drei Orgeln mit 165 Registern und über 12000 Pfeifen. Die Gemeinde sollte nicht ein Orgelprojekt aus Spenden reali-

siert und hinterher für die laufende Kirchenmusik kein Geld mehr übrig haben. Wir rechneten mit einem Betrag von ca. 3000 Euro pro Jahr. Die Stiftung konnte allerdings nur gegründet werden, weil es einen Stifter gab, der 90000 Euro gestiftet hat. Dazu kamen dann noch eine Zustiftung der Gemeinde aus einer Erbschaft und diverse kleinere Zustiftungen. Man rechnet derzeit mit 5000 bis 6000 Euro Zinseinnahmen pro Jahr, also mehr, als wir für die Orgeln brauchen. Dieses Geld steht dann wieder für die laufende kirchenmusikalische Arbeit zur Verfügung, wobei wir nach wie vor um weitere Zustiftungen werben, denn je mehr Kapital die Stiftung hat, umso mehr erwirtschaftet sie natürlich auch.



Zum Abschluss noch einige Fragen zum Kirchenmusikstudium: Fühlten Sie sich durch das Studium gut auf Ihren Beruf vorbereitet? Was von dem, das man im beruflichen Alltag benötigt, konnten Sie im Studium nicht lernen? Worauf sollte aus Ihrer Sicht die kirchenmusikalische Ausbildung in Zukunft mehr Wert legen?

Ich fühlte mich schon gut vorbereitet auf das, was später kam, glaube aber, dass die Ergänzung durch eine nebenamtliche Stelle wichtig war. Dort hatte ich ja jede Woche einen Kinderchor, einen Kirchenchor und spielte regelmäßig Orgel. Das ist eben nochmal was anderes, als nur den Probenchor in Chorleitung vor sich haben, der eine ganz andere Situation mit sich bringt. Von daher glaube ich: Wäre ich nur in Heidelberg im Institut gewesen, hätte mir wahrscheinlich das eine oder andere gefehlt. Es ist immer die Eigeninitiative des Studierenden vonnöten. Im Beruf neu lernen musste ich einerseits viele der verwaltungstechnischen Dinge. Es wäre vielleicht gar nicht schlecht, da im Studium ein bisschen was mitzubekommen, z.B. von Büroorganisation, Vertragswesen, Management-Praxis oder Geschäftsführung.

Das zweite sind die rein menschlichen Dinge, also der Umgang mit verschiedenen Persönlichkeiten. Ich weiß aber nicht, wie gut man sowas in der Institution Ausbildungsstätte lernen kann, auf einer nebenamtlichen Stelle schon eher.

Damit haben Sie die Frage, auf was die Ausbildung in Zukunft mehr Wert legen sollte, eigentlich auch schon beantwortet. Oder gibt es aus Ihrer Sicht da noch weitere Aspekte?

Nein, das kann ich eigentlich nicht sagen. Die Praktikanten hier an St. Lorenz hatten genau in diesen Dingen auch wenig Erfahrung. Sie konnten in der Regel wirklich gut Orgel spielen, konnten oft besser improvisieren als ich selbst. Die administrativen Dinge jedoch konnten sie einfach nicht beherrschen – woher auch. Vielleicht sollte man etwas davon in Kursen vermitteln, z.B. mit einem Vortrag eines Rechtsanwaltes. Dass, wie es immer wieder heißt, die Kirchenmusiker mehr Populärmusik machen müssten, weil das gefragt ist, glaube ich nicht. Es muss zwar angeboten werden, ist aber nicht für jeden unbedingt das Richtige.

Vielleicht noch eine letzte, ausblickende Frage: Welche Aufgaben sehen Sie für

die Kirchenmusik in der Zukunft? Sie hatten am Anfang das Bild gebracht, Sie möchten mit der Musik, mit der Kirche im Zentrum des Lebens der Menschen stehen.

Es stellt sich die Frage, ob das überhaupt eine andere Aufgabe ist als bisher. Ich denke, Musik machen hat ja was mit Lebendig sein zu tun, und ich denke, wenn in einer Kirche Leben und eine gewisse Sinnlichkeit sein soll, dann gehört die Musik einfach dazu. Für mich ist sie ein Ausdruck von Leben, und ich hoffe, dass die Entscheidungsträger in der Kirche sehen, dass dies auch von den Menschen so empfunden wird, sie anders erreicht werden als nur durch das Wort, wenn mit ihnen gesungen wird oder wenn vor ihnen gesungen wird. Das soll nicht heißen, das Wort sei weniger wichtig, ich glaube, es ist beides wichtig. Für viele Menschen gehören Musik und Kirche eben nun mal zusammen. Man sieht es ja: wenn eine Kirche offen ist und jemand spielt Orgel, bleiben die Menschen meistens länger dort, als wenn es ganz still ist.

Ich glaube nicht, dass die Aufgaben jetzt ganz andere sind als vor 20 Jahren oder auch vor 100 Jahren. Die Formen mögen unterschiedlich sein, und da ist wahrscheinlich Kreativität gefragt.

Das Gespräch führte Andreas Schneidewind.

Informationen über die Kirchenmusik sowie die Orgeln der Lorenzkirche finden Sie unter:
<http://www.kirchenmusik-st-lorenz.de>
<http://www.lorenzkirche.de>
<http://www.orgelprojekt.de>

Aus dem Hochschulleben: *Kurzberichte*

■ Bewerbungsproben bei auswärtigen Chören

Im Rahmen eines von Prof. Stegmann geleiteten Seminars waren Studierende der Hochschule im Wintersemester 2007/08 zu Gast bei zahlreichen Kantoreien in der Region, unter anderem in Heidelberg, Walldorf und Bensheim. Bei späteren Bewerbungen um Kirchenmusikerstellen spielt die Bewerbungsprobe mit dem Chor eine bedeutende Rolle, kommt man doch hier mit denjenigen Menschen in Kontakt, die dann im Idealfall über viele Jahre hinweg unter der eigenen Leitung sin-

gen werden. Häufig ist das Votum des Chores das Zünglein an der Waage, wer letztendlich eine Stelle bekommt. In der kurzen Probenzeit von in der Regel 45 bis 60 Minuten ist es also notwendig, sich fachlich und im Auftreten möglichst optimal zu präsentieren sowie flexibel auf einen fremden Chor einzugehen. Die Bewerbungssituation unterscheidet sich somit gravierend von den regelmäßigen Proben im Hochschulalltag oder bei einem eigenen Chor: dort kennt man die Sängerinnen und Sän-

ger, kann die Werke dem Niveau des Chores entsprechend auswählen und einschätzen, wie man methodisch am sinnvollsten vorgeht. Ziel des in regelmäßigen Abständen stattfindenden Seminars ist es nun, diese Bewerbungssituation zu üben. Im Anschluss an die Probe findet teilweise noch ein kurzes Gespräch mit dem jeweiligen Chor und dann eine ausführliche Nachbesprechung statt, an der in der Regel auch der / die ortsansässige Kirchenmusiker / Kirchenmusikerin beteiligt ist.

■ HfK in der Region



Foto: Barbara Nolten-Casado

Ein besonderes Anliegen der Heidelberger Hochschule ist immer auch ihre Verankerung in der Region. Nach einem viel beachteten Konzert in der Stadtkirche Pforzheim im Sommersemester 2007 hatte der Badische Kammerchor der HfK nun in diesem Jahr zwei Auftritte in Hirschhorn am Neckar und in Oberöwisheim/Kraichtal im Rahmen der dort alljährlich stattfindenden Kirchenmusiktage. Die Resonanz dieser beiden sehr gut besuchten Konzerte mit Werken von Bach, Mendelssohn, Schubert, Pepping und Arvo Pärt war ausgesprochen positiv.

Rezension des Konzertes vom 3. Oktober 2007 in Hirschhorn (Rhein-Neckar-Zeitung, Barbara Nolten-Casado)

Auch Einheit und Freiheit sind ein Geschenk

*Ein beeindruckendes Konzert des Badischen Kammerchors –
Die historische Qualität des Tags der deutschen Einheit schlüssig umfassen*

Hirschhorn. Einem beeindruckenden Konzert durften die zahlreichen Zuhörer am Mittwoch in der Pfarrkirche Maria Immaculata lauschen. Im Rahmen der „Konzerte in Kirchen und Klöstern“ gastierte der Badische Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik aus Heidelberg unter der Leitung von Professor Bernd Stegmann, zeitweise begleitet von Instrumentalsolisten. An der Orgel war der Spiritus Rector der Konzertreihe Peter Schumann zu hören.

Fast schon novemberlich wirkte die Thematik der ausgewählten Musikstücke vom Vergehen alles Irdischen. Und doch – „... und wir in seinen Händen“ umfing auch durchaus schlüssig die historische Qualität des „Tages der deutschen Einheit“. Auf 17 Jahre in Einheit und Freiheit könne Deutschland nun zurückblicken, erinnerte Pfarrer Bernhard Schüpke bei seiner Begrüßung der Gäste. „Ist nicht auch das ein Geschenk, empfangen aus Gottes Händen?“

Bestechend klar erstrahlten die besinnlichen Töne in Max Regers geistlichem Gesang „Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit“ op. 138 Nr. 1 durch die von der Herbstsonne durchflutete Kirche. Mit großer Innigkeit verkündeten die 32 jungen Sängerrinnen und Sänger das Credo des Dichters Matthias Claudius: „Es ist nur Einer ewig und an allen Enden – und wir in seinen Händen“. Noch einmal erwies im Anschluss Peter Schumann dem dänisch-deutschen Barockkomponisten Dietrich Buxtehude im Jahre seines 370. Geburts- und 300. Todestages mit Präludium und Fuge in D-Dur seine Referenz an der Orgel.

Von der Empore aus intonierte der Chor Goethes „Gesang der Geister über den Wassern“, vertont von seinem Bewunderer Franz Schubert unter der Opus-Nummer 167. In seiner Bearbeitung für achtstimmigen Chor und Orgel führte Chorleiter Bernd Stegmann seine sich überwiegend aus Studenten zusammensetzende Sängerschar gewandt durch die unzähligen Klippen des programmatischen Stückes hindurch. Um einen ewigen Kreislauf

der Seele des Menschen zwischen Himmel und Erde dreht sich das 1789 veröffentlichte Gedicht mit seiner freimaurerisch geprägten Betrachtungsweise der Transzendenz. Ganz im Stile der Romantik hat Schubert die darin enthaltenen Naturmotive aufgegriffen und sie zu einer Musik voller Vielfalt und Dynamik verarbeitet. Mal in greller Schroffheit, mal sanft dahinfließend, gelang es dem Chor, an der Orgel von Andrea Stegmann begleitet, das Auf und Ab des Menschenlebens zwischen Moll und Dur bis zum hoffnungsfrohen Schlussakkord überzeugend darzustellen.

Prächtig brachte Peter Schumann in Bachs Chromatischer Fantasie d-moll dann abermals die Orgel zum Klingen, bevor sich der Chor einer Motette des zeitgenössischen Komponisten Ernst Popping (1901 - 1981) zuwandte. „Ein jegliches hat seine Zeit“ ist das äußerst anspruchsvolle Werk über die zutiefst pessimistischen Texte aus dem biblischen Buch Kohelet überschrieben. Mit Bravour und großartiger stimmlicher Transparenz meisterte der Chor auch diese diffizilen Klangbilder.

Den Abschluss und Höhepunkt des Feiertagskonzerts bildete schließlich die Bachkantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, auch als „Actus Tragicus“ bekannt. Hier begleiteten nun Instrumentalisten den Chorgesang: Bettina Hugg und Manuela Mohr an der Blockflöte, Michael Spengler und Ekkehard Weber an der Gambe und Andreas Schneidewind an der Continuo-Orgel. Solistisch traten in den diversen Arien des Stückes Judith Schulze (Sopran), Viola Kremzow (Alt), Johannes Nohl (Tenor) und Peter Arestov (Bass) in Erscheinung, bis auf letzteren allesamt Studenten der Heidelberger Musikhochschule. Und so endete das Konzert, wie man es bei Meister Bach nicht anders erwartet: vom Nachsinnen über die Vergänglichkeit gelangt es zum Lobpreis Gottes – zwar nicht, wie so oft, mit Pauken und Trompeten, nein leise, aber beglückend und hoffnungsvoll. Das Amen: fugisch, prachtvoll, vollendet!

Die Musizierenden durften Standing Ovationen entgegennehmen.

■ Erste Erfolge

bei der Kinderchorleiterausbildung

Seit dem Wintersemester 2007/08 besteht an der HfK die Möglichkeit, eine fakultative Schwerpunktausbildung im Fach Kinderchorleitung zu absolvieren. Am ersten Seminar nahmen bereits sieben Studierende teil.

Themen der Ausbildung waren die Organisation und Strukturierung einer Singschule, Stimm-, Rhythmus- und Gehörschulung für Kinder, Lied- und Singpiel-literatur sowie Probentechniken und methodische



Ansätze einer Kinderchorarbeit. Drei der Teilnehmerinnen haben bereits durch zusätzliche Praktika sowie eine Prüfung (praktischer Teil und Kolloquium) die Ausbildung abgeschlossen und hervorragende Ergebnisse erzielt. Auch im kommenden

Wintersemester findet wieder ein Kurs statt, für den sich bereits erfreulich viele Studierende angemeldet haben.

Michael Braatz

■ Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzert

Seit vielen Jahren gestalten die Hochschule für Kirchenmusik und die Kammerphilharmonie Mannheim das Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Wettbewerbs. Fortgeschrittene Studierende der Hochschule haben hier die Möglichkeit, im Rahmen der Orchesterstudientage mit den professionellen Instrumentalisten der Kammerphilharmonie sowie den Gewinnern des Wettbewerbs zu proben und die zumeist zwei Aufführungen zu leiten.

Rezension des Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerts vom 15. Juni 2008 (Die Rheinpfalz)

KLEINE KAMMERMUSIK GANZ GROSS

Kammerphilharmonie bezaubert bei Porzellankonzert im Rathaus

VON UNSEREM MITARBEITER
RIGOBERT VÖLFEL

► Im voll besetzten Foyer des Frankenthaler Rathauses geriet das II. Porzellankonzert am Sonntagabend zu einer Sternstunde der Musik.

Man sollte sich vor Superlativen hüten, aber das, was die Gäste zu hören bekamen, war außergewöhnlich. Nicht nur, dass ein ganz kleines Kammerorchester und kein Solistenensemble das Konzert bestritt, sondern es gab auch drei Dirigenten von der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, die ihre musikalischen Vorzüge aufzeigen konnten. Daneben sang mit Sarah Lewark eine vielversprechende junge Sopranistin teilweise zusammen mit ihrem Vater Egbert Lewark, der zwischen Tochter und seiner Trompete einen musikalischen Dialog entfachte. Silke Acker, mit der Flöte ebenfalls preisgekrönt, brachte eine weitere Klangfarbe ein. Auch der idealakustische Raum und das Ambiente trugen sicher zum Erfolg bei.

Mit klarem schnörkellosem Ton und weich im Ansatz gelang Sarah Lewark zu Beginn die Vertonung des Psalms 146 von Johann Philipp Krie-

ger. Begleitet von zwei Violinen und Basso Continuo gelang es ihr, das reich gegliederte Werk aus dem Text zu deuten und zu gestalten. Auch spannte sie durch die kluge Tempowahl der Abschnitte den großen, tiefgründigen Bogen, der diesem Werk zu eigen ist, und führte die Bildlichkeit der Musik vor Augen. Jan Wilke war dann der Dirigent des Konzerts für Flöte in G-Dur von Giovanni Battista Pergolesi. Silke Acker setzte mit einer brillanten Atemtechnik die Musik dieses genialen Komponisten musikalisch um und gestaltete die schönen geschwungenen Kantilenen des langsamen Satzes *esspressivo* aus. Die markanten Tuttiensätze des Orchesters zeigten das perfekte Zusammenspiel des Ensembles und im rasanten letzten Satz setzte die Flötistin in ausgefeilter Verzierungstechnik Akzente.

Ein Höhepunkt war sicherlich Mozarts „Kleine Nachtmusik“, der Marketa Schley-Reindlova am Dirigentenpult ein neues unerwartetes Gesicht verlieh. Wie dem Werk ausnuanciert in den kleinsten Einheiten, dynamisch differenziert bis ins Detail eine neue Klanglichkeit, eine neue Aussage eingegeben wurde, überraschte. Akzentuiert und weich zugleich, trugen auch

die Mittelstimmen zum neuen Gehalt des Werkes bei.

Eine der schönsten Passagen aus Händels „Samson“ interpretierten Sarah und Egbert Lewark: „Let the Bright Seraphim“ – eine Zwiesprache zwischen Sopran und Trompete. Sehr sauber in der Tongebung, erklangen die schwierigen Terzpassagen. Ohne Makel gelang die Orchesterbegleitung bei aller Unterschiedlichkeit in den einzelnen Abschnitten.

Ekaterina Kofanova arbeitete die Emotionalität der siebten Sinfonie in d-Moll des erst zwölfjährigen Felix Mendelssohn Bartholdy aus dem Orchester in einer großen Dramatik heraus und brachte die leicht polyphonen Teile des langsamen Satzes zum Singen. Die Motive im dritten Satz ließ Kofanova durch die Stimmen springen und brachte schließlich die große Schlussfuge in ihrer Komplexität plastisch und durchsichtig zu Gehör. Hier war nun fast jeder Musiker des Orchesters an seine Leistungsgrenze geführt und ein Werk aufgeführt worden, dessen Schlusssteigerung in der reifen Dichte an einen Bach erinnerte, dessen musikalische Plastizität und Spannungssteigerung die Zuhörer ergrieff.

■ Konzerte der Orgelklasse Heinrich Walther



Am 19. Januar 2008 gaben Studierende der Orgelklasse Heinrich Walther in Rastatt einen Vortragsabend. Auf dem Programm des Konzertes an dieser größten von Stieffell im Jahre 1831 gebauten und von Fa. Jann vor 12 Jahren restaurierten Orgel standen Werke von Bach, Mendelssohn und Reubke. Es spielten Verena Romoth, Björn Griesheimer und Anna Kim.

Am 25. Mai hatten Heidelberger und Rottenburger Studierende an der Silbermann-Orgel in Colmar ihr Frankreich-Debut. Anlass war der dort jährlich stattfindende „Journée de l'Orgue“. Jan Smeikal spielte Buxtehudes großes e-moll-Praeludium, Johannes Nohl drei der wunderbaren Leipziger Choräle von Bach und Lydmila Symonova war mit zwei Werken von Byrd zu hören. Am Abend vorher gab es bei einem geselligen Beisammensein Gelegenheit zur Begegnung der Studierenden aus Walthers Klassen an der HfK Rottenburg und Heidelberg.

■ Kompaktkurse Generalbass bei Christiane Lux

Im Wintersemester 2007/08 und im Sommersemester 2008 fand unter der Leitung von Frau Christiane Lux je ein Generalbasskurs an der HfK statt. Frau Lux wird ab dem nächsten Semester den Unterricht im Fach Generalbass übernehmen, und so war dies für uns Studierende die Gelegenheit, sie kennenzulernen und uns einmal intensiver mit dieser Disziplin zu beschäftigen, der meiner Meinung nach während des Kirchenmusikstudiums oft nicht genügend Beachtung geschenkt wird.



Im Februar 2008 kamen so an einem Freitagnachmittag jene Studierende zusammen, die sich für den Anfängerkurs Zeit genommen hatten. Hier wurden wir mit dem historischen Ansatz von Frau Lux konfrontiert, der sich auf die originalen Quellen der Barockzeit beruft, und bekamen unter anderem zahlreiche Beispiele von Telemann und aus einer Generalbassschule von Heinichen ausgeteilt. Der Schwerpunkt lag dann zunächst beim Kennenlernen und „in die Finger kriegen“ einfacher Fortschreitungen. Allerdings mussten wir erfahren, dass selbst die einfachsten Stücke nicht ohne Tücke sind und z.B. oft Töne hinzugespielt werden müssen, die in der Bezifferung nicht angegeben sind. Am zweiten Tag setzten wir uns besonders intensiv mit einer Arie aus der Matthäus-Passion auseinander.

Anfang Juli 2008 fand dann, ebenfalls über zwei Tage, der Fortgeschrittenen-Kurs statt, an dem sechs Studierende teilnahmen. Hier wurden verschiedene Themen angerissen und der Generalbass bei Schütz, Bach und Händel näher unter die Lupe genommen. Wir erfuhren, dass Generalbass nicht immer nur, wie er traditionell gelehrt wird, vierstimmig, sondern je nach musikalischer Situation auch dreistimmig oder vollstimmig gespielt wurde. Außerdem wurden wir über das Instrumentarium informiert: der Generalbass wurde früher nämlich nicht auf kleinen Truhenorgeln gespielt, sondern auf der Kirchenorgel, oft auch mit Pedal. So zeigte uns Frau Lux, wie man bei einer Arie mit obligater Orgel aus einer Bach-Kantate die Obligatstimme auf dem Hauptwerk, die Generalbassaussetzung auf einem zweiten Manual und die Bassstimme im Pedal spielen kann. Eine höchst anspruchsvolle Aufgabe, die sich aber klanglich auszahlt! Auch an diesem Wochenende stand der historische

Ansatz wieder im Vordergrund: wir beschäftigten uns unter anderem mit zahlreichen originalen Aussetzungen der Barockzeit und durften vielfältige Unterrichtsmaterialien mit nach Hause nehmen, um uns dort weiter mit dem Thema auseinanderzusetzen.

Jan Wilke, Student an der HfK Heidelberg



■ Wolfgang Fortner an der HfK

Anlässlich des 100. Geburtstages des Komponisten Wolfgang Fortner hielt Matthias Roth (Rhein-Neckar-Zeitung) am Freitag, den 16. November 2007 einen Vortrag über dessen Wirkungszeit in Heidelberg. Die hochinteressanten Ausführungen beleuchteten besonders die eine ganze Komponistengeneration prägende pädagogische Ausstrahlung Fortners. Auch seine Tätigkeit an unserem Institut in den Jahren 1931 bis 1954 wurde lebendig in Erinnerung gerufen.

Der Vortrag wurde umrahmt von Klavier- und Orgelwerken Fortners, welche von Prof. Eugen Polus und Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt gespielt wurden.



■ Kinderchorfreizeit mit Andrea Stegmann im Rahmen der Kinderchorausbildung



Benjamin Fritz

Zum zweiten Mal fand in den Pfingstferien die Jugendsingwoche der Badischen Landeskirche in Neckarzimmern unter der Leitung von Andrea Stegmann statt. Die Anzahl der Teilnehmerinnen und Teilnehmer war im Vergleich zum Vorjahr auf das Doppelte

gestiegen, 30 Mädchen und Jungen im Alter von 12 bis 17 Jahren waren mit dabei.

Ein vielfältiges Programm erwartete die Jugendlichen in diesen fünf Tagen: Chorsingen, Stimmbil-

dung, Tanzen, Instrumentalmusik, Trommeln und Theater spielen.

Im Mittelpunkt der Freizeit standen die Proben mit klassischen Chorwerken wie z. B. Telemann „Dies ist der Tag, den der Herr macht“, Gospels und Spirituals, afrikanischen Liedern und auch populären Stücken. Erfreulich, dass diesmal auch ausreichend Männerstimmen dabei waren, so dass wir mehrstimmig singen konnten. Benjamin Fritz, Kirchenmusikstudent an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg war wieder mit im Team und so konnten wir sehr effektiv auch in kleinen Gruppen bis hin zu Einzelstimmbildung proben.

Eine besondere Idee dieser Freizeit war, unter Anleitung von Josephin Becker mit den interessierten

Theaterleuten ein eigenes Theaterstück zu entwickeln – „Jesus, DJ of my life“. Zusammen mit den erarbeiteten Chorwerken formte sich so ein Gesamtprogramm, welches am Ende der Freizeit mit großem Engagement den Eltern vorgestellt werden konnte.

Für Sonntagnachmittag erwarteten wir einen special guest. Kossi Dikpor aus Togo trommelte wieder mit uns. Gutes Rhythmusgefühl und motorische Fertigkeiten waren hier gefragt. An Lautstärke waren wir mit ca. 20 gleichzeitig erklingenden Trommeln unübertroffen!

Natürlich war auch wieder ein Tanzabend unter der fachkundigen Anleitung von Benjamin Fritz angesagt. Für das abwechslungsreiche Rahmenprogramm sorgte Ulli Naefken in altbewährter Tradition.

Das Leitungsteam – Josephin Becker, Benjamin Fritz, Ulli Naefken und Andrea Stegmann – freut sich schon auf die im Jahr 2009 zum dritten Mal statt findende Jugendsingwoche. Vielleicht wird sich die Anzahl der Teilnehmenden ja noch einmal verdoppeln??

Andrea Stegmann

■ Dozentenaustausch mit der HfK Tübingen

Im Rahmen der Kooperation mit der HfK Tübingen fand im Wintersemester 2007/08 ein Populärmusik-Kurs mit dem Tübinger Dozenten Michael Schütz statt, der großen Anklang unter unseren Studierenden fand. Im Gegenzug hielt Gerd-Peter Murawski von der HfK Heidelberg ein entsprechendes Seminar zu diesem Thema an der Tübinger Hochschule.



Michael Schütz



Gerd-Peter Murawski

■ Inge-Bullinger-Pittler-Gesangswettbewerb

In der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg wurde am 23. Juni 2008 zum 19. Mal der Inge-Bullinger-Pittler-Gesangswettbewerb durchgeführt.

Die Stifterin, Frau Inge Bullinger-Pittler, war bis 1990 Dozentin für Gesang an der Hochschule. Bei ihrem Ausscheiden hat sie einen jährlichen Wettbewerb für Gesang und Klavierbegleitung mit einem Preisgeld von insgesamt €2100.- für die Studierenden der Hochschule gestiftet.

Die Wahl des Wettbewerbsprogramms war freigestellt; möglich waren Gesangsdarbietungen aus den Bereichen Alte Musik, Lied, Oratorium, Oper und Musical. Die Wettbewerbsbeiträge zeichneten sich auch diesmal durch ein sehr hohes Niveau aus.

Im Studiengang Künstlerische Ausbildung Gesang erhielt Judith Schulze den 1. Preis, im Studiengang Kirchenmusik wurden ein 2. Preis an Katja Mechelke und ein 3. Preis an Michaela Kögel vergeben.

Den Preis für die beste Klavierbegleitung erhielt Sung Hee Park.

■ Jazz-Ensemble der HfK umrahmt Festvortrag von Bischof Huber

„The Swinging Saints“, das Jazz-Vokalensemble der HfK (mit Band) unter Leitung von Gerhard Luchterhandt trat am 18. Juni in der Alten Aula der Universität Heidelberg vor zahlreichen geladenen Gästen aus nah und fern auf, unter ihnen Landesbischof Dr. Ulrich Fischer und Oberbürgermeister Dr. Eckart Würzner. Anlass war das 50jährige Jubiläum der FEST (Forschungsstelle der Evangelischen Studiengemeinschaft). Den Festvortrag über „Wissenschaft und Gottesglaube“ hielt der Ratsvorsitzende

der Evangelischen Kirche in Deutschland, Bischof Prof. Dr. Wolfgang Huber. Titel wie „Satin Doll“, „Composition Blues“, und „Doxy“ bildeten hierzu einen schwungvollen musikalischen Rahmen. Vom organisatorischen Leiter der FEST, Herrn Dr. Ulrich Ratsch, erreichten uns folgende Dankesworte:

Aus Anlass des 50jährigen Jubiläums der FEST hatten wir das Jazz-Ensemble der Hochschule für Kirchenmusik, Heidelberg, „The Swinging Saints“, engagiert, für die musikalische Umrahmung

zu sorgen. Diese Wahl erwies sich als vorzüglich. Das Ensemble hat unseren Wunsch, nicht „die übliche“ Festmusik vorzutragen, in einer Weise umgesetzt, die allgemein auf Zustimmung stieß und Freude bereitete. Stilsicher und virtuos wurden kurze Jazz-Klassiker vorgetragen. Der Spielwitz und die Präzision des Zusammenspiels waren bewundernswert, dadurch wurde die Musik zu einer insgesamt erfreulichen und erfrischenden Belebung unseres Festakts.

- ◆ *Musikinstrumente und Zubehör*
- ◆ *Klaviere, Flügel, Stimmungen*
- ◆ *Noten aus Klassik und Pop*
- ◆ *Klassik-CDs, Videos, DVDs*

HOCHSTEIN...alles Musik!

Bergheimer Strasse 9-11 • 69115 Heidelberg

Personen und Daten

Veranstaltungen – Absolventen – Neue Studierende und Lehrkräfte – Wer ist wo?

■ Veranstaltungen im Wintersemester 2007/08 und Sommersemester 2008

Mi., 3. Okt. 2007 17.00 Uhr Katholische Pfarrkirche Hirschhorn	... und wir in seinen Händen Johann Sebastian Bach: Actus tragicus BWV 106 Ernst Pepping: Ein jegliches hat seine Zeit Franz Schubert: Gesang der Geister über den Wassern	Judith Schulze – Sopran Viola Kremzow – Alt Johannes Balbach-Nohl – Tenor Peter Arestov – Bass Peter Schumann – Orgel Badischer Kam- merchor Leitung: KMD Prof. Bernd Stegmann
So., 11. Nov. 2007 12.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelmatinée zur französischen Woche	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 14. Nov. 2007 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgel-Trio-Marathon Johann Sebastian Bach: Triosonate e-Moll Hugo Distler: Triosonate u.a.	Studierende der Orgelklassen der HfK
Fr., 16. Nov. 2007 20.00 Uhr Hochschule für Kirchenmusik	Wolfgang Fortner an der HfK Vortrag von Matthias Roth (Rhein-Neckar-Zeitung) mit Klavier- und Orgelwerken von Wolfgang Fortner	Prof. Eugen Polus – Klavier Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt – Orgel
Fr., 23. Nov. 2007 20.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	... und deine Gerechtigkeit rühmen Peter Eben: Ubi caritas et amor Knut Nystedt: Lobpreis der Liebe Arnold Mendelssohn: Die Seligpreisungen Werke von Heinrich Schütz	Vokalsolisten der HfK Badischer Kammerchor Leitung: Björn Griesheimer, Ekaterina Kofanova, Immanuel Zeh
So., 9. Dez. 2007 17.00 Uhr Johanneskirche Weinheim	Orgelkonzert zum 2. Advent	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 19. Dez. 2007 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Welcome for whom we shall sing! Benjamin Britten: A ceremony of carols Hugo Distler: Die Weihnachtsgeschichte	Johannes Balbach-Nohl – Tenor Rita Schäfer- Tworek – Harfe Badischer Kammerchor Leitung: Verena Romoth, Tatiana Ryabova, Markéta Schley- Reindlová
Mi., 23. Jan. 2008 20.00 Uhr Hochschule für Kirchenmusik	Interner Vortragsabend Klavierwerke, Lieder und Arien aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der HfK
Mi., 6. Feb. 2008 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus vier Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
So., 10. Feb. 2008 19.00 Uhr Kath. Kirche Walldorf	Chor- und Orchesterkonzert Arnold Mendelssohn: Die Seligpreisungen Francis Poulenc: Orgelkonzert W. A. Mozart: Missa brevis d-Moll Helmut Barbe: Canticum Simeonis	Markéta Schley-Reindlová – Orgel Kammerphil- harmonie Mannheim Badischer Kammerchor Leitung: Stefanie Dröscher, Thomas Rapp, Judith Schulze, Jan Smejkal

Sa., 12. April 2008 19.30 Uhr Kath. Kirche Kraichtal- Oberöwisheim	Chor- und Orchesterkonzert Arvo Pärt: Berliner Messe Felix Mendelssohn Bartholdy: Veni Domine, Laudate pueri, Denn er hat seinen Engeln Johann Sebastian Bach: Jesu, meine Freude	Kammerphilharmonie Mannheim Badischer Kammerchor Leitung: KMD Prof. Bernd Stegmann
So., 11. Mai 2008 19.00 Uhr Heiliggeistkirche MA	Orgelkonzert Orgelwerke aus vier Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 28. Mai 2008 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	... ein neues Lied Giovanni Gabrieli: Cantate Domino Johann Pachelbel: Singet dem Herrn Hugo Distler: Singet dem Herrn Burkhard Kinzler: Singet dem Herrn Werke von Claudio Monteverdi und César Franck	Vokalsolisten der HfK Jan Smejkal & Martin Leh- mann – Orgel Badischer Kammerchor Leitung: Johannes Balbach-Nohl, Philipp Popp, Tatiana Ryabova
Mi., 4. Juni 2008 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus vier Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
So., 15. Juni 2008 11.00 Uhr Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 19.00 Uhr Rathaus Frankenthal	Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises Johann Philipp Krieger: Lobe den Herrn Georg Friedrich Händel: Let the bright Seraphim Giovanni Battista Pergolesi: Flötenkonzert G-Dur Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nacht- musik Felix Mendelssohn: Streichersinfonie	Sarah Lewark – Sopran Silke Adler – Flöte Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Markéta Schley-Reindlová, Ekaterina Kofanova, Jan Wilke
Sa., 21. Juni 2008 10.30 Uhr Stiftskirche Mosbach	Orgelkonzert Orgelwerke aus vier Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 9. Juli 2008 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus vier Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 16. Juli 2008 20.00 Uhr Evang. Gemeindesaal Schlierbach	Sommerserenade Johannes Brahms: Zigeunerlieder, Nachtwache I und II Robert Schumann: Dichterliebe, Zigeuner- leben	Johannes Balbach-Nohl, Yu-Ho Kim – Tenor Sun-Sik Ham – Bass Ji-Hyun Lee, Yang-Eon Kim, Sung-Hee Park, Jee-Young Im – Klavier Badischer Kammerchor Leitung: Anastasia Bayer, Olaf Pache, Martin Theison



Konzert des Badischen Kammerchores in Oberöwisheim

Nachmittagskonzerte in der Peterskirche Heidelberg
jeden Samstag von Mai bis August um 16 Uhr

Weinheimer Orgelsommer

Mittwochs um 20.00 Uhr | Peterskirche Weinheim

- 28. Mai Markéta Schley-Reindlová
- 4. Juni Maria Mokhova
- 11. Juni Genya Kai
- 18. Juni Tereza Kohoutová
- 25. Juni Ekaterina Kofanova
- 2. Juli Natalia Ryabkova
- 9. Juli Hee-Yeon Shin
- 23. Juli Tatiana Ryabova

Abgeltungsteuer? Lassen Sie sich nicht verwirren! Wir beraten Sie!

Ab 1. Januar 2009

Wir machen den Weg frei



www.heidelberg-volksbank.de

- Rechtzeitige Anpassung Ihrer Finanzplanung
- Steuervorteile voll ausschöpfen
- Kapitalanlagen bündeln, um den Freistellungsauftrag optimal zu nutzen



HEIDELBERGER VOLKSBANK

Ihre Bank

■ **Absolventen im Wintersemester 2007/08 und Sommersemester 2008**



Johannes Balbach-Nohl, Björn Griesheimer

Studiengang Kirchenmusik:

- Johannes Balbach-Nohl (B)
- Björn Griesheimer (B)
- Ekaterina Kofanova (B)
- Verena Romoth (B)
- Tatiana Ryabova (B)
- Judith Schulze (B)
- Immanuel Zeh (B)
- Markéta Schley-Reindlová (A)



Judith Schulze, Immanuel Zeh,
Markéta Schley-Reindlová



Ekaterina Kofanova, Verena Romoth,
Tatiana Ryabova

Studiengang

Künstlerische Ausbildung Orgel:

- In-Kyung Cha
- Anna Kim
- Tatiana Ryabova



In-Kyung Cha, Anna Kim



Verabschiedung von Immanuel Zeh, Björn Griesheimer und Mirjam Scheider (Hochschulwechsel)

Impressionen der Semestereröffnungsfeier



■ **Neue Studierende zum Wintersemester 2007/08 und Sommersemester 2008**

Studiengang Kirchenmusik:

- Sun Young Bae (B)
- Lena Katharina Haug (B)
- Munsang Hwang (B)
- Hyun-Yoo Shin (B)
- Eva-Maria Solowan (B)
- Lydmila Symonova (B)



Munsang Hwang, Eva-Maria Solowan und Hyun-Yoo Shin (rechts)
bei der Semestereröffnungsfeier am 1. Oktober 2007



Die neuen Studierenden des Sommersemester 2008

Studiengang Künstlerische Ausbildung

- Anabelle Hund (Gesang)
- On-Yoo Kang (Gesang)
- Mi-Kyung Kim (Gesang)
- Yu Ho Kim (Gesang)
- Su-Ji Hur (Klavier)
- Yang-Eon Kim (Klavier)
- Ji-Hyun Lee (Klavier)
- Bo-Ram Park (Klavier)
- Ji-Eun Park (Klavier)
- Jung Nan Park (Klavier)
- Sung Hee Park (Klavier)
- Natalia Ryabkova (Orgel)
- Hee-Yeon Shin (Solistenklasse Orgel)

■ Neue Lehrkräfte

▪ **Christiane Lux (Generalbass)**



Christiane Lux unterrichtet seit Wintersemester 2007/08, zunächst in Form von Kompaktseminaren, an unserer Hochschule. Sie studierte Kirchenmusik an der Evangelischen Kirchenmusikschule in Halle/Saale und schloss mit dem A-Examen ab. Danach folgten ein Cembalostudium bei Jon Laukvik an der Musikhochschule Stuttgart sowie ein Studium für Orgel/Alte Musik bei Andrea Marcon und Lorenzo Ghielmi an der Musikhochschule Trossingen. Nach ihrer Assistententätigkeit an der Marienkirche in Berlin war sie als Kirchenmusikerin an der Stadtkirche in Bitterfeld und an der Johanniskirche in Luckenwalde tätig. Seit 1994 lebt sie als freischaffende Musikerin in Stuttgart und jetzt in Tübingen.

Als Solistin sowie als Continuo-Spielerin konzertierte Christiane Lux mit namhaften Orchestern wie beispielsweise der Internationalen Bachakademie Stuttgart unter H. Rilling, der Stuttgarter Philharmonie unter G. Feltz und dem Mecklenburgischen Barockorchester „Herzogliche Hofkapelle“ zusammen mit dem NDR-Chor unter J. Moesus. Hinzu kommt eine langjährige Zusammenarbeit als Cembalistin und Organistin mit dem Schweriner Barockensemble Musica Instrumentalis sowie dem Schweizer Zinkenisten Hans-Jakob Bollinger, mit denen sie auch Rundfunk- und CD-Aufnahmen eingespielt hat. Außerdem ist sie Initiatorin und künstlerische Leiterin der Alte Musik-Konzertreihe Weilheimer Kammerkonzerte in Tübingen. Seit 2003 ist sie Dozentin an der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte in Schlüchtern und seit Oktober 2007 Dozentin im Fach Generalbass an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg.

▪ **Gunther Martin Götsche (Liturgisches Orgelspiel)**

KMD Gunther Martin Götsche, Jahrgang 1953, wuchs in einer Musikerfamilie auf. Nach der Schulzeit in Mannheim und Speyer (Abitur 1972) studierte er Schulmusik (Hauptfächer Klavier und Violine) und Komposition (Prof. Hans Vogt) an der Mannheimer Musikhochschule; in diese Zeit fallen auch private Orgelstudien bei Hermann Schäffer, Mannheim, sowie erste kirchenmusikalische Erfahrungen als Kantor und Organist der Ev. Kirchengemeinde Viernheim. Nach dem Schulmusikexamen (1977) ging er zum Kirchenmusikstudium nach Berlin-Spandau und war dort Schüler von Karl Hochreither (Orgel), Renate Zimmermann (Improvisation) und Ernst Pepping (Kontrapunkt). Seit 1978 war er gleichzeitig Assistent von KMD Martin Behrmann im Kantorat des Ev. Johannesstifts Berlin-Spandau. 1979 war er Träger des Sonderpreises „Improvisation“ beim Orgelwettbewerb der Kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten Deutschlands.



Nach dem A-Examen (1981) ging er als Bezirkskantor nach Aalen/Württemberg und war dort Organist an der Stadtkirche, Leiter der Kantorei sowie des Kammerorchesters „Collegium Musicum“, bis er 1987 zum Landeskirchenmusikdirektor der Ev.-luth. Landeskirche in Braunschweig und Organisten an St. Trinitatis, Wolfenbüttel, berufen wurde. 1992 wechselte er nach Schlüchtern/Hessen, wo er bis heute als Direktor der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte der Ev. Kirche von Kurhessen-Waldeck tätig ist. In der im ehemaligen Kloster Schlüchtern seit 1970 angesiedelten Fortbildungsstätte – der größten ihrer Art im Bundesgebiet – ist Götsche für ein umfangreiches Aus- und Weiterbildungsangebot für haupt- und nebenberufliche Kirchenmusiker zuständig.

Gunther Martin Götsche ist seit 1981 kompositorisch tätig; sein umfangreiches kompositorisches Oeuvre umfasst Werke für nahezu alle Gattungen der Kirchenmusik, insbesondere zahlreiche Werke für Chor, Orgel, Kinderchor und instrumentale Besetzungen. Seit einigen Jahren wird er immer wieder zur Ausführung größerer Kompositionsaufträge eingeladen; so entstand aktuell die „MISSA DA CAMERA“ (Uraufführung Dezember 2008, Braunschweig) oder die Psalmkantate „VIER TORE“ (Uraufführung September 2008, Neubrandenburg). Von seiner besonderen Liebe zum gottesdienstlichen Orgelspiel,

insbesondere zum Choralvorspiel, zeugt eine Anzahl von annähernd 100 Choralbearbeitungen, die im Laufe der Jahre entstanden und von denen viele Eingang in gängige Choralvorspiel-Sammlungen wie „IN EWIGKEIT DICH LOBEN“ (Breitkopf) gefunden haben.

Er äußerte sich als Autor (MUSIK UND KIRCHE, FORUM KIRCHENMUSIK), ist als Herausgeber von Orgelmusik tätig (u.a. JAZZ INSPIRATIONS 1-3, Bärenreiter) und arbeitet im Autoren-Team des „Ökumenischen Handbuchs Kirchenmusik“ (Carus) mit. In der „Konferenz der LKMD und der Leiter der staatlichen und kirchlichen Ausbildungsstätten für Kirchenmusik“ (Direktorenkonferenz) ist er seit 2006 Vorstandsmitglied.

Als Organist konzertierte er in zahlreichen Städten Deutschlands sowie in Italien und den USA, war Organist bei Rundfunk- und Fernsehgottesdiensten und spielte mehrere CD-Aufnahmen ein.

2005 gründete Götsche im Ostseebad Rerik/Mecklenburg die „Sommerliche Orgelakademie für junge Organisten“, die er seither jährlich leitet und die sich die Förderung des Orgelspiels und des Bekanntwerdens der historischen Orgeln in Mecklenburg zum Ziel gesetzt hat.

■ Verabschiedung von Lehrkräften

Mit dem Beginn des Wintersemesters 2008/09 verlassen folgende Lehrkräfte die Hochschule für Kirchenmusik:

- **Karl Ludwig Kreutz** beendet seine Unterrichtstätigkeit im Fach Liturgisches Orgelspiel aus privaten Gründen.
- **KMD Udo R. Follert** ging zum 31. Dezember 2007 nach 20 Jahren als Landeskirchenmusikdirektor der Pfälzischen Landeskirche in den Ruhestand und wird nun auch unsere Hochschule nach 17-jähriger Tätigkeit als Dozent für Generalbass und Partiturspiel verlassen.

Wir danken beiden Lehrkräften für Ihre kompetente und einsatzfreudige Unterrichtstätigkeit an unserem Hause und werden ihre stets freundliche Art sehr vermissen. Wir wünschen Herrn Kreutz für seine weitere berufliche Laufbahn und Herrn Follert für seinen sicher noch von vielen Unternehmungen ausgefüllten Ruhestand alles Gute und Gottes Segen.

■ Wer ist wo?

Stellenbesetzungen mit Absolventen der Hochschule für Kirchenmusik

- **Christopher Bender** (B-Prüfung 2005)
Kantor an St. Johannis Hamburg-Harvestehude
- **Karin Dannenmaier** (B-Prüfung 1992, A-Prüfung 1997)
Kantorin an der Stadtkirche Schlüchtern, Bezirkskantorin im Kirchenkreis Schlüchtern
- **Andreas Fauß** (B-Prüfung 2001)
Kantor an der Stadtkirche St. Trinitatis Sondershausen

- **Gudrun Fliegner** (A-Prüfung 2006)
Kantorin an der Kirche am Markt Hamburg-Niendorf
- **Sascha Heberling** (B-Prüfung 2002, A-Prüfung 2004)
Dekanatskantor in Biebesheim
- **Hanna Heicke** (B-Prüfung 2002, A-Prüfung 2005, Künstlerische Ausbildung Gesang 2005)
Kantorin an der Ludwigskirche Freiburg
- **Thomas Rapp** (A-Prüfung 2008)
Assistent bei KMD Erika Budday an der Klosterkirche Maulbronn
- **Verena Romoth** (B-Prüfung 2008)
Assistentin bei KMD Michael Bender an der Evangelischen Stadtkirche Ravensburg

■ Kurzmeldungen

- **Heike Nachtrab als Praktikantin der Bibliothek**
Vom 10.09. bis 05.10.2007 absolvierte Heike Nachtrab von der Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig ein Berufspraktikum bei uns und hat in diesem Rahmen unter anderem die Diplomarbeiten in die Systematik der Hochschulbibliothek integriert.
- **Kirsten Müller als Vertretung im Sekretariat**
Unsere ehemalige Absolventin Kirsten Müller, inzwischen Musikwissenschaftlerin, übernahm in der Zeit vom 01.02. bis 10.08.2007 eine Krankheitsvertretung im Sekretariat der Hochschule.



Heike Nachtrab



Kirsten Müller



- **30-jähriges Dienstjubiläum von Kurt Wittmann**
Seit nunmehr 30 Jahren ist Kurt Wittmann als Hausmeister an der Hochschule für Kirchenmusik im Dienst der Landeskirche tätig. Im Rahmen der Semestereröffnungsfeier am 1. April 2008 dankte ihm Rektor Prof. Bernd Stegmann für seine langjährige Tätigkeit an unserem Hause.

■ Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

- **Walther in den USA**
Im November 2007 spielte Heinrich Walther im Rahmen einer USA-Tournee acht Konzerte u.a. in Iowa, Milwaukee und Madison. Auf dem Programm standen Werke von Bach (darunter viermal die gesamte „Kunst der Fuge“ mit der Vollendung durch Helmut Walcha), von Max Reger („BACH“ op. 46) und César Franck (Sinfonie d-moll).
- **Orgel-Meisterkurs in Iowa**
Am Wartburg College in Waverly/Iowa gab Heinrich Walther einen Meisterkurs für Orgel. Der Grundstein für eine zukünftige Zusammenarbeit zwischen diesem Institut und unserem Haus konnte gelegt werden. Für das Sommersemester 2009 dürfen wir eine Studentin von dort bei uns willkommen heißen.
- **Murawski gefragter Dozent für Populärmusik und Gospel**
Auch 2009 wird Gerd-Peter Murawski wieder die Theorie- und Bandausbildung beim 5. berufsbildenden Lehrgang „Populärmusik in kirchlichen Bereich“ an der Bundesakademie in Trossingen übernehmen. Weiterhin wirkte er als Pianist beim Karlsruher Gospelworkshop mit T. W. Aas in Karlsruhe (April und November) sowie als Dozent beim Gospelmax-Workshop in Maxdorf/Pfalz (Mai 2008) mit. Im Rahmen einer Austauschveranstaltung mit Michael Schütz war er im April und Oktober von der Kirchenmusikhochschule in Tübingen als Gastdozent eingeladen worden.

- **Bachs Weihnachtsoratorium für Kinder**
Die Jugendkantorei von St. Stephan Karlsruhe sowie junge Instrumentalisten und ihre Lehrer führten am 16.12.2007 unter der Leitung von Patrick Fritz-Benzing Bachs Weihnachtsoratorium für Kinder auf.
- **Karlsruher Orgeltage**
Patrick Fritz-Benzing konzertierte mehrfach im Rahmen der Karlsruher Orgeltage (Gesamtauführungen der Werke von Buxtehude und Messiaen).
- **Veröffentlichung**
Gerhard Luchterhandts Untersuchung „Viele ungenutzte Möglichkeiten. Von der Harmonielehre (1911) bis zu den Orgelvariationen op. 40. Die Ambivalenz der Tonalität in Werk und Lehre Arnold Schönbergs“ ist soeben im Schott-Verlag Mainz erschienen (650 Seiten, zahlreiche Notenbeispiele).
- **Orgelkonzert in E-Dur**
Im Rahmen einer Konzertreise durch Thüringen spielte Stefan Göttelmann am 6. August 2008 in der Musikstadt Sondershausen eines seiner tonartlich orientierten Konzertprogramme in E-Dur mit Werken von Buxtehude (BuxWV 141), J.S. Bach (BWV 566), César Franck (Choral E-Dur) und Olivier Messiaen („L'Ascension“). Ein Mitschnitt dieses Konzerts kann unter sg.organist@t-online.de zum Selbstkostenpreis angefordert werden.
- **Göttelmann in Mainz und Österreich**
Unser Dozent Stefan Göttelmann hat im vergangenen Sommersemester Orgelimprovisation auch am Fachbereich Musik der Universität Mainz unterrichtet und zwei Studenten erfolgreich zum B-Examen begleitet, sowie nach mehrjähriger Pause auch wieder an der Werkwoche für Kirchenmusik in Oberschützen (Expositur der Musikhochschule Graz) teilgenommen und mit seinem Spezialthema „Wiener Klassik“ im Bereich der Orgelimprovisation viele der fortgeschrittenen Teilnehmer inspirieren können.
- **Seminare in Beuggen und Maria Laach**
Prof. Bernd Stegmann hielt auf Einladung des Landesverbandes Ev. Kirchenmusikerinnen und Kir-

chenmusiker Badens bzw. des Rheinlandes zwei Seminare in Schloss Beuggen (September 2007) und Kloster Maria Laach (Juni 2008) zum Vokalwerk Hugo Distlers.

- **Rektor erschwimmt Meistertitel**

Im Oktober 2007 wurde unser Rektor Bernd Stegmann Baden-Württembergischer Landesmeister in seiner Altersklasse über 1500m Freistilschwimmen.



- **Internationale Auftritte von Prof. Polus**

Prof. Eugen Polus konzertierte 2007 u.a. in Stockholm und Helsingborg (Schweden), Bergen (Norwegen) und Zürich (Schweiz) mit Kammermusik von Mozart und Beethoven sowie solistischen Programmen mit Werken von Chopin und Scriabin.

- **Prof. Sander auch in Basel tätig**

Mit Beginn des Wintersemesters 2008/09 nimmt Prof. Martin neben seiner Tätigkeit an unserer Hochschule eine Professur im Fach Künstlerisches Orgelspiel an der Schola Cantorum Basel wahr.

- **Zahlreiche Auftritte von Carola Keil mit der Schola Heidelberg**

Unsere Gesangsdozentin Carola Keil konzertierte als Mitglied der Schola Heidelberg bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik sowie beim Festival „Mouvement“ Saarbrücken.

- **Uraufführungen**

Zwei neue Werke von Prof. Luchterhandt wurden in der Christuskirche uraufgeführt: die „Three Carols“ für Soli, Chor und Orgel, UA am 22.12.2007 sowie die „Bläsersuite“, UA am 03.02.2008.

■ Vorschau



2. Internationaler Philipp-Wolfrum-Wettbewerb an den Organen der Stadthalle (Voit 1903, rest. Vleugels 1993) und der Peterskirche (Klais 1985 / 2007) in Heidelberg vom 13.-19. November 2008.

Der Philipp-Wolfrum-Wettbewerb wurde erstmalig im Jahre 2004 aus Anlass des 150. Geburtstages von Philipp Wolfrum (1854-1919) sowie im Nachklang zum 100-jährigen Jubiläum der romantischen Organen der Christuskirche und der Stadthalle Heidelberg ausgetragen. Die zweite Austragung 2008 findet an den beiden Heidelberger Hauptwirkungsstätten Ph. Wolfrums statt und ist öffentlich. Nähere Informationen unter <http://www.hfk-heidelberg.de>.

Heidelberger Messiaen- Orgeltage / Konzertreihe zum 100. Geburtstag Hugo Distlers

Das Wintersemester unserer Hochschule wartet mit zwei umfangreichen, aufwendig konzipierten Veranstaltungsreihen auf. Sie sind ganz den beiden Jubilaren Messiaen und Distler gewidmet. Diese in ihrer Vielfalt und ihrem Anspruch bemerkenswerten Projekte werden fast ausschließlich von Lehrkräften sowie aktuellen und ehemaligen Studierenden der HfK realisiert. Herzliche Einladung zum Besuch der Konzerte und Vorträge!

Freitag, 3. Oktober 2008

- 11.00 Uhr**
Hochschule für Kirchenmusik
Eröffnung des Orgelinterpretations- und -improvisationskurses
Einführungsvortrag von Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt
- 12.00 Uhr**
Hochschule für Kirchenmusik
Vorführung des Instruments „Ondes Martenot“
durch Prof. Christine Rohan (Conservatoire de Paris)
- 14.30 Uhr**
Peterskirche Heidelberg
Gesprächskonzert
Olivier Messiaen: „Livre d'Orgue“
Patrick Fritz-Benzing, Orgel
- 16.00 Uhr**
Peterskirche Heidelberg
Orgelinterpretations- und -improvisationskurs 1
Dozenten:
Prof. Dr. Martin Sander, Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt,
Patrick Fritz-Benzing, Heinrich Walther, Stefan Göttelmann
- 20.00 Uhr**
Peterskirche Heidelberg
Konzert: Ondes Martenot und Orgel
Olivier Messiaen: „La fête des belles eaux“
„Messe de la Pentecôte“
Christine Rohan (Conservatoire de Paris), Ondes Martenot
Gerhard Luchterhandt, Orgel

Samstag, 4. Oktober 2008

- Ganzer Tag**
Peterskirche Heidelberg
Orgelinterpretations- und -improvisationskurs 2
Dozenten:
Prof. Dr. Martin Sander, Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt,
Patrick Fritz-Benzing, Heinrich Walther, Stefan Göttelmann
- 20.00 Uhr**
Peterskirche Heidelberg
Orgelkonzert
Olivier Messiaen: Teile aus „L' Ascension“,
„Les Corps Glorieux“, „Livre d' Orgue“
Heinrich Walther, Orgel

Informationen zum Orgelkurs

- **Kurszeiten:**
Freitag nachmittag und Samstag ganztägig in der Peterskirche
- **Teilnahmegebühr (inkl. Eintritt zu den Konzerten):**
€ 80.- (aktive Teilnahme) | € 50.- (passive Teilnahme)
- **Informationen zur Anmeldung sowie Anmeldeformular unter:**
<http://www.hfk-heidelberg.de> → Aktuell → Heidelberger Messiaen-Orgeltage

Hochschule für Kirchenmusik der Evang. Landeskirche in Baden
Hildastraße 8 | D-69115 Heidelberg
TEL.: (06221) 2 70 62 | FAX: (06221) 2 18 76
<http://www.hfk-heidelberg.de> | sekretariat@hfk-heidelberg.de



Eintritt zu den Konzerten: € 8.- (erm. € 5.-) | Sammelkarte für alle drei Konzerte: € 16.- (erm. € 10.-) | Karten an der Abendkasse

... ein Spinnengewebe

So charakterisierte Siegfried Reda die filigrane Struktur der Werke seines Lehrers Hugo Distler. Auch die labile Lebenssituation des Komponisten mag in dieses Bild gefasst werden.

Die Veranstaltungsreihe der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik zum 100. Geburtstag Hugo Distlers soll dazu anregen, das Werk dieses „Klassikers der modernen Kirchenmusik“, der besonders der Chormusik des 20. Jahrhunderts wichtige Impulse gegeben hat, neu zu erleben oder überhaupt erst zu entdecken.

Seine Kompositionen werden in den Konzerten denjenigen seiner großen Vorbilder Lechner, Schütz und Bach gegenübergestellt. Außerdem erklingen einige Werke, welche durch Distlers Schaffen angeregt wurden. Eine Podiumsdiskussion, die vom SWR aufgezeichnet wird, beleuchtet die zeitgeschichtliche kulturpolitische Situation, in der Distlers Werk entstand.

... über den Abgrund gespannt

Sonntag
26. Okt. 2008
19.00 Uhr
Kath. Kirche
Walldorf

Orchesterkonzert

Hugo Distler: Konzert für Cembalo und Streichorchester op. 14 | Orgelpartita „Nun komm, der Heiden Heiland“ op. 8,1
Johann Sebastian Bach: Brandenburgisches Konzert Nr. 3 BWV 1048 Concerto C-Dur BWV 594
Martin Sander, Orgel
Heinrich Walther, Cembalo
Kammerphilharmonie Mannheim
Leitung: Andreas Schneidewind

Sonntag
2. Nov. 2008
17.00 Uhr
Friedenskirche
Heidelberg-
Handschuhsheim

Chorkonzert

Hugo Distler: Das ist je gewißlich wahr op. 9,8
Fürwahr, er trug unsere Krankheit op. 9,9
Ich wollt, daß ich daheim wär op. 9,5
Heinrich Schütz: Das ist je gewißlich wahr
So fahr ich hin | Herr, wenn ich nur dich habe
Helmut Barbe:
Der 22. Psalm in memoriam Hugo Distler (UA)
Heidelberger Kantorei
Leitung: Bernd Stegmann

Mittwoch
12. Nov. 2008
20.00 Uhr
Hochschule für
Kirchenmusik

Podiumsdiskussion

Hugo Distler - schwankend zwischen Anpassung und Weltflucht oder: Wie verhält sich ein Komponist in einem totalitären Regime?

Dr. Eleonore Büning
(Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung)

Prof. Dr. Sven Hiemke
(Musikhochschule Hamburg)

KMD Prof. Bernd Stegmann
(Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg)

Ursula Nusser (Moderation)
(Redaktionsleiterin SWR2 Forum)

Diese Veranstaltung wird aufgezeichnet und am Freitag, 14. November, von 17.05 bis 17.50 Uhr in der Reihe SWR2 Forum ausgestrahlt.

Musikalische Umrahmung:
Hugo Distler: Kleine Geistliche Abendmusik op. 6,1
„Christ, der du bist der helle Tag“
Vokalsolisten der Hochschule für Kirchenmusik
Leitung: Andrea Stegmann

Sonntag
16. Nov. 2008
10.00 Uhr
Friedenskirche
Heidelberg-
Handschuhsheim

Gottesdienst

mit Chorwerken von Hugo Distler
Liturgie: Pfarrer Jörg Hirsch
Kantorei der Friedenskirche Heidelberg-Handschuhsheim
Leitung und Orgel: Michael Braatz

Sonntag
23. Nov. 2008
20.00 Uhr
Peterskirche
Heidelberg

Chorkonzert

Hugo Distler: Totentanz op. 9,2 | Orgelpartita „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ op. 8,2
Leonhard Lechner:
Deutsche Sprüche von Leben und Tod
Jan Pieterszoon Sweelinck:
Mein junges Leben hat ein End
Johann Sebastian Bach:
Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645
Stefan Göttemann, Orgel
Viola Kremzow, Alt | Johannes Balbach-Nohl, Tenor
Sebastian Hübner, Tenor | Martin Groß, Bass
Badischer Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik
Leitung: Bernd Stegmann

Mittwoch
26. Nov. 2008
19.30 Uhr
Peterskirche
Heidelberg

Chorkonzert

Heinz Werner Zimmermann: Chorvariationen über ein Thema von Hugo Distler
Hugo Distler: Orgelsonate (Trio) op. 18,2
Singet dem Herrn ein neues Lied op. 9,1
Badischer Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik
Leitung und Orgel:
Studierende der Hochschule für Kirchenmusik

Freitag
28. Nov. 2008
19.00 Uhr
Hochschule für
Kirchenmusik

Seminar

Das Alte im Neuen -
Über den Kompositionsstil Hugo Distlers
Seminarleitung: Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

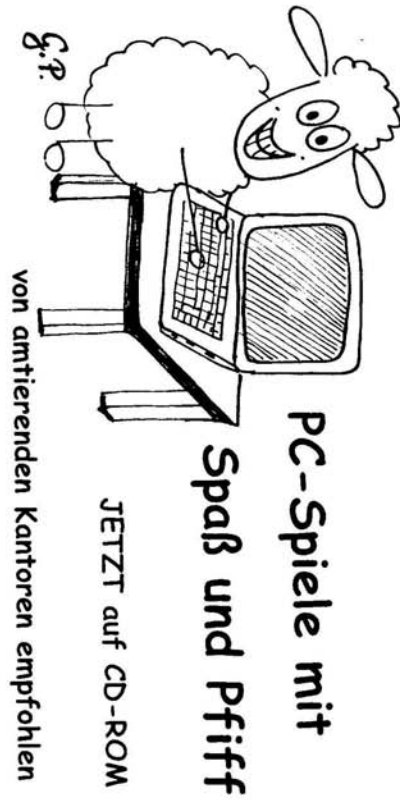
Sonntag
30. Nov. 2008
19.00 Uhr
Jesuitenkirche
Heidelberg

Chorkonzert

Hugo Distler: Die Weihnachtsgeschichte op. 10
Singet frisch und wohlgemut op. 9,4
Johannes Balbach-Nohl, Tenor
Arnolt-Schlick-Ensemble
Leitung: Markus Uhl

■ Das Letzte (von Gunilla Pfeiffer)

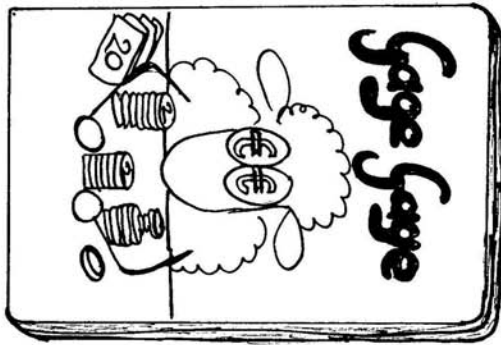
Die neue Kantoren-Edition



PC-Spiele mit

Spaß und Pfiff

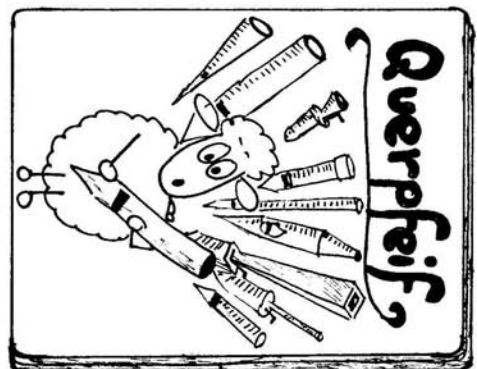
JETZT auf CD-ROM



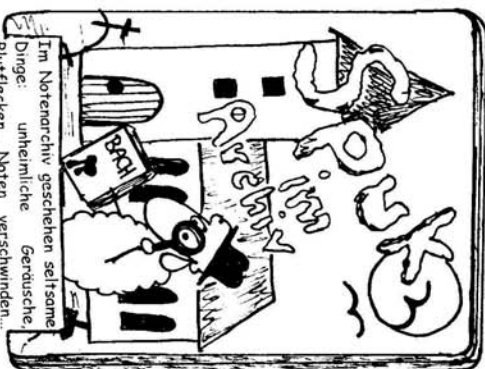
Ein Finanzspiel mit Taktik, Glück und Wirtschaftssinn



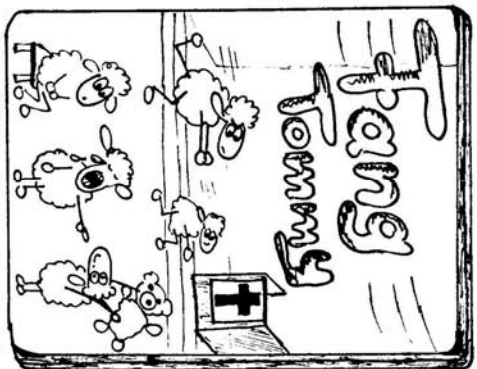
Du probst für das nächste Konzert, doch wer deiner Sänger brummt denn da, wer hat das falsche Stück aufgeschlagen und wer schwatzt mit seinem Nachbarn...? Hier ist gutes Gehör und blitzschnelle Reaktion gefragt!



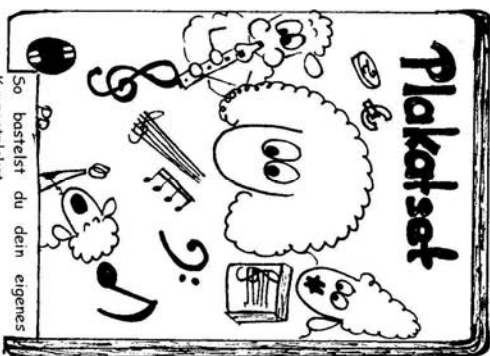
Jemand hat die Pfeifen deiner Orgel vertauscht. Bring sie wieder in die richtige Ordnung



Im Notenarchiv geschehen seltsame Dinge: unheimliche Geräusche, Blutrücken, Noten verschwinden... Was steckt dahinter? Ein spannendes Detektivspiel.



Dein kleiner Sänger Tommy ist ausgebüchst und rennt durch die Kirche. Währenddessen sind die anderen auch nicht faul... Ein Spiel um Schnelligkeit, Geschick und Kreativität.



So bastelst du dein eigenes Konzertplakat. Ein Plakatsat mit vielen Ideen und Anleitungen.

HK *aktuell* *Nächste Ausgabe:*
Oktober 2009



Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg der Evangelischen Landeskirche in Baden

Hildastr. 8 | D-69115 Heidelberg | TEL.: (06221) 27062 | FAX: (06221) 21876

INTERNET: www.hfk-heidelberg.de | E-MAIL: sekretariat@hfk-heidelberg.de